

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 38–39

Видається з 1995 р.



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
2012–2013

УДК 82. 161
ББК 83.3 (4 Укр) 6
В34

Друкується за ухвалою вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 7 від 20 березня 2012 р.)

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. **М.С. СКАБ** (Чернівці); д-р філол. наук, проф. **В.Ф. ПОГРЕБЕННИК** (Київ); д-р філол. наук, проф. **Л.Т. СЕНИК** (Львів).

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. **В.В. ГРЕЩУК** (*голова ради*); д-р філос. наук, проф. **С.М. ВОЗНЯК**; д-р юрид. наук, проф. **В.А. ВАСИЛЬЄВА**; д-р філол. наук, проф. **В.І. КОНОНЕНКО**; д-р іст. наук, проф. **М.В. КУГУТЯК**; д-р пед. наук, проф. **Н.В. ЛИСЕНКО**; д-р фіз.-мат. наук, проф. **Б.К. ОСТАФІЙЧУК**; д-р хім. наук, проф. **Д.М. ФРЕЙК**; д-р політ. наук, проф. **І.Є. ЦЕПЕНДА**.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. **С.І. ХОРОБ** (*голова редколегії*); д-р філол. наук, проф. **Р.Б. ГОЛОД**; д-р філол. наук, проф. **М.І. ГОЛЯНИЧ**; д-р філол. наук, проф. **В.В. ГРЕЩУК**; д-р філол. наук, проф. **І.В. КОЗЛИК**; д-р філол. наук, проф. **В.І. КОНОНЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **Т.Ю. САЛИГА**; д-р філол. наук, проф. **Н.В. МАФТИН**; д-р філол. наук, проф. **С.М. ЛУЦАК**.

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2012–2013. Вип. 38–39. 467 с.

Черговий випуск філологічного “Вісника” презентує різноаспектні актуальні проблеми сучасної української літературознавчої і лінгвістичної науки: художньо-сміслові виміри літературного твору, світоглядні орієнтири письменників, теоретичні, методологічні та ідейно-естетичні знахідки, “секрети” художньої творчості, питання мовознавства та перекладознавства, компаративістські дослідження тощо. У традиційних розділах “Слово – молодим”, “Рецензії, відгуки” подаються статті, що вписуються до координат нинішньої вітчизняної науки про словесність.

Newsletter Precarpathian University. Philology. 2012–2013. Issue 38–39. 467 p.

The current issue of philological “Bulletin” presents different aspects of actual problems of modern Ukrainian Literary and Linguistic sciences: art and semantic dimensions of literary work, writers’ worldview orientations; theoretical, methodological, ideological, and aesthetic discoveries, “secrets” of fiction; the issues of Linguistics, Translation and Comparative Studies, etc. The traditional sections “Word for the Young”, “Reviews” contain the articles that fit to the coordinates of present national science of Philology.

- © Інститут філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012–2013
- © Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2013–2013

ВНУТРІШНЬОФОРМНА НОМІНАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ІНТЕНЦІЙНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

У статті показано, що номінації з яскраво вираженою внутрішньою формою є важливим засобом експлікації цілеспрямованості висловлювання.

Ключові слова: інтенція, художній дискурс, внутрішня форма слова.

У сучасному мовознавстві актуальними є питання, що розглядають мовні явища в комунікативно-прагматичному вимірі, крізь призму мовленнєво-ментальної діяльності людей, важливим чинником якої є внутрішня форма (ВФ) слова.

Незважаючи на те, що ця лінгвістична категорія була предметом дослідження багатьох учених, починаючи від В. фон Гумбольдта та О.О.Потебні, все ж і сьогодні ВФ слова не знайшла ще належного висвітлення. Пояснюється це як складністю й багатоаспектністю самого поняття “ВФ слова”, так і суперечливістю інтерпретацій взаємовідношень мови і мислення, змісту і форми, знака й образу, а також недостатнім урахуванням парадигми сучасних лінгвістичних досліджень, яка включає питання аналізу процесів засвоєння, нагромадження і використання людиною знань, характеристики різних аспектів дискурсу, його управління й моделювання, які поглиблюють наші уявлення про приховані механізми мовної комунікації, вплив ситуативного і соціально-культурного контексту на значення слова чи тексту.

Ця парадигма передбачає зв'язок лінгвістики й аналітичної філософії, феноменології, герменевтики, когнітології, що сприяє повнішій розробці проблеми референції і значення, виробленню глибинного погляду на одну з найскладніших мовних категорій, якою і є ВФ слова.

У публікаціях із цієї проблеми названу величину часто розглядають без ґрунтового аналізу функціонального навантаження слова, його зв'язків з іншими мовними одиницями, тобто поза текстом.

А саме текст, і особливо художній, найбільшою мірою може виявляти природу, характер ВФ слова, її здатність прогнозувати дискурс – впливати на формування семантики

ключових слів, окремих висловлювань, тексту як дискурсу в цілому, виступати стратифікаційно-когерентним засобом, сприяти формуванню його конотативних значень (додаткових смислових прирощень), мотивувати художній образ (чи образи).

Адже в художньому тексті розкриваються ті функції ВФ слова, які представляють її як багатовимірну, прагматично значущу величину, якій притаманна потенційна готовність до актуалізації.

Підкреслимо: у лінгвістичній літературі ВФ слова здебільшого розглядається як суто мовна величина, не включена у “помежові сфери” (філософію, психологію, культурологію, літературознавство та ін.). Хоча саме розгляд її не тільки як компонента лексичного значення, а явища, що може бути “прочитане” в різнопарадигматичному вимірі, зокрема в комунікативно-прагматичному, виявляє в ній ті онтологічні властивості, які в межах одного гносеологічного ракурсу не були достатньо вираженими.

Як концептуальна ознака, закріплена в слові, ВФ, вказуючи на певну ознаку предмета (сутнісну доміную, периферійну, чи й приписувану йому мовцем), хоч і має когнітивну значущість, беручи участь у формуванні образів дійсності (на різних рівнях її категоризації), – все ж не виявляє свій “подієво-ситуативний” характер, тобто здатність актуалізуватися в комунікативно-прагматичних координатах, що є можливим у художньому тексті.

А саме такий аспект її дослідження, на нашу думку, буде вагомим при розкритті образів, які реалізують у тексті (дискурсі) свої комунікативні стратегії і тактики, виявляють установки на кооперативну діяльність чи конфронтацію.

Можна сказати і так: ВФ слова поза текстом не здатна сприяти структуруванню ситуації, виявляти свій інтенційний характер, хоча в ній закладена частина концептуальної інформації – результат пізнання номінатором певного об'єкта, його кваліфікації. У художньому тексті ВФ слова й номінація, що її маніфестує, є інтенційно “наснаженими”, а отже, сприяють умотивуванню ходів, спрямованих на досягнення комунікативного завдання.

Характер внутрішньоформної номінації (тієї, що має яскраво виражену ВФ, значущу для розуміння окремих фрагментів чи й тексту в цілому) не завжди виявляється експліцитно. Значення, виражені нею, можуть бути включені в семантику висловлювань, що представляють різні персонажні ходи, на перший погляд, далекі від її значеннєвої наповненості. Порівняймо:

– Зміни неминучі, – сказав він... – тобі з цукром?

– Без.

За стіною хлопався, набираючи оберти, “Севастопольський вальс”.

– Не віриш?

– Подивимося.

– Я тепер за Горбі горою...

Вальс рівномірно постукав на дно якоря...

Бу-па-па, бу-па-па.

– Владу бере покоління, виховане на Бітлз!

– Хіба?

Севастопольський тенор жив на старій платівці, яку по кілька разів на день слухала комунальна сусідка мого приятеля...

– Я їм теж не вірю. Але сподіваюся. Бо це – шанс. Принаймні...

– А є в неї хтось?

– У кого?

– В твоєї сусідки?

– Немає. Здається. Не знаю¹.

Наведений фрагмент тексту означає дві основні сюжетотвірні, різні за іллокутивною спрямованістю лінії, які не розкривають повністю комунікативні наміри мовців, а лише окреслюють можливі вектори їх розгортання:

1) перебудова, зміни в суспільстві (Горбі), нова влада, нове покоління, віра в успіх, шанс на кожного;

2) хтось за стіною, що слухає вальс; комунальна сусідка мого приятеля, вона; та, у кого, здається, нікого з близьких немає.

Мовні партії персонажів не є виразно конфронтаційними, однак вони представляють різні семантичні сфери інтеракції, унаслідок чого й виникає комунікативний шум (– А є в неї хтось? – У кого?).

Готовність мовців до кооперування, використання обома співбесідниками прийомів підтримання контакту, вияв довірливості – все це переакцентує тематичну двовимірність бесіди, “згладжуючи” шумові ефекти. Діалогічні партії, фокусуючись на спільному предметі комунікації, розгортають окреслений ко-референтний ряд, конкретизуючи його експресивами: **якась вчителька** (тридцять п'ять років ні на крок від підручника), **божевільна** (Вона – божевільна. Вмикає і плаче. Моряки – огонькі – золотіє денькі), **стара; та, що може померти** (... вся ця комуналка могла би стати моєю, якби я сюди прописав Альбіну перше, ніж помре вчителька).

Хоча аналізований фрагмент тексту передусім спрямований на ідентифікацію особи, що не є учасником інтеракції (Хто вона?) і спілкування ведеться вільно, невимушено, без порушення норм комунікації, зосередження уваги на одному з партнерів комунікації, все ж воно не є “симетричним”: домінує господар оселі, заповнюючи рема-тичні лакуни тексту.

Автор прямо не акцентує на рисах характеру мовців: зійшлися приятелі (можливо, навіть і друзі), між якими, здавалось би, не повинно бути психологічної дистанції, а предмети оцінки мусили б однаково “висвічуватись” на аксіологічній шкалі. Однак зовнішньо-внутрішні комунікативно-прагматичні площини мовців не гармонізуються: у тканині діалогу знову з'являються комунікативні “перешкоди”.

Порівняймо:

– А мені так зручно [не одружуватися втретє – М. Г.]...

Вальс одгойдався і без перепочинку підвівся на друге коло.

– Бо от, припустимо, зустрічаю я раптом щось неординарне, молоде та свіже. Де мені тоді подітися?

– Звідки ти знаєш про моряка?

– Про кого?

¹ Діброва В. Rock-and-Roll. Music / Володимир Діброва // Приватна колекція. Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. В. Габора. – Львів : ЛА “Піраміда”, на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2002. – С. 130–131.

– З яким у неї був роман. Розповідала?

– Ні. Сам догадався. У неї улюблені теми, знаєш, які? Про те, як усі плакали, коли помер Сталін... Але я знайшов спосіб, як з нею боротися.

У наведеному фрагменті тексту, як і в попередньому, ще не використано внутрішньоформну ключову номінацію. Автор зосереджений на вибудові комунікативних ліній персонажів, на контroversійності розуміння ними максими релевантності П. Грайса (“говори по суті, те, що стосується справи”), на підведенні читача до того смислового порогу тексту, де імпліцитно відбувається перехід однієї комунікативно-прагматичної реальності в іншу, де змінюється виражально-стильова тональність тексту і невербальні семіотичні коди, вербалізуючись, актуалізують значення внутрішньоформної номінації.

Останнє висловлювання в наведеному сегменті тексту “Але я знайшов спосіб, як з нею боротися” змінює перебіг інтеракції. Дії адресанта (Він... заправив у магнітофон бобіну і виставив повну гучність), його репліки, сила голосу (– Хай сталіністка, – кричав він, – послухає), емоційно навантажені маркери, що вказують на ставлення мовця до того, про що він говорить (– Сила! – розмахував кулаками приятель. – Молодість! Що вони можуть цьому протиставити? Ні. Хто зберіг молодість, той зараз виграє), наратив автора, який, позиціонує себе від внутрішнього адресанта, акцентує на семантиці, вагомій для розуміння ключового внутрішньоформного значення (Рок-н-рол протаранив стіну, вривався, видно, у зеленооку радіолу і заходився топтати севастопольський вальс), – все це маніфестує тактику розмежування духовних орієнтирів, цінностей “учительки з тридцятип’ятирічним стажем” і молодого людини – представленого іншого покоління (безіменність тут – смислотвірний засіб).

Крім того, наведений фрагмент тексту з виразними рисами “дискурсу боротьби”, де протиставлення “вони – ми” з імпліцитного стає експліцитним, є важливим і в плані реалізації проспективного потенціалу тексту – передбачення окремих мовленнєвих актів, портретування ситуації, яка за своєю суттю не буде новою, а повторюваною, “апробованою”, очікуваною – реакцією на знайдений “спосіб боротьби” з сусідкою (її смаками, улюбленою музикою, темами розмов).

Лексеми *протаранити, вриватися*, а також *заходитися, топтати* займають

значущі позиції в наведеному фрагменті тексту. Містячи семи, що опредметнюють концепт боротьби, вони анафоризують протиставлення, закладене ще в початковому сегменті новели (*За стіною хлюпався, набираючи оберти, “Севастопольський вальс”*). Ці дієслівні одиниці, динамізуючи текст, виступають носіями інваріантного асоціативно-образного комплексу, який “готує” читача до сприйняття значення внутрішньоформної номінації. Вони, розширюючи емотивно-вербальні рамки тексту, драматизуючи подієво-дискурсивне русло, виступають своєрідним смисловим вузлом, який сприяє умотивуванню причиново-наслідкових відношень, зображених у тексті, появі нових дескрипцій в уже означеному кореферентному ряді.

Порівняймо:

Шанси лагідного чорноморця в боротьбі з рок-н-ролом були жалюгідні. Можна було легко передбачити, що він ще трохи й піде на дно, ще й затягне у вир всіх, хто випірне після удару і попливе відчайдушно до берега. Тут будуть “школьніє годи чудесніє”, і “утро нашей родіни”..., й “звіт піонервожатої на педраді”. Змістова наповненість цього фрагменту тексту, що базується на його композиційно-мовленнєвій формі, на перший погляд, не є діалогічною, однак насправді її можна б кваліфікувати як “семантико-палімпсестову”, оскільки тут актуалізовано декілька значеннєвих пластів, спрямованих на:

– посилення преференційного представлення, статусу комунікантів (явних чи “опосередкованих”);

– характеристику учасників інтеракції, закладену в інтродукції новели (чи й навіть – імпліцитно – у предтексті);

– виокремлення прецедентних “ключів”, які, з одного боку, семантично “узгоджують” різні фрагменти тексту, з іншого – “рельєфізуючи” його, посилюють конфронтаційні характеристики учасників спілкування – і об’єкта мовлення, репрезентуючи відповідні цінності буття, внутрішньо-чуттєву його рецепцію.

Номінації, що виконують роль інтертекстуальних знаків, на синтагматичному й парадигматичному рівнях розширюють межі тексту, його асоціативно-образну сітку, актуалізуючи фрагменти того культурного простору, вертикального й горизонтального культурних контекстів, пізнання яких умотивовує конфліктність зображеної ситуації. А це сприяє “викристалізуванню” центробіжної авторської інтенції – показати неспівмірність різних

(реального і можливих) світів, їх смислової дистанції і (внаслідок цього) – “вивідність”, експлікація значення, яке в тексті передано внутрішньоформною номінацією **кораблетроща**.

Лексема **кораблетроща** з її яскраво вираженою ВФ, семи якої входять до структури лексичного значення і займають у ній вагомий місце, – конститутивний текстотвірний елемент. Вона з’єднує всі значеннєвотвірні “вузли” тексту, транскрибує інформацію не тільки денотативного рівня, але й художньо-образну, символічну, маніфестує прагматичне значення, посилюючи, “розбудовуючи” різноманітні модусні смисли, пов’язані з оцінкою запрограмованої мовцем дії.

Кораблетроща – внутрішньоформна номінація, яка в художньому тексті змістово асиметрична (“переростає” план вираження). Живучи “на межі свого і чужого контексту”², постійно збагачує свої виражальні можливості. Ця номінація (як і будь-яка інша, що виділяється на фоні всього тексту і сприймається як ключова) діалогізує з пунктирно означеними в новелі тематичними лініями, із тими семантично віддаленими фрагментами тексту, які не є лінійно поєднуваними, із читацькою свідомістю, що формує “можливі” світи, у яких наявна ситуація, близька до прописаної в тексті.

Особлива вагомість ролі цієї номінації полягає в тому, що вона, перебуваючи у проекції різних парадигм, зокрема комунікативно-прагматичної, своєю семантикою, суб’єктивно-оцінним нашаруванням є важливою для розуміння характеру розгортання конфлікту. Адже спочатку він був імпліцитним. І вальс як величина, що представляє іншу семіотичну систему, “імплікував” значення, органічно не пов’язані із семантикою внутрішньоформного слова, оскільки воно ще не діалогізувало із ним, не виявляло своїх інтенцій, внутрішньої “подієвості”. Це слово ще не було пізнане читачем і своєю енергетикою, “контекстуальними обертонами”³ ще дистанціювалося від смислу, народжуваного в діалозі й музичному повідомленні.

Семантику цього повідомлення, яке супроводжувало його русло й значеннєве напов-

нення, кожен із партнерів спілкування прочитував, очевидно, на рівні пресупозицій, тобто інтенція, закладена автором у музичний текст, на початковому етапі розвитку сюжету не вичленовувалась детально ні учасниками комунікації, ні читачем.

Комунікативна мета, що “надає висловлюванню конкретної спрямованості”⁴, не була дешифрована такою мірою, як це можна зробити за умови прочитання всього тексту – на його тлі, тому музичний твір як один із конфліктотвірних чинників у новелі наразі не акцентувався.

Якщо ж розглядати топик з інваріантним значенням “музика” у проекції семантичної прогресії, то бачимо, що, сформований у тексті, він виступає важливим засобом реалізації авторської стратегії. Це один із тих мислеобразів, що, “скеровуючи” мисленнєві дії персонажів, сприяє їх характеристиці. Виокремлений топик – виразник інтенційності, закладеної в новелі, маніфестований її ідеєю. Він формує своєрідну помежову комунікативно-прагматичну площину, крізь вимір якої окреслюються образи вчительки, з одного боку, з іншого – образи тих персонажів, що діалогізували вербально. Цей топик двоструктурний. Порівняймо: 1) **“Севастопольський вальс”, вальс, легка музика, севастопольський тенор, стара платівка, зеленоока радіола, лагідний чорноморець, кораблетроща, фінальні акорди**; 2) **магнітофон, бобіна, повна гучність, ритми бітловського “Рок-н-рол м’юзик”, струни бас-гітари, кораблетроща, фінальні акорди**.

Як бачимо, елементи наведених семантичних ланцюжків хоч і з’являються в різних точках часопросторової осі новели з різною метою, під різними кутами переломлюючи діалогічні партії персонажів, все ж у тексті скеровані до одного визначального семантичного вузла, окресленого як **кораблетроща**, – слова, яке не тільки означає певну ситуацію, але й виконує складну функцію її аналізу⁵ – великою мірою і завдяки його ВФ.

Значення названої лексеми, її асоціативна “аура” – важливий засіб об’єктивування

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 97.

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 106.

⁴ Бацевич Ф. С. Основы коммуникативной лингвистики: учебник / Ф. С. Бацевич. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2004. – С. 171.

⁵ “...слово не тільки позначає предмет, але й виконує дуже складну функцію аналізу предмета” (Лурия А. Р. Язык и сознание / Лурия А. Р.; под ред. Е. Д. Хомской. – 2-е изд. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – С. 46.

відповідного концепту, оскільки концепт “може бути вербалізований, а може бути і не вербалізований мовними засобами”⁶, важливу роль у побудові його невербальної “частини” відіграють, на нашу думку, і ті чуттєві образи, які пов’язані з виділеними тематичними лініями, зі значеннями, що народжені в процесі комунікації персонажів і дотичні до цього концепту⁷, із тими оцінно-образними нашаруваннями, які завдяки сполучуваності елементів утворюються в кожному художньому тексті і також сприяють формуванню його невербального сегмента, важливого в осмисленні автором/читачем буття слова і тексту як дискурсу.

Кораблетроця в новелі – значущий, але не кінцевий її “акорд”. Ця внутрішньоформна величина виступає також експліцитним та імпліцитним означником того, що відбудеться **після** ситуації, зображеної в тексті за посередництвом її семантичної структури.

Порівняймо:

До нас в кімнату вломилася перша жертва кораблетроці – сусідська вчителька з тридцятип’ятирічним стажем.

– Джон Леннон якось сказав, – мій приятель не звертав на неї уваги, – що прямим синонімом до слова “рок-н-рол” буде “Чак Беррі”!

В бабусі було щось від щирої та сумлінної третьокласниці, яка питала у вчителя, хіба так можна робити.

Під таку зухвалу музику її прокльони й махання жовтячим перстом здавалися чудернацькими колінцями нового танцю. Тому, коли вона схопилася за груди і завалилася на підлогу, ми не одразу дотумкали, що, власне, сталося, і підбігли до неї вже після фінальних акордів⁸.

⁶ Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : Восток – Запад, 2010. – С. 20. – (Лингвистика и межкультурная коммуникация. Золотая серия).

⁷ “В акті мовлення вербалізується комунікативно релевантна частина концепту” (Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : Восток – Запад, 2010. – С. 20. – (Лингвистика и межкультурная коммуникация. Золотая серия)).

⁸ Діброва В. Rock-and-Roll. Music / Володимир Діброва // Приватна колекція. Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. В. Габора. – Львів : ЛА “Піраміда”, на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2002. – С. 131.

Якщо розглядати співвідношення ключового внутрішньоформного слова і наведеного кінцевого фрагмента новели з погляду проспективних відношень, то зображене в тексті великою мірою передбачуване; і для читача, і для персонажів контекстуально очікуване. Дешифрування його базується на тих “пакетах інформації”, які “забезпечують адекватну когнітивну обробку стандартних ситуацій”⁹, на використанні різних типів знань, вибудуванні ймовірного сценарію¹⁰ розвитку подій, що дозволяє виокремити відповідні висновкові формули.

Однак внутрішньоформна номінація, що позначає інтегративний динамічний мислеобраз, інтенційно навантажений у художньому дискурсі, містить і потенційні семи, що можуть бути “проясненими” й доповненими новою чуттєво-образною інформацією. Унаслідок цього образ ситуації, закладений у номінації концепту як багатовимірне утворення, у кожний момент сприйняття дійсності може “висвічуватися” іншою гранню, не завжди прогнозованою, що і підтверджено в наведеному фрагменті (*Ми не одразу зрозуміли, що, власне, сталося*).

Зміна кількості учасників можливих комунікативних актів і їх оцінна характеристика, закріплена у дескрипціях (*...в кімнату вломилася перша жертва кораблетроці*), недотримання постійними учасниками комунікації етикетних приписів (*...мій приятель не звернув на неї уваги*), переведення волею автора важливої інформації “у підтекст і розгортання семантичного спектра”¹¹ в

⁹ Раренко М. Б. Лингвистика текста и история ментальных пространств / Раренко М. Б. // Парадигмы научного знания в современной лингвистике : сб. науч. трудов / РАН ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания ; редкол.: Кубрякова Е. С., Лузина Л. Т. (отв. ред.) и др. – М., 2008. – С. 150.

¹⁰ “Сценарій становить собою набір об’єднаних часовими і причинними зв’язками понять нижчого рівня, який описує упорядковану в часі послідовність стереотипних подій” (Раренко М. Б. Лингвистика текста и история ментальных пространств / Раренко М. Б. // Парадигмы научного знания в современной лингвистике : сб. науч. трудов / РАН ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания ; редкол.: Кубрякова Е. С., Лузина Л. Т. (отв. ред.) и др. – М., 2008. – С. 149).

¹¹ Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Карасик В. И. – М. : Гнозис, 2004. – С. 357.

ньому (попередження того, що може статися, закладене ще в попередньому сегменті, однак учасниками комунікації воно не було дешифровано: *Можна було передбачити, що він [“лагідний чорноморець”] ще трохи й піде на дно, ще й затягне у вир всіх, хто випірне після удару...*) – все це експлікує різні аспекти смислової організації тексту, пов’язані із семантикою ключового внутрішньоформного слова, коригує образи ситуацій, зображених у тексті, переводячи їх на інший рівень усвідомлення і читачем, і учасниками текстової комунікації.

Таким чином, слово з яскраво вираженою ВФ у художньому тексті є комунікативно навантаженим – спрямоване і на денотат, ознаки якого (реальні чи “приписані”) закладені в його семантичній структурі, і в значеннєвий, полемічно-діалогічний простір тексту, де кожен його елемент, актуалізуючись, виражає певну інтенцію¹².

Внутрішньоформна номінація з її постійною готовністю до оновлення в художньому тексті спрямована на формування вираження нової думки, образу (ідеї). Реалізуючи свою здатність включатися в нові лінгвально-мисленнєві й обрані впорядкованості, внутрішньоформна лексема стає величиною, пов’язаною з розвоєм хронотопної буттєвості художнього твору, акцентуванням його основних (вузлових) ідей, мотивуванням художніх образів. Іntenційно навантажена ключова внутрішньоформна номінація дає підстави

розглядати її і як засіб структурно-семантичної трансценденсії: вона сприяє пізнанню окремо взятого тексту як завершеного художнього цілого.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник / Ф. С. Бацевич. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2004. – 344 с.
3. Діброва В. Rock-and-Roll. Music / Володимир Діброва // Приватна колекція. Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. В. Габора. – Львів : ЛА “Піраміда”, на замовлення приватного підприємця Говди І. В., 2002. – С. 130–131.
4. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Карасик В. И. – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.
5. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : Восток – Запад, 2010. – 314 [6] с. – (Лингвистика и межкультурная коммуникация. Золотая серия).
6. Лурия А. Р. Язык и сознание / Лурия А. Р. ; под ред. Е. Д. Хомской. – 2-е изд. – М. : Изд-во МГУ, 1998. – 336 с.
7. Раренко М. Б. Лингвистика текста и история ментальных пространств / Раренко М. Б. // Парадигмы научного знания в современной лингвистике : сб. науч. трудов / РАН ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания ; редкол.: Кубрякова Е. С., Лузина Л. Т. (отв. ред.) и др. – М., 2008. – 184 с.

В статтє показано, что номинации с ярко выраженной внутренней формой являются важным средством экспликации целенаправленности высказывания.

Ключевые слова: *интенция, художественный дискурс, внутренняя форма слова.*

The article shows that nominations with a distinct inner form are an important means of expressing the purposefulness of statement.

Key words: *intention, fictional discourse, inner form of word.*

¹² У художньому тексті “всі слова і форми заселені інтенціями” (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 106).

ХУДОЖНІЙ ТВІР І ЙОГО ІНОНАЦІОНАЛЬНИЙ ЕКВІВАЛЕНТ

У статті розглядаються методологічні концепти інонаціонального буття літературно-мистецького твору. Автор на теоретичному та історико-культурному рівнях досліджує поліаспектність існування інтерпретації, перекладу явищ зарубіжної літератури в українському трактуванні. При їх типологічному зіставленні у статті аргументуються й пропонуються актуальні підходи в розв'язанні поставленої проблеми.

Ключові слова: методологія, компаративістика, перекладознавство, художня система, образність.

Давно помічено, що твори художньої літератури і мистецтва з чітко вираженою національною закодованістю входять до культурно-духовних координат інших народів по суті двома означеними шляхами: безпосередньо й опосередковано, тобто без будь-якої зміни оригіналу (мовної, стильової, формотворчої та ін.) або ж завдяки певній їх інтерпретації в ідейно-естетичному перекладі з його органічною рецепцією в тому чи іншому середовищі або соціоконтинумі [1]. Причому процес “приживлення” на новому ґрунті інонаціональних художніх явищ значною мірою залежить від їх видової, родової та жанрової належності. Бо якщо, наприклад, живописні полотна, витвори скульптури та архітектури (власне, те що існує винятково у просторовій формі) переважно зберігають свою первозданність, майже цілковиту незмінність в інонаціональному бутті, то художня література в усіх своїх виявах, різножанрові музичні творіння, театральні вистави (власне, те, що позначено часовими або часопросторовими вимірами і сприймається як визначена дія) переходять до іншого культурно-мистецького життя за дещо відмінними законами, частково модифікуючи чи й суттєво міняючи свою автентичну природу в процесі інтерпретації – здебільшого через мовний переклад, сценічну варіативність, виконавське потрактування тощо.

Щоправда, практика міжнаціонального взаємообміну фіксує й інші способи та принципи художнього засвоєння, а відтак і культурно-духовного буття творів літератури і мистецтва. Ті з них, що несуть у собі яскраво виражену “процесуальну дію” (приміром, ряд прозових і драматургійних форм) чи близькі їй зрозумілі емоційно-вербальні структури (скажімо, ліричні та фольклорно-етнографічні форми), можуть прилучитися до інокультури і стати відповідним націодуховним набутком інших літератур і мистецтв без зміни своєї

мовної оболонки. Більше того, навіть якщо й зазнає вона певних змін (наприклад, персональний переклад чи переклад із субтитрами в кінофільмі), то позначається це головним чином тільки на зовнішній, мовити б, “голосовій” інтерпретації, назагал присутньо зберігаючи свій оригінальний вияв.

Одночасно процес взаємообміну чи взаємодії включає в себе також складні зв'язки між видами і родами літератури, між різними мистецькими видами, надто тонкі взаємопереходи і взаємозумовленості між ними. Тож “приживлення” інокультури виявляє ще один продуктивний і творчо перспективний аспект – інсценізацію й екранізацію творів зарубіжної літератури, кінематографічний варіант музичних п'єс, зосібна опер або оперет, телевізійну версію романів, оповідань, драм тощо. Тут зміщення від оригіналу, домислення як “свого” національного, так і “чужого” інонаціонального (іноді суттєве!) просто неминучі. З одного боку, вони продиктовані об'єктивними (часовою, історичною, естетичною, духовною потребою), з іншого боку – суб'єктивними (авторською художньою і громадянською позицією) чинниками інтерпретатора [2]. Нерідко режисери-постановники й актори-виконавці, крім творчого досвіду попередників-інтерпретаторів того чи іншого твору, враховують і власний досвід сценічного, екранного чи музичного потрактування й розробки типологічно близької прози, драматургії або музики.

Зрозуміла річ, абсолютно тотожної інтерпретації задуму оригіналу досягти по суті неможливо. Практика переконує, що найменше ідейно-естетичних втрат (змістових і формотворчих) можна домогтися лише за умови, якщо оригінал інтерпретується комплексно – зважаючи на всі його художні особливості, психологічну своєрідність його творів, історико-культурні умови часу і духовно-національ-

ного середовища, у яких народжувався інтерпретований твір, загалом поставало мистецько-образне мислення письменника, композитора, драматурга тощо. Однак, як доводить знову ж таки творча практика, інтерпретатор хай як би максимально не проникав в іонаціональну стихію, все ж не може цілковито позбутися (зрештою, чи необхідно це?!) суто національних й індивідуальних характерологічних рис ментальності, емоцій, психологічних рецепцій, складу художньої свідомості тощо.

Важливим концептом іонаціонального буття літературно-мистецького твору, окрім інтерпретатора-“виконавця”, виступає й інтерпретатор-перекладач суто вербальної творчості. Не вдаватимемося до міркувань про те, яку роль у цьому відіграє перекладацтво, зауважимо тільки, що саме завдяки йому народи знайомляться із зарубіжною культурою, збагачують як реципієнти свої уявлення і смаки, органічно вписуючи “чужий” твір до власного національно-духовного контексту. Із цього приводу цікаві думки висловив колись Олександр Білецький: “Художні досягнення українського народу дорогі для українців не тільки тому, що вони «свої», а й тому, що росіянин, поляк, чех, болгарин, так само як француз, англієць, німець, читаючи того чи іншого українського поета, може відчувати себе на мить українцем, відчувати завдяки Шевченкові, Франкові, Лесі Українці, Коцюбинському, Тичині, Рильському і багатьом іншим високе почуття загальнолюдської солідарності, почуття інтернаціонального братерства, що проймає українську літературу, як і інші великі літератури світу” [3, 13].

Таких чи схожих висловлювань не тільки українських, а й зарубіжних літераторів можна навести чимало. Проте нас тут цікавить передовсім методологічна сторона іонаціонального буття літературно-мистецького твору. І найперше, що треба зазначити, – переклад, хай навіть при всій можливій відповідності першоджерелу, завжди виступає своєрідним актом творчості. Власне, завдяки йому перекладений твір набуває нових, досі не характерних для оригіналу рис, і фактично стає явищем іонаціональної культури, котре і сприймається, і оцінюється у світлі її досвіду. Такий словесно інтерпретований твір “починає жити вже незалежно від своєї первісної мовної форми” і “стає у мовному вираженні багатоліким” [4, 339]. Звісна річ, у різні часи й епохи існували різноманітні, нерідко й пря-

мо протилежні думки про можливість перекладу та його специфіку (родову, видову і жанрову), про відносний ступінь свободи в іномовному інтерпретуванні оригіналу тощо. Наприклад, в епоху Середньовіччя нерідко створювалися так звані “вільні переклади-перекази”, у результаті чого інтерпретаторами вилучалися з тексту оригінальні риси, що становили незвичність і непорозумілість з культурою, котра засвоювала його. Натомість вводилися такі висловлювання, такі форми й образи, такі психомотиваційні чинники поведінки героя або його характеру, ситуацій чи сюжету, які були “своїми” в естетичних уявленнях національної аудиторії й порівняно швидше адаптувалися до сприйнятевого буття. На переконання дослідників, такі “вільні переклади-перекази” часто вступають у “змагання” з першоджерелом, адже вся їхня ідея реінтерпретації зводилася не так до цілковито повного відтворення оригіналу, як до звичайної переробки сюжету, а нерідко й до абсолютного перетворення оригіналу [5].

Нова мовленнєва “одежа” твору вводить його до координат засвоюваної культури, змінюючи водночас не тільки його зовнішнє обличчя, а й зміст оригіналу. Звідси – послаблення зв’язків перекладеного твору з духовно-мистецьким і національним середовищем, у надрах якого він народився, постав як самотождне й самоцінне явище.

По суті вже тривалий час художній твір розглядається не як статичне, ізольоване надбання якогось одного народу, не як образно-естетичне сполучення зумовлених часом, епохою, обставинами, національною самобутністю тенденцій і прийомів, а передовсім як історично мінливий і складний організм, що зусібічно пов’язаний з навколишньою суспільно-історичною дійсністю, із загальним рівнем розвитку суспільства та культури, до яких належить митець, із чинними духовними та художніми традиціями, зрештою, з іншими галузями мистецької свідомості. Це – з одного боку. З другого ж, здійснений переклад і вкорінення його в глибини іонаціонального ґрунту призводить щонайменше до двох виразно окреслених наслідків. По-перше, зміна мовної фактури не тільки дещо “відриває” такого типу художній твір від його суто національного осереддя, сказати б, автохтонного джерела, надаючи йому відтак позачасових вимірів, а й сприяє, по-друге, читачеві в зіставленні перекладу зі схожими національно-мистецькими явищами, із творчістю тих, хто

невід’ємний для даного читацько-реципієнтного середовища. “В іномовних сприйняттях такий письменник та його твір подібні на гірську вершину, якою можна милуватися здалека, але до якої важко знайти справжні шляхи, – доречно зазначає сучасний дослідник. – Загалом питання й полягає в тому, як знайти ці шляхи, як уникнути цієї штучної ізоляції сприйняття” [6, 25].

Аналізуючи художній переклад, літературознавці часто звертають увагу на те, що будь-який твір літератури і мистецтва (надто той, що виражає “процесуальну дію”) у його інонаціональній інтерпретації неминуче зазнає “природних” втрат. Вони, втрати, торкаються найрізноманітніших аспектів перекладацтва – від суто вербальних чи й мовно-ритмічних невідповідностей аж до емоційно-психологічної або й соціальної неадекватності. Згадаймо родову приналежність слова “луна” у відомій поезії Олександра Пушкіна та його родову протилежність “місяць” у перекладі цього твору Максимом Рильським. Або ж деяку мовно-ритмічну змінність в українському перекладі того ж Максима Рильського “Пана Тадеуша” Адама Міцкевича*. Зрештою, згадаймо, як нелегко даються, власне, майже всім іномовним інтерпретаторам переклади новел Василя Стефаника. Тут, за переконаннями росіянина Володимира Россельса [7], становлять труднощі не так покутські діалектизми і західноукраїнська говірка, як своєрідність словесних гнізд у творах прозаїка, що створюються однокорінними словами й приховують у собі багатство семантичних відношень, зокрема між суфіксами і префіксами. А грузинський письменник Симон Чиковані, здійснюючи свого часу переклад поезій Павла Тичини, щиро зізнавався, що найважче йому вдавалося передати словотворче новаторство і синтаксис ранніх творів українського автора, надто їх цілковиту музикальність. “Чарівна мелодійність і яскравий колорит української мови, – писав він, – проявилися в його поезії воістину могутньою силою і сяють у ній всією своєю багатобарвною гамою. Злиття поета з рідною мовною стихією таке, що на найвищих злетах її поетичного симфонізму лірика Тичи-

ни здається майже недоступною для перекладу” [8, 193–194].

Перекладачі й дослідники часто зауважують, що певні труднощі в україномовному бутті інонаціональних творів виникають при передачі структури речень чи й загалом текстового викладу літературно-мистецького явища (роману, оповідання, драматичної поеми, драми тощо). Відомо, що безособові речення існують лише в слов’янських мовах, і це створює очевидні перепони в перекладах з англійської, німецької, французької чи іспанської мов. Зразком цього може слугувати переклад українською фрагмента з музичної драми “Валькірія” німецького драматурга і композитора Ріхарда Вагнера, де вже саме сполучення слів, звучання власних імен (як і реалії історико-культурні, національно- побутові, що приховані за цими іменами) породжують особливий стан “громадян фатерлянд”: відчуття гордості, захоплення, причетності, патріотизму, згуртованості. Останні рядки Ігор Качуровський реінтерпретує в україномовному варіанті (чи не вперше в історії українського перекладацтва) таким чином, що слово *полум’я* алітерується зі словом *помочі, дім -із дай*:

*Дім наш у полум’ї,
Помочі дай мені,
Брате мій, Зігмунде [9,131].*

Ритміко-мелодійну своєрідність, особливу внутрішню пульсацію, що здебільшого характеризують віршовані твори (почасти й прозу, надто ліричну), передати в інонаціональному бутті доволі непросто. Тому перекладачеві нерідко доводиться вдаватись до суттєвих відхилень, до помітних змін ритму й мелодики, що є органічно традиційними для власної національної поезії, музики, фольклору тощо. Звісна річ, це аж ніяк не означає, що такий переклад у художньому сенсі менш вартісний, аніж оригінал, що він займає нижчий щабель в ієрархії освоєння естетичного світу і т. п. Переклад не тільки може дорівнювати оригіналу (для прикладу візьмімо унікальний за своєю суттю перекладений сонетарій зі світового письменства, здійснений Дмитром Павличком, або сучасний багатотомний переклад творів Вільяма Шекспіра в україномовному бутті). За рівнем художньої майстерності він може навіть переважати його, оригінал, компенсуючи ті чи інші невиразності авторського автентичного тексту, ті або інші якості

* Про це докладніше йдеться в польськомовній праці: Grosbart Z. Maksyma Rylskiego groga do argcyprzekladu “Pana Tadeusza” / Z. Grosbart // Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich / pod red. S. Kozaka i M. Jakóbca. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk, 1974. – S. 237–270.

мистецького характеру (як це трапилося, скажімо, з україномовним перекладом російськомовної інтерпретації роману єврейського письменника Шолом Алейхема “Тев’є-молочник”, створеної Григорієм Горіним у 80-х роках минулого століття).

Перекладений твір літератури чи мистецтва (талановито або посередньо виконаний) завжди проступає як інноваційний, адже в ньому більшою або меншою мірою синтезуються два творчих начала: з одного боку – індивідуальність автора, з іншого – індивідуальність перекладача. Та оскільки будь-яка мистецька особистість завше творить у загальному річищі національної культури, художніх традицій і тенденцій, стильових шкіл і типів ідейно-образної свідомості, зрештою, і домінуючого творчого методу, характерного для того чи іншого письменства, того чи іншого естетичного часу, то в перекладі неодмінно органічно співвідносяться різні або цілком протилежні впливи-взаємовпливи, нашарування тощо. Звідси основним протиріччям перекладацтва як власне складової не лише компаративістики, а й мовознавства була, є і буде проблема “вільного” і “буквального” перекладу, проблема художньої відповідності і словесної точності, сказати б, мовленнєвої адекватності.

Дослідники вже впродовж тривалого часу намагаються їх вирішити, спираючись на багатющу перекладознавчу практику. Приміром, український учений Віктор Коптілов, російський літературознавець Євген Гуренко, грузинський мовознавець Георгій Гачечиладзе та ін. [10] виходили з того, що між цими полярними поняттями перекладознавчої науки конче слід шукати зв’язки чи взаємозумовлення, нарешті, діалектичну єдність. Названі теоретики пропонують так звану “концепцію реалістичного перекладу” для розв’язання вказаних протиріч і суперечностей. Вони обґрунтовують свою позицію тим, що художня дійсність перекладуваного твору закладена в його оригіналі і виконує ту ж функцію, аналогічну якій здійснює у творчості реальна дійсність. На переконання польської дослідниці Г.Янашек-Іванчикової, перекладач мусить настійливо вишукувати засоби не так вербальної відповідності, як відповідності художньої, тобто він повинен передавати передовсім естетичну цінність оригіналу, створюючи водночас рівнозначну естетичну цінність засобами своєї мови, ментальності, культури й загалом ідейно-образної свідомості [11].

Власне, тут чи не найточніше передає цю позицію аналогія художньої правди з правдою життя у високому сенсі цих понять.

Таку точку зору нині здебільшого підтримують чимало українських теоретиків і практиків художнього перекладу – як науково перспективну і продуктивну. Якби там не було, “переклад, хоча й не може вичерпувати оригіналу (як оригінал не здатний вичерпати предмета художнього зображення), все ж при такому підході зберігає тональність, настрій, психологічну достовірність, а не лише сюжетно-фабульну канву та загальні структурні особливості першотвору” [12, 90]. Чи не це мали на увазі колись Максим Рильський і Василь Барка, які здійснювали переклад українською “Короля Ліра” Вільяма Шекспіра?! За всієї типологічної близькості ця трагедія англійського драматурга в її інонаціональній інтерпретації дає всі підстави для ствердження думки, з одного боку, про створення естетичних відповідників оригіналу “Короля Ліра”, а з іншого, – про принципи (різноманітні й протилежні), що їх дотримувалися під час перекладу твору Вільяма Шекспіра і Максима Рильського, і Василя Барка.

“Зусилля Рильського спрямовані на те, щоб супроти оригіналу виставити по змозі дисциплінованішу версію, усе розмашне й невтримне – втримати у звичних для певної стилістичної школи словесних рядах і конструкціях, – пише дослідник з української діаспори. – Інакше кажучи, Рильському залежить на тому, аби будь-що появити (показати. – С.Х.) Шекспіра клясиком так, як це поняття уклалося у теорії та практиці українського неоклясицизму” [13, 8]. Тим часом “Барка не тільки не цурається будь-якого звужуючого узагальнення, а, навпаки, у кожному найнезначнішому випадку створює ніби додаткове силове поле, щоб виштовхнути наверх незвичне, незвичайне, одноразово-неповторне. Його неоціненна заслуга полягає в тому, що він, поступово ускладнюючи свої засоби виразу, демонструє те, на що, на жаль, так мало звертали увагу українські перекладачі: називання речі в Шекспіра, яке відбувається не прямою дорогою, а якомога більше звивистою, де насолода спізнання зумовлюється саме в цьому неймовірному нагромадженні словообразів (...). Модерними засобами він розкриває структуру Шекспірівського мовного бароко” [14, 9].

Власне, ця повсякчасна й настійлива увага Василя Барка до кожного перекладуваного слова з “Короля Ліра” Вільяма Шек-

спіра дає йому можливість збагнути й передати у своєму рівнозначному виразі найменшу деталь у всіх без винятку моментах перекладу, де її Рильський нерідко або недобачає, або й свідомо пропускає. Приміром, у таких рядках україномовного перекладу: *Сестро, я маю поговорити про справу, що стосується нас обох* (Максим Рильський); *Сестро, не дрібницю маю сказати: що найближче торкається нас обох* (Василь Барка) у їх зіставленні з англійським оригіналом тексту драми Вільяма Шекспіра – *Sister it not little I have to say of what most hearly appertains to us both*. Художню позицію українських перекладачів (як переконуємося, нерідко прямо протилежну) відбиває, скажімо, переклад одного із найславніших монологів короля Ліра. Проілюструємо це, зацитувавши уривки з україномовної інтерпретації Максима Рильського та Василя Барки:

*...Почуй мене, природо!
Почуй мене, ласкаве божество.
Як суджено оцій гідкій тварюці
Дітей родити – відбери це в неї,
Неплідністю їй чрево засуши!
Нехай їй мертвотне, марне тіло
Довіку немовляти не народить,
Щоб ним пишались!
А як вирок твоїй
Велить їй матір'ю колись назватись, –
Нехай народить хирляву потвору
Собі на муки!..*
(М.Рильський) [15, 260]

*Почуй, природо! Люба-божеська, почув:
спини мету свою, коли воліси
тварюку цю родючою зробити.
Впровадь у черево її – неплодство.
Всуши їй виростові влонця
і ввік від тіла змерзки не виводь
малятко в почесь її!
Коли ж родити мусить,
створи дитя маруди, щоб жило
на осоругу – виродне, в терзання її.*
(В. Барка) [16, 46]

Типологічно зіставляючи оригінал тексту драматичного твору Вільяма Шекспіра з його україномовними перекладами Максима Рильського та Василя Барки, зауважуємо, що інонаціональне буття “Короля Ліра” аж ніяк не позбавляє його власне національного, англійського колориту. Зрештою, не слід також стверджувати, як це іноді роблять деякі до-

слідники, що мова є чимось суто зовнішнім, порівняно з ідейно-образною спрямованістю художнього твору, що вона є другорядною в руслі загальної культури. Тим часом мова є формою вираження і важливим засобом кодування саме культури, загалом головним чинником збереження духовних традицій. Водночас мова сама по собі ще не вичерпує поняття національно-своєрідного в літературі й мистецтві, і тому видозміна мовної форми ще не відриває повністю твір від художньо-культурної й духовної аури свого народу. Він, з одного боку, залишається явищем рідної культури, а з іншого, – стає фактом чи частиною культури, мовне обличчя якої він набуває. Навіть досягнувши світового визнання, такий твір літератури все ж зберігає органічну прив’язаність, залежність від автентичної форми свого мовного буття, що на різних рівнях організації внутрішньої і зовнішньої структури тексту воно проступає багатоаспектно. Тож має цілковиту рацію сучасний зарубіжний дослідник М.Й.Конрад, який стверджує, що в умовах такого перетворення твір мистецтва слова “дещо втрачає, дечого набуває. Втрачає він свою одиничність, ту неповторну індивідуальність, що дає йому мовна плоть, в якій він народився у своїй країні; але, з іншого боку, різномовне існування виявляє в літературному творі те загальне, що виводить його за рамки одиничності, що є значущим для всіх” [18, 339].

Суттєвим методологічним концептом інонаціонального буття літературно-мистецького твору є виявлення художньо-культурного явища чи процесів, завдяки яким він з однієї національно-духовної аури переходить до іншого, “чужого” контексту, до інонаціональних обставин буття. Тут доречними будуть спостереження французьких компаративістів [19], які ще в 60-х роках минулого століття на багатоманітному художньому матеріалі (здебільшого західноєвропейського письменства) розробили положення про типи й форми посередництва між оригіналом твору та його перекладом. Вони запропонували в цьому взаємозв’язку цілу систему науково обґрунтованих моделей-посередників – індивідуальних, групових, міфологічних, фольклорних, книжних тощо. Українське порівняльне літературознавство, як засвідчує цілий ряд виданих останнім часом монографічних досліджень, не тільки поділяє таке положення посередництва в типологічних зіставленнях національного й інонаціонального буття художнього явища

[20]. Воно доповнює його, розвиваючи деякі тенденції нинішнього літературно-мистецького процесу, численними фактами і культурно-історичними поняттями фольклорно-міфологічного, євангельського, етнічного, орієнтального і комунікативного змісту.

Так, Біблія свого часу слугувала посередником між старовірською літературою і письменством християнського Сходу та Заходу, утверджуючи в них ті чи інші жанрові утворення, стильові традиції. В епоху Середньовіччя своєрідними трансформаторами творів фольклору, літератури, театру, музики були міми та скоморохи. Схожу роль у середовищі своїх народів (однак уже як індивідуальні “передавачі”) виконували лірники, кобзарі, шансоньє. Нарешті, функцію групового “посередника” у розповсюдженні того чи іншого мистецького твору і художнього явища нині дуже часто здійснюють численні засоби масової комунікації – радіо, телебачення, преса тощо.

Доречно зазначити, що між поняттями інтерпретації та посередництва існують суттєві розбіжності, навіть більше – очевидні суперечності; перше завжди передбачає та виявляє момент творчої діяльності, друге ж – передає іонаціональні літературно-мистецькі цінності переважно без змін, як слушно спостерегли Євген Гуренко та Степан Ковганюк. Проте “сам факт посередництва може надати певних відтінків характерові сприйняття і завоювання культурою іонаціонального твору, – пише Т.П.Руда, – іноді тут спрацьовують стереотипи ставлення до культури-“посередника” (виду мистецтва-“посередника”, типу виконавця-“посередника” тощо)” [21, 91–92].

Ще одним методологічним моментом іонаціонального буття літературно-мистецького твору є визначення реципієнтного шляху чужоземних культур, що, як правило, завше буває надзвичайно складним, суперечливим, доволі неоднозначним, незважаючи на те, чи прилучається такий твір до інокультури в оригіналі як автентичне явище, а чи після інтерпретації – як факт перекладу. Так або інакше він сприймається у виявленому загальному ідейно-естетичному, морально-етичному, побутово-психологічному, етнічно-історичному та ін. уявленнях і розуміннях народу й нації, що сформувалися впродовж тривалого часу в їх повсякденному житті. Тож “втрати” на цьому й, власне, такому шляху просто неминучі, вони навіть мусять передбачатися заздалегідь. Інша річ, що вони, ці “втрати”, можуть бути

різними – очевидними й малопомітними, суттєвими й не зовсім тощо. Все залежить від того, чи здійснюваний переклад твору належить до одностадіальних (етнічно, мовно, історично тощо) культур, а чи він різнотипний як за способом художнього мислення, національною конкретикою, так і за ментальністю, філософськими засадами, зрештою, народними традиціями, як пишуть зарубіжні компаративісти [22]. Отож, одна річ, коли процес взаємообміну відбувається між близькими літературно-мистецькими явищами, інша справа – якщо вони віддалені одне від одного, не мають постійних контактів взаємоприйняття.

І все ж цей процес багато в чому залежить від рівня художньо-образної своєрідності перекладуваного твору. Адже в справжньому витворі національної культури здебільшого завжди так чи інакше, за влучним спостереженням Михайла Бахтіна, приховані величезні скарби потенційних смислів [23, 238]. Власне, у процесі свого історичного життя, у тому числі й іонаціонального буття, такий твір літератури і мистецтва неодмінно розкриває ці, мовити б, “завуальовані” смисли для колишніх поколінь, акцентуючи, актуалізуючи й оновлюючи їх для поколінь нинішніх і прийдешніх. Водночас вони, ці смисли, зберігають свою автентичність, незмінність і цілковиту самодостатність та самототожність. Тому тут надзвичайно важливим моментом залишається знання й розуміння культурно-іонаціонального середовища, літературно-мистецьких обставин, у яких народився перекладуваний художній твір.

Це – з одного боку. З іншого ж не менш важливим є прагнення перекладача вийти за межі духовних цінностей свого народу, зруйнувавши “ізолюваність” сприйняття інокультури. Проте ця діалогічна суперечливість навряд чи може бути подолана. Адже перекладач, хоче він того чи ні, ніколи не зможе ігнорувати власних естетичних уявлень, зацікавлень, орієнтирів, критеріїв тощо. Крім того, його враження від явища художнього перекладу-оригіналу – завжди будуть відмінними від вражень його творця. І йде це від різних естетичних чуттів і відчуттів, емоційних реакцій та психологічних станів, що їх викликає твір літератури й мистецтва, і що є цілком природним у їх рецепції. Зрештою, йде це від різномовлення й різномислення, історичного, культурно-духовного і національного досвіду, традицій менталітету тощо.

Тому-то не випадково дослідники, вивчаючи поліаспектність інонаціонального буття літературно-мистецького твору, заперечують як неаргументоване твердження деяких науковців і практиків перекладу про те, що для його здійснення перекладачеві, мовляв, варто лише “переселитися” в ідейно-образну систему оригіналу, полишаючи осторонь свою національно позначену систему художнього світобачення й світовідтворення. Звісна річ, “вживання” або “входження” у координати чужої культури – процес конче необхідний, щоб збагнути її особливості, своєрідність, характер тощо. Однак його не слід абсолютизувати, адже він не що інше, як органічна складова перекладацтва загалом. Більше того, сам по собі цей процес недостатній в інонаціональному бутті художнього явища, бо потребує “діалогу” з національною культурою, представником якої є інтерпретатор, перекладач і т. п. Згадуваний Михайло Бахтін у такому “спілкуванні” чужого й свого, інонаціонального й національного вбачав неоціненний скарб “потенціальних смислів” феномена мистецтва, збагачуючи обидві культури – і ту, що народила його, і ту, що засвоює, долаючи “замкненість і односторонність цих смислів, цих культур” [24, 335].

Іван Франко колись влучно схарактеризував ці поняття, зазначивши, що твір літератури і мистецтва своїм корінням завжди заглиблюється в національний ґрунт, а кроною тягнеться до загальнолюдського, міжнаціонального. При цьому він акцентував на тому, що ці явища в самій художній системі чи й загалом естетично-образній структурі твору неподільні; загальнолюдське конкретно виявляється в національному і, власне, без національного немає міжнаціонального. Проте завдяки загальнолюдському й стає можливим момент “спілкування” різних культур, сприйняття і засвоєння мистецтва як близьких, так і далеких народів. Звідси інонаціональне буття художнього твору (за всієї очевидності “втраг”, яких він зазнає, переходячи в “чужу” культуру) – не що інше, як розкриття нових смислових пластів, що приховані в його внутрішній і зовнішній структурах, самозбагачення й поглиблення культури, до якої він входить, яку має збагатити своїм світосприйняттям і світовідтворенням. Як переконує розвиток сучасного українського літературно-мистецького процесу, такі аспекти компаративістського дослідження національної теорії і практики перекладу, загалом інонаціональ-

ного буття художнього твору розкривають нові горизонти літературознавчої науки.

1. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики / Г.-Г. Гадамер. – К., 2000; Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу / О. І. Гайнічеру. – К., 1990; Зорівчак Р. Словесний образ у художньому перекладі / Р. Зорівчак // Хай слово мовлене інакше : Проблеми художнього перекладу. – К., 1982; Кочур Г. Стихотворный размер и перевод / Г. Кочур // Актуальные проблемы теории художественного перевода : в 2 т. – М., 1967. – Т. 1; Криса Б. С. Світоглядні аспекти художнього перекладу / Б. С. Криса. – К., 1985 та ін.
2. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – М., 1977; Зисельман Е. Теория перевода и теория подобия / Е. Зисельман // Мастерство перевода. – М., 1981; Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу / О. Кундзіч. – К., 1979.
3. Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. / О. Білецький. – К., 1965. – Т. 2. – С. 13.
4. Конрад Н. И. Запад и Восток / Н. И. Конрад. – М., 1966. – С. 339.
5. Саїд Е. Орієнталізм / Е. Саїд // Слово., Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки / за ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996.
6. Алексеев М. П. Построение истории национальной литературы в странах славянского языка / М. П. Алексеев // Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. – М., 1978. – С. 25.
7. Россельс В. Перевод и национальное своеобразие подлинника / В. Россельс // Вопросы художественного перевода. – М., 1965.
8. Чиковані С. Слово про Павла Тичину / Симон Чиковані // Співець нового світу : спогади про Павла Тичину. – К., 1971. – С. 193–194.
9. Качуровський І. Фоніка / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 1984. – С. 131.
10. Коптілов В. Актуальні питання художнього перекладу / В. Коптілов. – К., 1971; Коптілов В. Першотвір і переклад / В. Коптілов. – К., 1982; Гуренко Е. Г. Проблеми художественной интерпретации / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск, 1982; Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Р. Гачечиладзе. – М., 1972 та ін.
11. Янашек-Иванчикова Г. Некоторые новые тенденции в компаративистике / Г. Янашек-Иванчикова // Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке. – М., 1989.
12. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / pod red. Janaszek-Ivancikovej. – Warszawa, 1997. – S. 90.
13. Шекспір Вільям. Король Лір / Вільям Шекспір ; пер. В. Барки. – Штутгарт ; Нью-Йорк ; Оттава, 1969. – С. 9.

14. Там само. – С. 46.
15. *Шекспір Вільям*. Король Лір / Вільям Шекспір ; пер. М. Рильського // Вільям Шекспір. Зібрання творів : у 6 т. Т. 5. – К., 1986. – С. 46.
16. *Шекспір Вільям*. Король Лір / Вільям Шекспір ; пер. В. Барки... Доречно зазначити, що свого часу цей твір англійського драматурга перекладали українською Пантелеймон Куліш і Панас Мирний.
17. *Конрад Н. И.* Запад и Восток...
18. Див.: *Precis de litterature comparee // Sons la Direction de P. Brunell et Y. Chevrel.* – Paris, 1989.
19. Див.: Літературознавча компаративістика / за ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2011; Українсько-польські літературні контексти : зб. наук. праць. – К., 2003; Українсько-польські культурні взаємини XIX–XX століття. – К., 2003 та ін.
20. *Руда Т. П.* Взаємодія культур і проблема національного буття художнього твору / Руда Т. П. *Методологічні проблеми мистецтвознавства.* – К., 1989. – С. 8.
21. *Durisin D.* *Teoria megziliterarneho procesu / D. Durisin.* – Bratislava, 1995; *Zepetnek S. T.* *Comparative literature: Theory, Method, Application / S. T. Zepetnek.* – Amsterdam and Atlanta, 1998 та ін.
22. *Бахтин М.* Смелее пользоваться возможностями / М. Бахтин // *Новый мир.* – 1970. – № 11.
23. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М., 1979.

В статье рассматриваются методологические концепты инонационального бытия литературно-художественного произведения. Автор на теоретическом и историко-культурном уровнях исследует полиаспектность существования интерпретации, перевода явлений зарубежной литературы в украинских трактовке. При их типологическом сопоставлении в статье аргументируются и предлагаются актуальные подходы в решении поставленной проблемы.

Ключевые слова: методология, компаративистика, переводоведение, художественная система, образность.

Methodological concepts of non-national essence of literary-artistic story are viewed in the article. The author investigates many aspects of interpretation theory, translation of foreign literature phenomena in the Ukrainian language.

Comparing the typologically, new approaches in solving the problem are grounded and suggested in the article.

Key words: methodology, comparative, translation, art system, imagery.

УДК 821.161.2: 397: 398

ББК 83.3 (4 Укр)1

Святослав Пилипчук

ІВАН ФРАНКО – ТЕОРЕТИК КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОЇ ШКОЛИ У ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ

У статті проаналізовано специфіку Франкової рецепції методологічних побудов культурно-історичної школи. Увагу зосереджено на тих положеннях теорії, які дослідник концептуально осмислив, інтерпретував та адаптував їх застосування до українського матеріалу. Відзначено розвиток проблеми історизму усної словесності у фольклористичному дискурсі Івана Франка.

Ключові слова: культурно-історична школа, методологія, концепція, історизм, еkleктика, комплексність.

В українській фольклористиці культурно-історична школа належить чи не до найбільш опрацьованих, що зумовлено передовсім досить солідним представництвом послідовників теорії в нашій науці (М.Максимович, О.Бодяньський, М.Костомаров, П.Куліш, М.Драгоманов, І.Франко, М.Грушевський та ін.). До найгрунтовніших досліджень, у яких запропоновано широкоформатний аналіз методологічних пошуків школи, належить моно-

графія Я.Гарасима “Культурно-історична школа в українській фольклористиці” та праця М.Дмитренка “Українська фольклористика другої половини XIX ст.: школи, постаті, проблеми”. Постулати школи стали предметом дослідження і представників літературознавства. Зокрема варто згадати роботу М.Гнатюка “Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч”.

Однак українській фольклористиці, як і літературознавству, зрештою, також довелося здолати вельми складний шлях до об'єктивного розуміння методологічних основ наукового доробку цілої плеяди авторитетних уснословеснознавців минулого, насамперед І.Франка. Успішний старт, який запропонували науковці початку ХХ ст., на жаль, не було продовжено. Радянська фольклористика перекреслила ту вельми корисну для пошуку істини поліфонію думок, міркувань, гіпотез, запропонувавши єдиний, ідеологічно вмотивований погляд на різні тактики аналізу фольклорних творів. У зменшеному форматі окреслену тенденцію можемо побачити під час розгляду проблеми “Франко і культурно-історична школа”.

Чи не вперше серед радянських фольклористів коротку довідку про присутність методології культурно-історичної школи в науковому доробку Франка дала авторка монографічного дослідження “Етнографічна діяльність Івана Франка” Маріула Ломова. Дослідниця не запропонувала справедливої рецепції зазначеної проблеми, лише чітко задекларувала упереджене ставлення до апробування теорії І.Тена у фольклористиці. Аж надто очевидно є ідеологічна заангажованість М.Ломової (праця вийшла друком 1957 року), що виявилось в заздальгідь викривленій презентації “буржуазних теорій”. У своїй оцінці авторка монографії не зважає на ті значні здобутки, яких досягли представники школи в різних ділянках гуманітарного знання (Франко передусім), і доходить у негачії до того, що бере в лапки слово “теоретики”, переключуючи наукові змагання цілого покоління авторитетних учених мужів.

Водночас М.Ломова “приписала” школі такі концепти, які ніколи не були їй властиві. Зокрема стверджувала, що “представники цієї реакційної школи відкидали національну специфіку культури народів, не бачили і не розуміли самостійної творчості народних мас, відривали культуру народу від самого народу” [10, 110]. А те, що Франко задекларував свою приналежність до школи і взяв на озброєння її методологію, вона пояснює “невмінням розібратися” в її “реакційній суті” [10, 110]. Оцінка, яку озвучила дослідниця, вписується в запропоновану Р.Кирчівим загальну характеристику праць (особливо тих, які стосувалися питання “буржуазних шкіл”), що виходили з під пера радянських фольклористів. Отож автор статті “Фольклористика в науковій ді-

яльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти)” впізнаваними ознаками такого типу досліджень вважав “однобічність, тенденційність, спрощеність на догоду певним ідеологічним установкам” [9, 886], і розглядав їх як такі, що презентують методологічні пошуки багатьох авторитетних науковців минулого “чи не в найбільш zdeформованому вигляді” [9, 895].

Як важливий інтегральний елемент розглянуто Франкову рецепцію методологічних пошуків різних фольклористичних шкіл у монографії Т.Рудої “Іван Франко – дослідник слов'янського фольклору”. Окремо висвітлено ставлення науковця до культурно-історичної школи, яка, за твердженнями авторки, “стала кроком вперед в порівнянні з міграційною, оскільки вона спрямована була проти формалізму і космополітизму...” [12, 63]. Разом з тим Т.Руда переконує, що школа виявляла “байдужість до художньої специфіки фольклору” [12, 63]. Ця теза не відповідає реальному стану речей, бо адепти школи, особливо українські уснословеснознавці, активно працювали над розгортанням концепції художньої специфіки фольклору (Франко, до речі, також долучився до її утвердження). Не розкрито в аналізованому дослідженні важливого питання “присутності” методологічних схем культурно-історичної школи в розвідках І.Франка, адже лише комплексна презентація теоретичних міркувань та їх практичної реалізації може стати запорукою абсолютно точного осягнення мотивів Франкового “поступування” у науці про фольклор.

Окрім згаданих, були ще розвідки М.Матвійчука [11, 85–122], О.Дея [5, 300], П.Волинського [1, 230–254], прикметною рисою яких стало таке ж однобічне потрактування методологічних пошуків Франка-фольклориста. Лише в найновіших виданнях засвідчено успішні спроби необкрито і повномасштабно презентувати окреслену проблему. Із цього приводу один із відомих українських фольклористів сучасності Р.Кирчів наголосив: “Останнім часом свіжий і продуктивний підхід до осмислення фольклористичної спадщини І.Франка помітний у контексті дослідження культурно-історичної школи в українській науці про усну словесність” [9, 881]. Р.Кирчів також підкреслив, що вчений значно поглибив дослідницький інструментарій школи, максимально варіативно використав її аналітичні схеми, аби знайти ті оптимальні важелі, які допомогли збагнути засадничі положення

національної фольклорної традиції. Себто Франко цілеспрямовано працював над переведенням абстрактних теоретичних схем у площину дієвої уснословеснознавчої стратегії. Оте прагнення удосконалити й “упрактичнити” (зробити більш прикладною) доктрину в контексті рецепції рідного фольклору помітив і Я.Гарасим, який зазначив, що “класичний методологічний інваріант Тенівської культурно-історичної теорії у Франкових дослідженнях еволюціонує й модифікується в оригінальний та досить продуктивний історико-аналітичний метод, а самі студії про Хмельниччину в думках, піснях та віршах стають зразком “аналітичної історіографії” [3, 913].

Після публікації ґрунтовних досліджень передовсім Я.Гарасима та М.Дмитренка, у яких йдеться про використання методології культурно-історичної школи у фольклористичному дискурсі І.Франка, звернення до цієї ж проблематики може видатися щонайменше неактуальним. Однак є низка чинників, які виправдовують розгортання теми. Найбільш переконливим, очевидно, є той факт, що Франко висловлював міркування про мету і завдання культурно-історичної школи в багатьох розвідках свого розлогого доробку, тому важко в одному дослідженні висвітлити всі аспекти Франкової рецепції (теоретичної і практичної) популярної в другій половині XIX ст. теорії. Ще один момент, який промовляє на користь поглибленого студіювання задекларованого питання, полягає в оригінальному підході українського уснословеснознавця до наукової інтерпретації центральних методологічних засад школи, адже, як слушно акцентував автор “Нарисів до історії української фольклористики”, “І.Франко скрізь вносив свій бурхливий темперамент, пульсацію думки, оновлював, розвивав кожен із методологічних напрямів, орієнтуючись на світовий поступ у цій сфері” [3, 176].

Відтак прагнення опанувати отой “бурхливий темперамент” і “пульсацію думки” многоголоссям сучасних інтерпретацій, особливо з проекцією на відгомін ідей дослідника на наступних етапах розвитку науки про фольклор, можна вважати, як висловився би Франко, “пожиточним”. Зрештою, потрібно зважати і на певну контрверсійність найновішої рецепції принципів методологічних засад Франка-фольклориста, що їх пропонують авторитетні уснословеснознавці. Наприклад, М.Дмитренко робить висновок, що “...І.Франко у своїй першій половині життя як

представник української фольклористики кінця XIX ст. перебував на засадах культурно-історичної школи...” [7, 256]. Цілком протилежну думку із цього приводу висловив В.Давидюк, який зазначив, що “до появи статті «Дві школи в фольклористиці» (1901) в нього (Франка. – С.П.) не було й натяку на якісь інші методи, крім компаративістичного” [4, 179]. Такі різночитання можна розглядати як ще один вагомий імпульс до збагнення велегранності важливого аспекту франкознавства.

У багатьох моментах Франко доповнював, розвивав і пропагував ідеї, які вперше щодо українського матеріалу апробував М.Драгоманов. У Драгоманівському описово-аналітичному корпусі історичних пісень [8] виразно засвідчено застосування методології культурно-історичної школи, яка тільки-но починала набирати обертів у Європі і набувати статусу невід’ємного елемента інтелектуальних змагань представників багатьох галузей гуманітаристики. Численні Франкові схвальні відгуки щодо циклу досліджень М.Драгоманова про історичну пісенність українців красномовно свідчать, що молодому львівському вченому дуже заімпонував такий спосіб “научного оброблення” вельми об’ємного пласту народної словесної традиції. Франко взяв на озброєння запропоновану стратегію, успішно нею послуговувався у численних студіях. Про знакову роль Драгоманова у процесі виваженої рецепції культурно-історичної школи неодноразово говорив і сам Франко, зокрема він стверджував, що “критичні писання Драгоманова дали молодій галицькій громаді ключ до ширшого погляду і глибшого розуміння також літературних появ..., а при тім показали й методу, як належить студіювати такі появи – методу культурно-історичного досліду і порівняння” [13, т.31, 334].

Цілком очевидно, що Франко не обмежувався у своєму фольклористичному дискурсі використанням винятково методології культурно-історичної школи, він жодним чином не відмовлявся від можливості апробувати продуктивні прийоми альтернативних уснословеснознавчих програм, виходячи при цьому з позиції доцільності та ефективності, можливості збагнути найтонші нюанси досліджуваного явища. Якщо інші фольклористичні школи цікавили Франка тільки як предмет для поглибленого аналізу і дослідник послуговувався методологією кожної з них лише у випадку необхідності (тоді, коли об’єктивна

оцінка матеріалу без цього була б неможливою). Методологію ж культурно-історичної школи дослідник намагався використовувати на повну потужність, тим більше, що був переконаний у дієвості обраної стратегії щодо аналітичної оцінки основного корпусу фольклорних творів. Учений подекуди вдавався до підкріплення своїх наукових пошукувань у руслі культурно-історичної школи застосуванням елементів із методологічних побудов інших фольклористичних шкіл. Зокрема досить частим було використання компаративістичних деталей. Такі факти у нетактовному витлумаченні інспірували появу висловлювань на кшталт Колесівського (Олександр) про еклектизм як “відрубну ознаку” методологічної стратегії Франка-фольклориста. Франко ж гострокритично висловлювався про еклектизм. Такий підхід до оцінки явищ дослідник вважав головним недоліком романтичної фольклористики, яка ще не мала чітко окресленої методології студіювання уснослоvesного матеріалу. До відомих зразків “еклектичного аматорства” учений зараховував Гердерові “Голоси народів у піснях”.

Франкове розуміння якісного формату наукових пошуків випрозорується у праці “Найновіші напрями у народознавстві”, що була виголошена на першому засіданні Народознавчого товариства у Львові 1895 року. Акценти в доповіді Франко розставив дуже точно і логічно. Аби підкреслити провідну методологічну настанову, що прозвучала у виступі, дослідник повторно окреслив її на сторінках “Kurjera Lwowskiego” в інформаційному повідомленні про збори новоствореного товариства, де наголосив, що “...через різноманітність матеріалу, який входить у сферу цієї науки (фольклористики. – С.П.), різноманітні методи у ній є не лише можливими, а й необхідними; слід лише мати на увазі, щоби методи природні і корисні в одному випадку, не вживати в іншому, де необхідною є відмінна методика” [13, т.53, 473]. Згодом авторитетний франкознавець І.Денисюк в основних контурах майже повторив рекомендаційні настанови вченого, мовлячи про тактику ведення наукового дослідження вже у самого Франка. “При характеристиці фольклористичних та літературознавчих методів і шкіл (бібліографічний, біографічний, компаративістичний, культурно-історична школа, міфологічна, антропологічна), – зазначає автор статті “Франкова концепція національної літератури”, – він відзначав їх можливості і межі,

придатність і непридатність при дослідженні певного типу явищ і підійшов до розуміння комплексності (не еклектики! – С.П.) у їх застосуванні” [6, 304–305].

Унікальною за глибиною осмислення тенденцій у європейському літературознавстві та фольклористиці з часів античності і аж до кінця XIX ст. є Франкова розвідка “Етнологія та історія літератури”. Автор виокремив декілька фаз в інтелектуальних змаганнях дослідників, які пропонували різні підходи до написання історії літератури*. Український учений відзначив, що провідні позиції у другій половині XIX ст. починає відігравати культурно-історична школа, яка пропонує досить виважену і вельми об’єктивну оцінку різноманітного фольклорно-літературного матеріалу. Дослідник, що обрав вказаний шлях, вважає Франко, повинен мати неабияку підготовку, адже “історик літератури мусить бути істориком цивілізації свого народу і історію літератури повинен розглядати як частину, і то дуже значну, хоч і не єдину, історії цивілізації” [13, т.29, 278]. Завершальним акордом цієї концептуальної розвідки стало накреслення пріоритетних напрямків дослідження, що їх підтримує науковець, зважаючи на дуже великі “надії дійти до якихось певних результатів” [13, т.29, 280]. У теоретичних коментарях до “Плану викладів історії літератури руської” Франко продовжив скрупульозне вивчення засадничих принципів культурно-історичної школи. Зокрема він підкреслив, що підґрунтям для теорії стала філософія позитивізму, яка “вважає... історію людськості впливом розвою і організації людської одиниці і людських громад, впливом фізіології і психології індивідуальної і соціальної” [13, т.41, 35].

У вже хрестоматійній статті “Як виникають народні пісні”, що з’явилася друком 1887 р., Франко з певністю заявив, що на авансцену фольклористичних пошукувань поступово виходить школа культурно-історична, яка пропонує “справді наукове розуміння і пояснення пісень та інших усних народних творів, а, отже, як матеріалу історичного, як документа” [13, т.27, 60]. Цією тезою Франко підкреслив два важливі пункти, які суттєво впливають на якість опрацювання фольклорного матеріалу. Передовсім стверджено потребу вивчати фольклорні твори не вибірково, на розсуд дослідника, а всі без винятку, як

* Нагадаємо, що, говорячи про літературу, Франко мав на увазі дві форми її вияву: усну та писемну.

рівноцінні продукти духовних змагань багатьох поколінь. Також обґрунтовано засадничу концепцію історизму фольклору. Витлумачуючи важливість концепції, Франко писав: "...в етнографічній науці, яка під впливом вищезазначеного методу стає в силу необхідності частиною історії культури, замість давнішого некритичного користування сирым матеріалом усної народної літератури поволі з'являється критичне опрацювання цього матеріалу для наукових цілей" [13, т.27, 60]. Ця позиція школи зумовила посилену увагу уснословеснознавців до з'ясування автентичності текстів, які почали виконувати важливу функцію документа. Взаємопов'язаність питань автентичності та історизму Франко органічно розвинув у своєму досить розлогому фольклористичному дискурсі. Особливо виразно окреслену тенденцію дослідник розгортає на сторінках "Студій над українськими народними піснями". Простежуючи хронологію "входження" проблеми в оперативний простір наукових пошуків ученого, варто зазначити, що "критичний розгляд" широких пластів народнопісенного репертуару Франко розпочав в окремих розвідках, що з 1902 р. періодично з'являлися на сторінках ЗНТШ. Лише 1913 р. стараннями В.Гнатюка вийшов друком перший том корпусу "Студій", які й досі залишаються авторитетним словом в українській (і не тільки) науці про фольклор.

Фольклорний чи літературний твір як продукт духовних змагань певної доби вказував Франко, погоджуючись із міркуваннями представників культурно-історичної школи, дає "зрозуміння духового життя даної епохи, зрозуміння її смаку, її духовних і літературних уподобань і ідеалів" [13, т.41, 36], також він (твір. – С.П.) "більше або менше цінний в міру того, чи більше або менше повно, живо і вірно малює дану епоху в її типових проявах духового життя" [13, т.41, 36]. Отож саме через ретельне вивчення літературної продукції, переконували прихильники теорії, можна написати культурну історію краю, збагнути, який культурний розвій панував на кожному шаблі історичного розвитку етносу чи загалом людства, якщо максимально розширити горизонти пізнання.

Представники культурно-історичної школи сприймали фольклорний твір як документ доби, при цьому, зазначав Франко, необхідно підходити до оцінки цих документів не з погляду сучасності, а крізь призму часу їх творення, "старатися дослідити і зрозуміти,

яким поняттям відповідали, яким ідеалам служили твори даної епохи" [13, т.41, 36]. Відтак школа орієнтувалася на ретроспективний аналіз, спрямований на "уловлення загальної фізіономії духового життя епохи" [13, т.41, 36]. "Ця школа, – зазначав Франко, – радить застосовувати метод скоріше ретрогресивний, ніж апіорний, тобто дослідити передусім ті частини традиційної літератури, які відносяться до епох менш віддалених, починаючи від найсвіжіших, досліджуючи їх у такий самий спосіб і з застосуванням тих самих засобів історичної критики, якими ми досліджуємо історичні документи і явища писемної літератури, художньої" [13, т.29, 279–280]. Власне Франко тут вкотре підтримав і обґрунтував концепцію історизму, яку так ретельно розвинув у своїх численних фольклористичних студіях. Беззастережне сягання у часи давноминулі, а відтак і висловлення вельми сміливих, натягнутих гіпотез без належної доказової бази автор "Студій над українськими народними піснями" гостро критикував. Натомість він пропагував планомірне "посування назад від явищ ближчих до дальших", відстежуючи очевидний причинно-наслідковий зв'язок, знаходячи серед огрому опрацьованого матеріалу переконливі докази для підкріплення кожної задекларованої тези.

Концепція історизму, що так корисно почала розвиватися у працях попередників (М.Максимович, М.Костомаров, П.Куліш, М.Драгоманов) активно увійшла у фарватер наукових фольклористичних зацікавлень Івана Франка. Зокрема за прикладом видавців "Исторических песен малорусского народа" Антоновича та Драгоманова учений чимало зусиль спрямував на те, аби виокремити історичний елемент у жанрах, що презентують дотатарську добу розвою українського народу, власне добу Київської Русі. У концептуально важливому "Плані викладів літератури руської" у ранг окремого пункту виведено питання "Княжесько-дружинний епос, сліди його в піснях народних і казках южноруських..." [13, т.41, 25], яке передбачало дошукування не лише стилістичної спорідненості, а й віднайдення фактів історичного життя Києворуської доби в уснословесному матеріалі. Водночас, "будучи представником культурно-історичної школи, І.Франко, однак, не обмежувався лише пошуками з'ясування історичної основи фольклорного твору, історичного буттєвого субстрату його сюжету, мотивів, образів, а й велику увагу приділяв у своїх сту-

діях його еволюції, рухові в часі і просторі, поетиці і культурній функціональності” [9, 897].

Під час наполегливої багатолітньої (хоч і з вимушеними перервами) праці над “аналітичною історіографією” української народної пісенності Франко виявив, як би висловився М.Грушевський, “документальний аналіз явищ і фактів”, провадив багатоетапну перевірку всього доступного матеріалу щодо його автентичності, вміло відкривав реальний історичний підклад пісні, відчитував при цьому всі пізніші наверстування, які завуальовували об’єктивну народну рецепцію знакової події минулого. Зважаючи на Франкове надто уважне прочитання аналізованих документів, Я.Гарасим зазначив, що маємо “підстави... говорити про певну гіпертрофію прискіпливості вченого до джерел” [3, 188]. Зрештою, для такого прочитання матеріалу були підстави. Часто не надто втішний у багатьох моментах досвід фольклористів попередньої доби, які “брали на віру” вельми сумнівні щодо походження і змісту зразки, викликав в авторитетного дослідника природну реакцію, пов’язану із бажанням вберегтися від поспішних висновків, базованих на фальсифікатах, і провадити глибоку науково-аналітичну роботу лише над тим корпусом текстів, автентичність, а відтак і історична значущість яких не викликає жодних сумнівів. “Школа культурно-історична старається... віднайти за кожним словом, під усякою формою *живих людей* з їх чуттями, радощами і терпіннями, змаганнями і розчаруваннями”, адже у творах фольклорних і літературних, цих т. зв. “людських документах”, – коментував Франко, – “законсервовано до наших днів чуття, бажання і душевні тривоги та муки наших предків” [13, т.41, 37].

Позитивні моменти дослідницьких пошуків представників культурно-історичної школи можна вбачати й у тому, що, докладаючи значних зусиль для відображення специфіки духовних змагань попередніх епох, вони тим самим знаходили “протиотруту”, яка “запобігала застою письменства в мертвих формулах і наслідуваннях...” [13, т.29, 273]. Докладний опис здобутків попередніх поколінь дає можливість краще побачити те, що, за влучним висловом Франка, можна окреслити як “еволюція думки”. Водночас така дескрипція допомагає краще зорієнтуватися в тому, що діялося на історичній мапі духовного життя наших предків, відшукати (чи принаймні

вказати) нові перспективні теми, які не повторювали б нецікаві, “затерті формулки” вікової давності. У своїх наукових студіях Франко неодноразово накреслював, як навіть у народному середовищі відбувається врахування минулого досвіду і як органічно у фольклорних новотворах задекларовано намір простувати в тому керунку, що, хоч і бере до уваги попередні орієнтири, однак засвідчує оригінальні тенденції, визначальні для дальшого розвою системи усної словесності.

Серед методологічних настанов культурно-історичної школи Франко особливо акцентував на тій, яка ставить перед дослідником вимогу “...завжди чуйно реагувати на віяння цивілізаційних течій, які приходять зовні і знаходять свій вираз якщо не в самих літературних творах, то у зміні уподобань, смаків та естетичних оцінок, що в кінцевому результаті нерідко впливає на зміну всього обличчя даної літератури” [13, т. 29, 278]. Також до “симпатичних” моментів теорії учений аргументовано залучив неупередженість міркувань її провідних представників, до яких, зрештою, без особливих вагань можемо зарахувати й українця. Зазначена поміркованість, на думку Франка, виявляється хоча б у тому, що ніколи адепти школи, на противагу міфологам чи антропологам, не відносили сліпо “всього скарбу традиційної літератури” до власне історичних часів (як цього вимагає їх теорія), а говорили й про частку елемента доісторичного (цього, натомість, домагалися послідовники Грімів і Тайлора), при цьому щоправда не забували застерегти “від перебільшення у вишукуванні їх (“доісторичних слідів”. – С.П.), від надмірного поспіху в тлумаченнях, від ненаукового підтягування фактів до теорії” [13, т.29, 279].

Представники інших фольклористичних шкіл провадили відбір потрібного уснословесного матеріалу, часто робили це винятково для того, аби “підпірати”, як висловлювався Франко, свої наперед сформульовані теорії. Отаке “вихапування” нерідко абсолютно випадкових творів із загального огрому народнопоетичного слова сприяло вкрай викривленому потрактуванню його ідейного підкладу і представленню у тому світлі, яке було вигідне дослідникові. Зовсім інший шлях запропонувала культурно-історична школа, яка відмовилася від осмислення лише окремих, так би мовити “потрібних” творів, і не закривала очі на справжній стан справ у господарстві народної духовної культури. Опорним пунктом

теорії Тена та його послідовників став рівноцінний аналіз усіх без винятку продуктів національної фольклорної традиції, адже лише через такий цілісний, узагальнюючий погляд можна добачити реальний стан речей, відчуті правдиві творчі стимули. Рух від матеріалу, а не від теорії, що його обрали адепти культурно-історичної школи, відповідав Франковим поглядам на стратегію провадження якісного фольклористичного дослідження.

Вельми перспективною знахідкою теоретиків культурно-історичної школи Франко вважав те, що вони жодним чином не “висмикували” твір із його природного середовища, в якому він витворився, а, навпаки, намагалися усіма можливими засобами з’ясувати основні чинники впливу на “духовне життя чоловіка”, для чого потрібно глибоко “зрозуміти весь матеріальний підклад того життя, всі ті різноманітні і суперечні з собою явища, змагання і конфлікти особистих, громадських, суспільних і державних інтересів, котрі так чи інакше впливають на підйом людського духу, забарвлюють його творчість, формують його смак, його уподобання, його духові ідеали” [13, т.41, 36]. Адепти школи намагалися відмовитися від так званого “герметичного” сприйняття твору без урахування контексту, який часто є визначальним і розкриває приховані смислові нюанси, а відтак пропонували різновекторний, стереометричний аналіз явища, максимально враховуючи усі можливі детермінуючі чинники, які безпосередньо впливають на його об’єктивну й адекватну оцінку. Франко вважав, що немає сенсу в тому, щоб розглядати походження будь-якого твору крізь призму лише одного детермінуючого чинника (давня міфологічна основа – для школи Гримальді, спільність людської психології – для послідовників ідей Тайлора, давньоіндійська культурна спадщина – для бенфеїстів), тільки через урахування усієї множини критеріїв, що впливають на виникнення твору, можна виразно досягнути його генетичний код.

Представники аналізованої академічної школи пропонували не проводити селекції матеріалу, не досліджувати лише якісь окремі вибрані твори, а з’ясувати загальний образ фольклорної традиції певного періоду, встановлюючи домінуючі тенденції, що пов’язані з розвитком жанру, мотиву чи широкомащштабним опрацюванням якогось образу. Таке прагнення безстороннього, незаангажованого та неупередженого розгляду багатого

уснословесного скарбу – важливий крок до написання об’єктивної історії національного фольклору. У такій історії на основі ретельного студіювання якомога ширших пластів народнопоетичних творів відчутне прагнення показати правдивий баланс сил між елементами власне національними і запозиченими (чужорідними), продемонструвати, які записи є автентичними, а які наслідок хоч здійснених і з благородною метою, але все ж фальсифікацій, наголосити на важливості наукового осягнення максимально повної варіантної парадигми творів, показати наскільки достовірними можна вважати історичні факти, що дійшли до нас у тих, як писав М.Грушевський, “фонограмах одшедших поколінь”.

Якщо попередні школи (міфологічна, міграційна) стверджували, що у фольклорній традиції спостерігається незмінна тенденція до використання готових тем, мотивів, образів, то культурно-історична стояла на позиції певної еволюції, поступового удосконалення і розширення тематичних (і не тільки) горизонтів народнопоетичного слова чи то внаслідок оригінального поєднання звисних елементів, чи то через витворення абсолютно нових компонентів. Беручи в основу докладне вивчення широких пластів усної словесності, Франко на “живому матеріалі” переконався у достовірності спостережень школи, а тому сприйняв її ідеологію і взяв на озброєння.

“Дослід... різноманітних вандрівок, перехрещень одних впливів з другими, модифікацій їх відповідно до ґрунту, оточення і його інтелектуального рівня, зазначав Франко, – се є найбільші, найцінніші перспективи, які школа культурно-історична відслонила...” [13, т.41, 38]. Варто у цій тезі підкреслити увагу про “модифікації відповідно до ґрунту”, яку дослідник згодом розвинув, мовлячи про т. зв. процес “націоналізації”, про перетоплення будь-якого чужорідного елемента у “рідних” світоглядних мартенах. Франків досвід розлогих компаративістичних студій особливо прорізується в якісному опрацюванні зазначеної проблеми, адже вчений на основі широкої доказової бази переконує в серйозному національно маркованому переформатуванні “привозного добра”.

Ідеї Франка, марковані впливом культурно-історичної доктрини, “прорізуються” й у знаменитому трактаті “Із секретів поетичної творчості”. У першому розділі під час в’яснення питання про мету і завдання критики, автор гостро розкритикував позиції Леметра

та Добролюбова. Француз Леметр, який схилявся до винятково естетичної оцінки твору крізь призму суб'єктивного чуття дослідника, перспективу критики вбачав не у перетворенні її в корпус глибоких аналітичних розвідок, а в один із видів художньої творчості. “Реальну критику” російського ученого Добролюбова (її, до речі, молодий Франко сприймав досить позитивно) у трактаті науковець переосмислює і вказує на негативні наслідки праці її adeptів, для яких “твір штуки” має таку ж вартість як “газетярська новина”. Отож, намагаючись з'ясувати головне вістря дослідницьких змагань критика, Франко дійшов висновку, що провідними мають стати “питання про відносини штуки до дійсності” та естетичний вимір художнього твору [13, т.31, 53].

Саме ці ідеї (історизм, художня специфіка) увійшли до переліку першорядних для послідовників Тена у фольклористиці. Відгомін теоретичної моделі культурно-історичної школи “вчувається” і в багатьох інших працях Франка, що свідчить про суголосність його особистих міркувань, поглядів та ідеологічних настанов із дослідницькими інтенціями чільних представників теорії, як українських (окремі праці Драгоманова, Петров, Дашкевич та ін.), так і закордонних (Тен, Лансон, Шмідт, Пипін, Тихонравов та ін.). Наприклад, Франко досить високо оцінював досвід написання історії літератури, заснований на методології культурно-історичній, що його успішно використав О.Пипін. У рецензії на його “Историю русской литературы” український учений наголосив, що праця показує нам не “сухого регістратора-бібліографа або абстрактного естетичного судюю.., а живого чоловіка з невивгаєлю любов'ю не тільки до рідного народу, але також до загальнолюдських ідеалів добра і справедливості” [13, т.31, 337].

Розвиваючи згадану думку, Франко в цьому ж відгуку продовжує: “Від сухого реєстру імен списателів, їх біографій і бібліографій вона (історія літератури. – С.П.) дійшла до історико-естетичної критики, до психологічної і культурно-історичної (курсив наш. – С.П.) студії” [13, т.31, 337–338]. Високої дум-

ки був Франко і про студії авторитетного німецького літературознавця Еріха Шмідта. Український учений погоджувався із центральними тезами професора Берлінського університету, головню в тих пунктах, які “підпирали” концепції культурно-історичної школи. Передовсім Франко підтримує Тенівську тріаду детермінуючих чинників в інтерпретації Шмідта, який зазначав: “Приходиться розважити темперамент (раса. – С.П.) і життєві відносини (момент. – С.П.) кожного племені, перехрещування племен і їх положення географічне (середовище. – С.П.)” [13, т.41, 10].

Попри те, що культурно-історична школа ще до Франка здобула в Україні провідні позиції, стала найпопулярнішою, все ж тривалий час не було концептуальних досліджень, які б систематично аналізували її теоретико-методологічні підвалини. Немає сумніву, що провідну роль у заповненні цієї важливої прогаліни відіграв Франко, який, обравши шлях культурно-історичних пошукувань, змагав до вичерпного тлумачення перспективності такого типу студій, практично реалізовував теоретичні міркування у низці фольклористичних праць, які й досі не втратили актуальності. Особливо цінними міркування Франка щодо наукових ідеалів культурно-історичної школи можна вважати ще й через те, що вивчав він їх із середини, був не лише теоретиком, а й дуже продуктивним практиком, який нерідко вдавався і до авторецензій.

Стаючи на ґрунт культурно-історичних пошуків, Франко приєднався, як він сам влучно висловився, до “великого загону дослідників”, які роблять “величезну працю”, спрямовану на докладне, з багатьма науковими перспективами вивчення багатой фольклорної традиції, отого “геологічного шару, де упереміш знаходяться чи то збережені в цілості, чи то до невпізнання зруйновані і твори місцевого життя, і твори місцевого життя, і тисячі мандруючих пам'яток, занесених морем, і сушею, вітрами, і хвилями, і льодовиками, більше чи менше асимільованих...” [13, т.27, 60–61].

1. *Волинський П.* Методи літературознавчого дослідження в працях І. Франка / П. Волинський // З творчого доробку : Вибрані статті. – К., 1973. – С. 230–254.
2. *Гарасим Я.* “Студії над українськими народними піснями” Івана Франка: методологічний аспект / Я. Гарасим // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного науко-

вого конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів, 2008. – Т. I. – С. 911–916.

3. *Гарасим Я.* Нариси до історії української фольклористики / Я. Гарасим. – К. : Знання, 2009. – 302 с.

4. Давидюк В. Фольклористичні методи Франка / В. Давидюк // Концепції і рецепції. – Луцьк : Твердиня, 2007. – С. 170–184.
5. Дей О. Іван Франко і народна творчість / О. Дей. – К., 1955. – 300 с.
6. Денисюк І. Франкова концепція національної літератури / І. Денисюк // Літературознавчі і фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 2. Франкознавчі дослідження. – С. 299–305.
7. Дмитренко М. Українська фольклористика другої половини XIX ст. : школи, постаті, проблеми / М. Дмитренко. – К. : Сталь, 2004. – 384 с.
8. Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова : в 2 т. – К., 1874. – Т. 1: 1875. – Т. 2; Нові пісні про громадські справи (1764–1880). – Женева, 1881; Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст., з увагами М. Драгоманова. – Женева, 1883.
9. Кирчів Р. Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти) / Р. Кирчів // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка. – Львів, 2008. – Т. I. – С. 881–899.
10. Ломова М. Етнографічна діяльність Івана Франка / М. Ломова. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1957. – 120 с.
11. Матвійчук М. Роль Івана Франка у розвитку фольклористичної науки / М. Матвійчук // Слово про великого Каменяря. – 1956. – Т. 2. – С. 85–122.
12. Руда Т. Іван Франко – дослідник слов'янського фольклору / Т. Руда. – К. : Наукова думка, 1974. – 156 с.
13. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.

В статтє анализується специфика рецепции И. Франко методологических построений культурно-исторической школы. Внимание сосредоточено на тех положениях теории, которые исследователь концептуально осмыслил, интерпретировал и адаптировал их применение к украинскому материалу. Акцентируется развитие проблемы историзма усной словесности в фольклористическом дискурсе Ивана Франко.

Ключевые слова: культурно-историческая школа, методология, концепция, историзм, эклектика, комплексность.

The article analyzes the unique way in which Franko perceived the methodological constructs of the cultural-historical school. Attention is focused on those provisions of the theory that were subject to scholar's conceptual consideration, interpretation and adaptation for use with the Ukrainian material. The dynamics of the problem of oral lore historicism in Ivan Franko's folkloristic discourse is ascertained.

Key words: cultural-historical school, methodology, conception, historicism, eclectics, complexity.

УДК 82.(091): 821.161.2
ББК 833 (4 Укр)

Ольга Слоньовська

АРХЕТИПНА КРИТИКА ЯК ВАЖЛИВА МЕТОДОЛОГІЯ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

У статті йдеться про інструментарій методології міфологізму. Крім загальновідомих понять: міф, архетип, міфема, міфологема, міфопоетична парадигма, – автор зосереджує увагу на таких важливих, але маловідомих поняттях, як модус, райська та інфернальна образність, фрейм, паттерн, рефлеймінг. Дію інструментарію архетипної критики проілюстровано матеріалом художніх текстів письменників української діаспори, які творили у 20–50-х роках XX століття.

Ключові слова: міф, архетип, міфема, міфологема, модус, фрейм, паттерн, рефлеймінг, міфопоетична парадигма.

Методологія міфологізму, яку ще називають архетипною критикою, на відміну від усіх інших загальновідомих у сучасному літературознавстві методологій, зокрема психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму,

інтертекстуальності, герменевтики, компаративістики, є найбільш молодого і, закономірно, сьогодні її інструментарій розроблений найменше. Якщо ж узяти до уваги, що науковий прорив здійснено порівняно недав-

но, а негативно налаштовані опоненти про-бують трактувати метод архетипної критики як такий, що не впливає із суті предмета дослідження, тобто тільки видається препарацією тексту, і вважають його артефактуальним, то кожне нове й вагоме літературознавче дослідження, виконане на засадах архетипної критики, знаменується не лише певними віхами, що ними закріплюється літературознавчий поступ, а й стає передумовою серйозних наукових дискусій. Підмурівком для сучасної методології міфологізму стала концепція К.-Г.Юнга й напрацювання міфологічної школи (В.Грімма, Я.Грімма, А.Куна, М.Мюллера, Ф.Шеллінга), хоча ще далеко до їхніх праць передові уми людства робили успішні спроби трактувати цивілізаційні моменти саме з точки зору архетипів. На даний момент, крім поняття архетипу, міфу, міфологеми, міфема, міфопоетичної парадигми, є підстави до арсеналу архетипної критики зачислити поняття фрейму, паттерну й рефлеймінгу. При цьому треба пам'ятати, що ще 1934 року М.Бодкін у праці "Архетипні паттерни в поезії", а в 1957 році Н.Фрай у праці "Анатомія критики" суттєво доповнили інструментарій архетипної критики поняттями про модуси письменства (міфологічний, романтичний, високоміметичний, низькоміметичний, іронічний) та небесну (райську) й демонічну (інфернальну) образність.

Зважаючи на недостатню обізнаність широкого кола реципієнтів з інструментарієм методології міфологізму, вважаємо за потрібне чітко його увиразнити й систематизувати. Насамперед мусимо подбати про границі тієї смислової гама значень, яку вкладаємо в терміни архетип, міф, міфологема, міфема, фрейм, паттерн, міфопоетична парадигма, оскільки суттєво відмінних визначень цих понять зараз існує чимало. Тож доречно згадати пересторогу О.Потебні про те, що людям у конкретній ситуації властиво "сприймати свої слова в надто точному значенні, як, наприклад, коли говоримо, що «собака просить їсти»" [18, 71], не вникаючи в суть, що "просити", тобто словесно оформити своє бажання тварина не може. Тим часом обмежене пульсуюче поле змісту поняття, терміну, категорії існує лише в рамках окремої науки. Інша її галузь має право трактувати ту ж саму лексе-му суттєво по-іншому.

На першому місці в інструментарії нами обраної методології, на наш погляд, знаходяться архетипи й міфи в усій їхній багато-

гранності виявів. Відразу ж зауважимо, що архетип і міф не тільки споріднені, а й, власне, є одним і тим же явищем з єдиною різницею, що архетип – це найдавніший міф, який утратив свою фабулу й зовнішню оболонку, але при цьому зберіг ядро, тому людською підсвідомістю трактується як теоретично вірогідна форма чи первинний мотив. Античний мудрець Платон трактував архетип як осягнений розумом ейдос. Іншими словами, сприйнятий людською підсвідомістю виїмково на віру, а не внаслідок логічного осмислення чи залізної логіки знак або символ чогось надзвичайно важливого: архетип народження, архетип дитини, архетип долі, архетип матері, архетип дороги, архетип смерті, архетип добра і зла, архетип неминучої кари за злочиння, архетип небесної винагороди за звитягу. У художніх текстах відгомін міфів має розмитий характер, але при скрупульозному літературознавчому аналізі їх завжди вдається виявити. Для прикладу розглянемо уривок з другої частини триптиха Олега Ольжича "Вікінг": "Сім човнів розбито без розваги! / Сотні тут не вернуться назад! / Там на скелі ждуть синів варяги / І гримлять, як дикий водоспад. // Во ім'я непомщених в чужині / Заточуся під мечами я. / І блиснуть презирством сині-сині / очі тої, що була моя [15, 162]". Насамперед проаналізуємо лише те, що виражено словами. У рідний скандинавський край з воєнного походу повертається чи не єдиний уцілілий воїн. Його "тяжке похмілля" – прикрі спогади про фатальну воєнну поразку – поглиблене зустріччю з рідними убитих, які невдоволені недотриманням віковічних звичаєвих правил, законів роду, власне, архетипу обов'язкової кровної помсти, їхнім уцілілим земляком. Жорстокий і гнівний присуд племені ("гримлять, як дикий водоспад") – однозначний: той, хто порушив звичаєву норму, заслуговує смерті. Кара неминуча й невідкладна ("Во ім'я непомщених в чужині / Заточуся під мечами я"), бо так диктує скандинавський міф про Одина, але найбільше, що гнітить умиряючого, – це не його загибель, а презирство дружини (нареченої), яка також чинить згідно звичаєвої норми: зневажає того, хто порушив закон кровної помсти, хто через переступ законів роду ніколи не потрапить у варязький рай, не буде й після смерті полювати на дикого вепра й не зможе вічно святкувати спільну перемогу на щедрому бенкеті серед своїх воєнних соратників. Повний перелік існуючих архетипів неможливий такою ж

мірою, як і перелік усіх витворених людською цивілізацією міфів. Закономірно, що в міфології кожного народу архетипи обростають національними ознаками (ментальна оболонка (оприятлене ім'я етносу – “на скелі ждуть синів варяги”), вказівка на “сині-сині / очі” коханої (скандинави біляві й світлоокі)), що дає можливість доуявити, як наголошував Е.Хемінгуей, тих вісімдесят п'ять відсотків інформації (за законом айсберга), яка в поетичному тексті не оформлена словами [6, 690] і поєднати окремих архетип із національними міфами, які внаслідок своїх фабул детально пояснювали те, що в архетипі не потребувало жодного трактування або тлумачення.

Уперше поняття архетипів увів Карл Гюстав Юнг у працях “Архетип і символ” та “Тевістокські лекції”, хоча й значно раніше користувався такою категорією, правда, підміняючи цю назву описовими словосполученнями “позаособистісні доміанти” або “первинні образи несвідомого” [7, 97]. Закономірно, що К.Леві-Стосс у праці “Структура і форма” наголошував, що архетип – це завжди закодований у колективній підсвідомості первісний праобраз, причому обов'язково – з антропологічним трактуванням. Закономірно, що архетипи виникали не тільки як своєрідні метафоричні ключі до розуміння найбільш важливого в реальному житті людського роду: створення світу, божественної появи людини, її шансів уціліти або загинути, а і як сприятливий фоновий фактор природного ареалу: важливості присутності води, сонця, родючої землі, звірів, на яких можна полювати, тварин, які приручаються, а також невідворотності важких періодів, до яких краще заздалегідь бути готовим (холод, голод, мор), природних катаклізмів, що їх можна й уникнути, якщо належно використати досвід попередників і ритуальні дії. Практично, всі шумерські, грецькі, ведичні, слов'янські міфи про народження богів і титанів пов'язані з архетипом народження, архетипом дитини й згодом, закономірно, архетипом смерті; всі міфи подорожей, причому як лінійної, так і кільцевої, – з архетипом дороги, всі міфи про взаємостосунки батьків і дітей – з архетипом матері, всі міфи самореалізації творчої потенції богів і героїв – з архетипом долі і т. п. Архетип, отже, завжди проявляється у вигляді модусу (міри, способу) ідеальної ситуації, звияжнього вчинку, важливої події, жертвовної карми обраних, тому відступ від його наперед усталених закономірностей у підсвідомому

уявленні завжди заслуговує жорстокого покарання. Загальновідомі архетипи мають здатність формувати надзвичайно важливу для етносу стадію випереджувального уявлення, своєрідного сценарію-репетиції дуже ймовірних подій, на основі якого людський колектив чи окрема особистість переходять до реальних рішень і вчинків. Земля Обітована для євреїв, які вирушили на її пошуки, покинувши Єгипет, на перших порах їхньої подорожі – всього лише своєрідна голограма, але прийнята психікою етнічного колективу й насамперед очільника – Мойсея, саме вона витворила історичну перспективу, породила ядро національної ідеї, а разом з нею – і цілий комплект вітаїстичних міфів, які в сукупності витворили збірний позитивний національний міф іудейського народу й жили та підтримували його представників тисячоліттями, доки після Другої світової війни нащадки біблійного Мойсея дійсно не спромоглися на власну державу.

У літературних текстах прийнято виокремлювати архетипи, що постають у вигляді візії, сновидінь, символів, художніх тропів, з якими пов'язані переживання, психоемоційні відчуття й почуття героїв, а також викликані ними уявлення автора й читачів про персонажів твору. Доречно також нагадати, що архетип у художньому тексті стабільно реалізує свою місію, незалежно від того, чи реципієнт такого твору (читач, літературознавець, критик) взагалі зауважує його присутність у творі, чи ні. Наприклад, у повісті О.Кобилянської “Земля” відповідний архетип не тільки спонукає заради праці й опосередковано – достатку – у випадку володіння землею жертвувати для неї особистим щастям Докійку Чоп'як, її доньку й Домініку, але й робить в очах громади і навіть сварливої Марійки нелюбіву невістку Рахіру, котра сама до того ж, обтяжена малими дітьми, гарує на полі, не дочекавшись ніякої допомоги від Сави, порядною газдинею, котру починають поважати в селі, хоча раніше й про Рахіру, і про її батька-цигана та безвольну й затуркану матір – сліпу на одне око Тетяну – відгукувалися недоброчливо. Визнає громада своїми повноцінними членами й Марію та Корнія з відомого роману Уласа Самчука, які подібно до Сави та Рахіри грубо переступили сільську мораль, також лише після того, як село переконуюється в їхній здатності каторжно працювати на землі. Нові спроби аналізу перелічених нами творів дають зрозуміти, що негативні класові оцінки

критикою й трактування братовбивства, як “влади землі”, у повісті Ольги Кобилянської практично ніколи не могли претендувати на істину в останній інстанції, якби літературознавці зумисно не випускали з поля зору важливих логічних наголосів самого художнього тексту. Знехтувати архетипом під час інтерпретації змісту заради спотвореного трактування образів можна, якщо підтасовувати дані й видавати бажане за дійсне, що часто-густо робилося в часи тоталітаризму, коли, наприклад, кримінального злочинця Чіпку вважали борцем за народні права, а дітовбивцю Гриця з “Новини” Василя Стефаніка – нещасним батьком, який із безвиході втопив рідну доньку, а не патологічним ледарем, безвідповідальною й безвольною істотою і кримінальним злочинцем. Архетип, як бачимо, не здатний “протестувати” проти перекручення дослідниками тієї інформації, яку він несе, але “вийняти” архетип із твору неможливо: він завжди рельєфно просвічується крізь сюжетне переплетіння подій. Міф такої здатності не має: переважно він цілком автономний у художньому тексті. До того ж відгомін у художньому творі якогось міфу – завжди, так би мовити, на поверхні, а фабула міфу тим чи іншим способом обов’язково реалізується в сюжеті. І хоча упереджений дослідник здатний знехтувати й міфом, приписавши його невдалому художньому домислу, зайвій колізії, “надто яскравій уяві” письменника, насправді не помітити міфу в художньому тексті неможливо навіть при тому, що міф завжди вдається до різноманітних мобільних трансформацій і модифікацій.

Сучасний український науковець Д.Наливайко, називаючи міф матрицею не тільки літературної, а й будь-якої образотворчої діяльності, що спонукається станом натхнення, визнає міф, услід за німецькими дослідниками міфу – братами В.Гріммом та Я.Гріммом й українським ученим О.Потебнею, надзвичайно продуктивним для будь-якої творчості взагалі [14, 19–21]. Із цього приводу гріх не згадати посилання Василя Цвіркунова на феноменальну думку відомого французького історика й перекладача: “Первісний художник і геніальний митець пізніших часів породжені, як твердить Рагон, єдиним, недослідженим і невідомим джерелом спіритуалізму” [21, 82]. Висловити таке припущення всередині 70-х років ХХ століття директор Київської кіностудії імені Олександра Довженка мав величезну сміливість, але в наш час уже практично ні в

кого не виникає сумніву, що основний матеріал для своїх творів натхненний митець завжди черпає з Небесного Архіву. Принагідно сміємо зауважити, що таке оприявлення митцем власного прозирання в ноосферні таємниці, де міститься інформація про все, що відбувалося в минулому, відбувається в теперішньому й відбуватиметься в майбутньому, має здатність метафізично втілюватися в реальній дійсності. Літературний персонаж через якийсь час може народитися з плоті й крові, а почерпнута митцем інформація втілюється до найменших подробиць у дуже скорому часі. Уперше про можливість подібного явища заговорив Д.Андреев у праці “Троянда світу”, ведучи мову про те, що автор взаємодіє зі своїм образом-персонажем не тільки на сторінках твору, а і якимось чином дає йому шанс зі світу ефірного переміститися у світ фізичний: “Лев Толстой – батько Андрія Болконського, хоча, звісно, не в тому значенні, в якому був батьком Сергія Львовича або Тетяни Львівни... Можливо..., той, хто нам відомий як Андрій Болконський і нині знаходиться в Магірні, отримує своє втілення в Ентрофії і візьме участь у великій творчій праці разом з усіма нами” [1, 198]. Та якщо народження дитини з генетичним набором літературного героя Л.Толстого підтвердити неможливо, за останні століття назбиралося чимало фактів, які вже стали істиною доконаною. Наприклад, французький художник Огюст Ренуар ще за десять років до народження власної дружини намалював її в іпостасі античної богині Венери. Коли ж на фарфорових тарілках цей митець відтворював образ вінценосної Марії-Антуанетти в профіль, замовник кілька разів зауважував художникові, що через його примхи зазнає неабияких збитків, бо покупці не впізнають свою улюбленицю, адже намальована Ренуаром вельможна дама чомусь має надто короткий носик. Зате значно пізніше в намальованій Ренуаром королеві всі впізнавали дружину художника Алін, з якою він познайомився значно пізніше того часу, коли малював Марію-Антуанетту. Троє синів, які народилися в подружжя, теж виявилися феноменально подібними до дітей з ранніх полотен Ренуара, коли в нього ще й сім’ї не було.

У 1866 році, написавши роман “Сі Хоро”, у якому йшлося про те, що під час бунту на палубі матроси цього корабля вбили капітана й першого помічника, а також вкинули в трюм своїх двох товаришів, які не схвалили їхніх дій, а другого помічника капітана заста-

вили вести корабель до гирла Амазонки, письменник Джон Пармінгтон з метою реклами власного дітища викинув у море 5000 пляшок, у які було поміщено благання про допомогу. Жодна пляшка або не справила враження на тих, хто її виловив, або й узагалі не потрапила в руки тому, хто міг якимось чином допомогти команді корабля в описаній ситуації. Проте через двадцять років після написання роману, 4 травня 1886 року, матроси бразильського сторожового корабля виловили й відкрили пляшку, в якій знайшли вирвану з Біблії сторінку й упоперек тексту написані рядки: “На борту шхуни “Сі Хоро” бунт. Капітан загинув. Першого помічника викинули за борт. Я, другий помічник, силою приставлений до штурвалу. Вони заставляють мене скеровувати корабель до гирла Амазонки, 28° довготи, 22° широти, швидкість 3,5 вузли. Рятуйте!”. Через дві години бразильський сторожовий корабель наздогнав шхуну з вказаною назвою, відкрив по ній вогонь. Абордажна команда розправилася з бунтівниками. Другий помічник з двома матросами були знайдені в трюмі. До речі, ніякої пляшки вони, звісно, у море не викидали – команда сторожового катера виловила двадцять літ тому відправлену в пляшці записку-розіграш Джона Пармінгтона, але полонені несказанно зраділи своїм нежданим рятівникам.

Відомі митці залишили чимало згадок, як у реальному житті містично втілювалося те, про що вони ж вели мову в художніх творах. Наприклад, у книзі “Оповідання про Ніка Адамса”, в образі якого Хемінгуей змалював самого себе, автор визнавав: “Писати про будь-що справжнє – теж погано... Може завжди справдитись. Ось, приміром, коли він писав “Мого старого”, то ніколи ще не бачив, як гинуть жокєї, а наступного тижня Джордж Парфремент розбився в такому самому стрибку” [20, 632]. Всі нами названі неймовірні з точки логіки факти заставляють припускати, що грань між долею геніально видуманих митцем героїв та їхніх поворотів долі, закономірно вже давно визначених Небесним Архівом, з якого митець і почерпнув інформацію, – і реальних людей, особливо якщо йдеться про певною мірою прототипи цих героїв, дуже тонка, і цілком можливе справжнє рольове втілення художніх доль, колізій і трагічних розв’язок.

Крім ноосфери (Небесного Архіву), геніальний митець, будучи людиною суспільною й цивілізованою, завжди свідомо й несвідомо користується ще й набутками визначних

попередників, але у своїй творчості ніколи не стає їхнім епігоном, бо запозичує лише знаряддя й способи, а не готові продукти творчості. Тож не дарма великий Й.-В.Гете визнавав: “Ми обдаровані певними здібностями, але своїм розвитком зобов’язані тисячам впливів на нас великого світу... Я багато за що мушу дякувати грекам і французам; я безмірно вдячний Шекспіру, Стерну, Гольдсміту. Але навіть і цим джерела мого розвитку зовсім ще не вичерпуються; розшукувати їх можна до безконечності” [21, 194]. Те, чого німецький поет у наведеній цитаті не зміг виразити словами й про що мовив тільки в загальних рисах, ми вважаємо уже нами згаданим актом автоматичного підключення генія до ноосфери, яка пропонує митцеві настільки широкий спектр матеріалу, що це не може бути запропоновано ні життєвим досвідом, ні реальним життям, яким би воно не виявилось насиченим. Архетипи й міфи в цьому метафізичному багажі займають особливе місце.

Сучасні українські дослідники міфу стосовно таких речей не мають жодного сумніву. Ярослав Поліщук, наприклад, відзивається про міф як про універсальний культурний код буття, що екзистенційно конститує нашу свідомість і гармонізує суперечність між марністю та сенсом людського існування, а тому “міфи дивним чином поєднують погляд на речі з точки зору вічності (sub specie aeternitatis) зі здатністю гострої актуалізації загальнолюдського досвіду, його властивої застосованості тут-і-тепер (sub specie temporis)” [17, 378], а Марія Моклиця підкреслює, що міфологічні колізії охоче запозичують сучасні митці насамперед з тієї причини, що образ-персонаж неможливо штучно змодельовати, хоча його ж таки легко відшукати в самому собі, а “наївне, примітивне, наповнене фантастичними істотами світобачення дикуна (дитини, поета) є водночас глибоко істинним, універсальним” [12, 67]. Міф у художньому тексті нової доби, порівняно з часами його виникнення, має ряд особливостей, зокрема, здатність мімікризувати. Він може розпадатися, розчинятися, набувати дифузних форм, відходити на найдалший план, але при цьому все одно ніколи не зникає повністю, а до того ж ще й передбачає народження літературних “варіантних” моделей міфів (модуси міфологізації, реміфологізації та деміфологізації) та “нових міфів”, “неоміфів” (модус авторського міфу)” [5, 126], тим більше, що для міфу характерна не тільки полісемія, а й антиномічність.

Однією з найголовніших причин феноменальної відсутності чіткої дефініції міфу російський літературознавець Дар'я Пашиніна визнає те, що "міф незрозумілим чином ухиляється від визначень" [16, 95], цим твердженням фактично вкотре підтверджуючи висновки Р.Барта, який першим серед науковців визнав, що в літературному тексті семіологічні ознаки міфу то мало не зовсім нівелюються, то гіпертрофуються до крайньої межі, заповнюючи собою твір повністю. Така здатність могла би стати важелем некерованого процесу літературного міфотворення, проте ще Є.Мелетинський категорично заперечив можливість повного розмивання міфу. Ця властивість притаманна й усім художнім текстам, що також неодноразово піддаються різним прочитанням й інтерпретаціям читачів-реципієнтів або науковців-літературознавців, але авторський творчий задум ніколи не втрачається і не зникає зовсім, а відіграє роль магніту, який міцно тримає всі інші компоненти твору, у тому числі й міфологічного плану – архетипи, міфологеми, міфемами, фрейми, паттерни, модули, райську чи інфернальну образність й міфопоетичні парадигми – у гравітаційній зоні свого притягання. На думку Мірча Еліаде, міф має всього лише дві автономні іпостасі: 1) первісне мислення зі своєю окремою ціннісною орієнтацією і 2) предмет дослідження спеціалістами в галузі літературознавства, мистецтвознавства і навіть соціальної психології як явища літературної та образотворчої продукції людського генія. Міфологічне літературознавство, на думку цього науковця, повинно студіювати міфологію, що з анімізму перейшла на вторинну знакову систему: символи, метафори, врешті – на мікрорівневому зрізі – всю образну систему художнього полотна [11, 28]. Н.Фрай у праці "Архетипи в літературі" дуже чітко вказав на місце концентрації міфу не стільки в тексті і навіть не в підтексті, а значно нижче від підтексту твору, на рівні розкодування своєрідних знаків у творі підсвідомістю читача-реципієнта.

Якщо ж узяти до уваги три типи використання міфів у літературі (за Н.Фраєм): 1) "не витіснений" міф, де чітко розмежовується світ богів і світ демонів, котрі вважають людину знаряддям у своїх суперечках; 2) "романтичне" віяння, у якому зразок для наслідування подається як єдино правильне рішення, до якого підводить народна мораль і яке неодноразово перевірене, тому заохочується досвідом поколінь; 3) "реалістична", життєво-прав-

дива колізія, у якій міф міститься не у фабулі, а на рівні підтексту, – то можна з впевненістю сказати, що в класичній українській літературі кінця XIX – першої половини XX століття попри одночасне існування всіх трьох різновидів симбіозу міфу з авторським текстом суттєво домінує третій. Перший, якщо й зустрічається, то виїмково як ілюстрація до сцен божевілья, білої гарячки, нервового виснаження, неврозу чи стану афекту літературних героїв, тобто в сублімованому вигляді може тільки доповнювати третій. Другий тип використання міфу, проявляючись в українських літературних текстах досить часто, для нашого дослідження важливості також не становить, оскільки, пригнічений українським ментальним мазохістським ухилом, майже завжди функціонує як типовий фрустраційний міф занепаду й загибелі, а ми досліджуємо позитивний вітаїстичний консолідуючий національний міф.

Для наукового розуміння сутності міфу доречно також взяти до уваги судження О.Лосева, що міф ніколи не стає виїмково релігійним утвором, тому що чистий міф не ідентичний релігії взагалі, не є догматом, оскільки це вже рефлексія, яка передбачає бодай мінімум релігійного досвіду, а міф може існувати взагалі поза будь-якою релігією, наприклад, у науці чи в мистецтві, не стає історичною подією як такою, зате є формою особистісною [9, 268], оскільки й наше буття є особистісним, а особистість передбачає самосвідомість. Будь-який міф завжди невичерпний та естетично прекрасний, він має стабільну властивість постійно зачаровувати й надихати геніїв, а також, активно інтегруючись у контексті твору, оптимістично налаштовувати на сприймання реального світу тих, хто має нагоду як реципієнт (читач, глядач, слухач) сприймати і, так би мовити, свідомо й підсвідомо засвоювати створені геніями шедеври. Міф усім набагато краще зрозумілий, ніж архетип, проте набуваючи фабульного оформлення, на відміну від архетипу, міф значно більшою мірою діє на людську свідомість, ніж на підсвідомість, тому ефективність впливу міфу на реципієнтів у літературних текстах суттєво зменшується, а цивілізовані народи набувають здатності розцінювати власні міфи як вигадку, казку, небилицю.

Архетип протиставлення добра злу й одвічна ворожнеча між ними зрозуміла й іудею, і християнину, і мусульманину, і представникові племені пігмеїв чи догонів, що

живуть в умовах первіснообщинного ладу. Проте створений на основі цього ж архетипу міф про Фауста й Мефістотеля – суто національний, витворений німецьким фольклором, а водночас бездоганно увиразнений уявою безсмертного Й.-В.Гете. На рівні боротьби добра і зла в романі Івана Багряного “Людина біжить над прірвою” кожному читачеві зрозуміле протистояння Максима Колота й доктора філософських наук Смірнова (Соломона), а ось розпізнати відлуння, штрих-пунктирні відбитки міфу про Фауста й Мефістотеля в цьому тексті можуть лише науковці. Як бачимо, в одному й тому ж тексті на різних рівнях можуть функціонувати загальнолюдський архетип і значно пізніший від нього, але водночас близькоспоріднений національний міф.

У художньому тексті найчастіше розгортається не власне міф, а його уламки чи підтекстові покликання, алюзії, натяки на ключові моменти античних або ж біблійних міфів. Окремі міфологеми в художніх текстах виразніші й для самого художнього тексту важливіші від міфу. На рівні асоціацій, алюзій, ремінісценцій, прихованих і неприхованих натяків у необхідних для реалізації основної ідеї літературного полотна моментах міфологема міцно “зшиває” далекі в часі, змісті й проблематиці твори, надаючи текстові, що створений значно пізніше, додаткового звучання й підтексту. На відміну від міфу, міфологема, особливо якщо міф штучно “трансплантований” автором у свій твір з метою моралізаторства, ніколи не стає чужорідним тілом у художньому тексті. Це своєрідний лінгвостилістичний знак наголосу, графічне виокремлення, логічне увиразнення головного. Водночас міфологема – це ще й досить вагомий і завжди зримий уламок міфу, що тільки через процес дроблення втратив “свої автохтонну характеристику та функції” [8, 54]. Міфологемою може стати ім’я загальновідомого міфічного бога або героя (Зевс, Аполлон, Геракл), видатного полководця (Олександр Македонський, Богдан Хмельницький), історична подія чи географічне місце, де вона відбулася (Тернопілі, Берестечко, Крути). Міфологема завжди виникає на основі вже готової структури й часто бере свій початок від самого міфу або ж від фатальної чи доблесно-славної історичної події, яка набрала широкого розголосу в народних переказах і протягом століть сприймається нащадками її учасників як своєрідний символ. Наприклад, ріка Каяла, на березі якої бойові

дружини князя Ігоря Святославовича та його брата Всеволода зазнали нищівної поразки від половців, у поезії Олега Ольжича “Давнім трунком” стає міфологемою вічної туги, невдоволення колишньою поразкою, палким бажанням надалі не допускати нічого подібного в історії рідного краю, а яскрава метафора із “Слова о полку Ігоревім” про те, що Ігор прагнув перемоги, бо мріяв шоломом води напитися із Дону далекого – фреймом бойової снаги, державницької слави й визнання: “Давнім трунком, терпкістю Каяли – / Ці – і кров, і смерть. / Небо – княжі київські емалі. / Небо знову – твердь. // Знов не вгору несміливим зором – / В безкраї степів. / Жити повно, широко і скоро / І урвать, як спів. // Як колись, горіти і п’яніти, / Шоломом п’ючи, / І життя наопашки носити / На однім плечі” [15, 119].

Міфема – найменший, найдрібніший елемент міфу, до того ж елемент завжди “вислизаючий” і найменш досліджений літературознавцями. Буває, що міфема тільки відбиває й посилює лексичне значення інших слів за аналогією до того, як відбиває світло Сонця Місяць, тому й здається, що він також світить. Без відповідної функції присутність міфема “поза лаштунками” втратила б значення свого існування в тексті взагалі. На відміну від міфу й міфологеми, міфема ніколи не стає легко розпізнаваною в літературному творі. Більшість читачів її свідомо не вловлюють узагалі. Літературознавцями міфема найчастіше може бути розшифрована тільки внаслідок дії цілого ланцюжка асоціацій. Наприклад, у шостому розділі епопеї “Комета” І.Багряного – “Шукаєм настроїв, метафор, асонації” центральним образом є муза, а головною темою – служіння митця народові й своєму талантові. Проте вся планетарна система вірша незримо обертається навколо образів П.Тичини, ім’я якого в тексті не названо взагалі, й Т.Шевченка, згаданого, на перший погляд, тільки для контрасту з тими радянськими митцями, які зрадили своєму високому призначенню: “Шукаєм настроїв, метафор, асонації, / За влучну риму проміняли розум. / Поетики сплюндрованої нації / Пережили / Чудну метаморфозу. // Одні сюсюкають та марять галатейми, / Другі над римою товчуться геніальною, / А треті музу українську Прометееву / Зробили дівкою інтернаціональною – / П о в і є ю! Такі митці призовані! / Так геніально блискають обцасами! – / Разом з кагалом українізованим / Гуляють в кеглі іменем Тарасовим, // Чи то пак – в ленінський весе-

лий нацфутбол, – / Ім'ям титана / забивають гол... // Та все шукають рим і асонації, / Та все сюсюкають, за риму давши розум... / Поетики сплюндрованої нації / Пережили / чудну метаморфозу” [2, 488]. Проте Шевченко як символ у процитованому вірші фігурує не лише в рядках: “Гуляють в кеглі іменем Тарасовим” або “Ім'ям титана / забивають гол...”. Шевченкова муза, котра завела українського генія в Орські степи, але й там не дозволила зламатися, у тексті уривка “Шукаєм настроїв, метафор, асонації” названа Прометеевою. Загальновідомо, що античний титан, котрий викрав для покращення життя людей вогонь, митцем не був, отже, й музи мати не міг і, отже, йдеться не про нього. Асоціативний ланцюжок відсилає читачів до іншого джерела. Епітет “Прометеева” в І.Багряного стосується в’їдливої поеми-інвективи Т.Шевченка “Кавказ”, де в образі Прометейя постають десятиліттями жорстоко нищені на той час найбільшою у світі армією, але так і не скорені російськими окупантами вільнолюбні горці. Отже, в уривку з епопеї “Комета” І.Багряного йдеться не стільки про талант виняткової у соціумі особистості (титана Прометейя), а про національну силу духу всього етносу, іншими словами – йдеться про ергергор (дух) народу, його метафізичну душу. “Інтернаціональна дівка” – антипод національного ергергору, інfernальне зло, яке всіма можливими способами перешкоджає представникам народу самоідентифікуватися, дробить і розчиняє поневолений етнос у колонізаторському котлі. “Призівані”, тобто щедро нагороджені й відзначені партією українські митці, що всього лише “геніально блискають обцасами”, І.Багряним зневажливо названі зменшувальним іменником “поетики”, що підкреслює карликовість їхніх творчих потуг. Саме ці рядки поезії І.Багряного стають тотожними думці П.Тичини про те, “що в нас чудова профанація / і майже жодного співця!” [19, 76]. Тож не дивно, що автор поезії “Партія веде!” в уривку з твору І.Багряного “Комета” асоціюється в читачів виїмково через призму його вірша “Один в любов, другий у містику”, багатьма нюансами дуже суголосного рядкам І.Багряного. Зацитуємо на підтвердження: “Один в любов, другий у містику, / а третій в гори, де орли... / І от якомусь гімназисту / вкраїнську музу віддали. // І от перебивають копію / з солодких руських поетес. / Ідуть з утопії в утопію – і називають це “Sagesse”. // А справжня муза неомузена / там десь на

фронті в ніч глуху / лежить заплывана, залузана / на українському шляху. // Чого ж кричимо, сліпі, задурені: / “Хто грим наклав – отой поет”, – / цигарки палим недокурені / та затискаємось в корсет? // Чи вже втомилась наша нація, / чи недалеко до кінця, – що в нас чудова профанація / і майже жодного співця! // І майже жодної поезії, / яка б нас вдарила! – Нема. // Самі предтечі анестезії / та лиш розгубленість сама...” [19, 75–76]. Тож своєрідна поетична полеміка І.Багряного з П.Тичиною на рівні міфем, зважаючи на політичну ситуацію доби їхньої творчості, заслуговує широкого аналізу.

Збірка П.Тичини “Плуг”, як відомо, розпочиналася однойменним віршем, у якому міфема вітру, що жене “огняного коня”, впряженого в безпощадний плуг, і перетворює все навколо в хаос, щоб на пустирі виріс жаклибий урожай, набирає інfernального змісту. Це зовсім не той “вітер з України” з однойменної поезії з присвятою Миколі Хвильовому зі значно пізнішого Тичининого твору, що навів йому розмову з бенгальським мудрецем Рабіндранатом Тагором про те, що основна проблема поневолених народів споконвічна: “Нема бунтарства в нас: людина з глини” [19, 167]. Але це також не той ураган, про який веде мову І.Багряний у поезії “Вітер”, надаючи йому очищувальної сили. Міфема пронизливого колимського вітру в І.Багряного набирає значення всецивілізаційного гніву проти поневолення людини людиною і переростає в гнів Божий уже з тієї причини, що люди не виконують свого призначення, не бачать у ближньому собі рівного, теж створеного за подобою Божою, тому завжди страждаючого від неволі: “До Франції вітер примчав з Колими – / Чорний, забрюханий вітер, / Звідтіль, де з тобою прощалися ми, / Звідтіль, де лиш ночі понурі самі, / Неначе дереворити. // Ночі такі, як полярна зима, / Чорні такі, як сама Колима, / Сині такі, як останнє “прощай”. / Мертві такі, як відчай. // Ось звідти, від диких полярних заграва, / До Франції вітер сьогодні примчав, – / В країну Свободи, до Жанниних кіс / Крик мільонів приніс. // І ходить той вітер по площах і дачах; / Об мури Сорбонни товчється / й неначе / Хтось там заламує руки і плаче... // Плаче, / що вітер з країни рабів / В країну Свободи даремно летів. // Даремно, бо тут – теж своя Колима! / Є тут “свобода”, / та гордих нема” [2, 90]. Як уже нами було сказано, міфему в художньому творі завжди увиразнює тло. Іншими словами,

фон твору вигідно підкреслює нібито нейтральний за своїм змістом текстовий фрагмент, у який важлива для розуміння змісту міфема трансплантована. Як у новелі М.Хвильового “Я (Романтика)” слова-міфема “версальці” й “інсургенти” провокують потребу накладання подій громадянської війни в Україні на загальновідому трагедію учасників Паризької комуни з обох боків протистояння, так і в поезії І.Багряного “Вітер” абстрактна пишнокоса француженка Жанна асоціюється насамперед із Жанною д’Арк, плач за мурами Сорбонни – найдавнішого культурного центру Франції, частиною Паризького університету – з трагедіями найкращих представників цього народу. “Своя Колима”, виявляється, існує для кожної нації і в кожній державі, а зболений “крик мільонів” [2, 90] – буденне явище на планеті. Таким чином, завдяки міфемі вітру І.Багрянний надав глобальності тим явищам і страшним подіям, які пережив особисто в ув’язненні сам і яким був підданий український народ у роки сталінських репресій.

Міфема діє на підсвідомість значно потужніше, ніж фабула чи колізія, оскільки вони обмежені у своєму впливі на читача власним чітким смисловим наповненням. Але при цьому міфема – не архетип, не міф, не міфологема, не фрейм і навіть не паттерн. Міфема обов’язково перепущена через душу автора. Образ грому І.Багряного – теж важлива міфема, яка, до речі, використовувалася автором досить часто і завжди вдало. Поезія “Сосни шумлять” в основних рисах подає безвихідь типового українського повоєнного переселенця, що за ним слідкують і готові видати всім, хто заплатить, свої ж землячки-перевертні, такі ж біженці: “Сосни шумлять, і дроти гудуть, / І дощ накрапає – так, ніби й вдома. / Лиш серце щемить, мов на страту ведуть, / І щелепи зводить страшна оскома. // Оскома від лицарів, оскома від фраз, / Оскома від буйного патріотизму. / І хочеться нагло крикнуть не раз, / Втрачаючи в гromі безглуздих фраз / Заткану димом Вітчизну: / – Стійте, обманщики, мавпи й папуги! / Тамтарарамщики і калатали! / Щоб вам заціпило від тої осуги, / Мо’б, ви нарешті брехать перестали?! // Серцем подлі і розумом ниці, / Братоубійники і словоблуди! / Боже! Боже, який же вогонь загориться / Від того Каїна і Іуди?! // Він звук підглядати за вами ревно / У дірочку у замочку, / Він звук оклепати вас скрізь і напевно, / Всім охрнкам даючи “відомість точну”. / По Сіай-Сі, як колись по гестапах, / Він влаштував-

ся, не давши маху, / І тепер там тягає по всіх етапах / Ваше ім’я, немов костюмаху. // Це ж він, бруднющий, з ентузіазмом / Хоче гортати вам душу й білизну, / Це ж він при тому кричить до спазми / Про Бога і про Вітчизну. / Це ж він шукає завжди нагоди / Цвісти крикливим таким розмаєм, / У бубни б’є і в “сурму” виводить, / І жовцю своєю ваш зір заливає. // Господи Боже! Це скільки ж можна?! / І де ж той грім, що пророчила мати?! / Щоб змів, щоб знищив, щоб геть розгаратав / Цей рід безумного Герострата?! // Та підлих не сіють і не орють, / І Юди родяться, річ відома... // Сосни шумлять, і дроти гудуть, / І дощ накрапає – / так, ніби й вдома” [2, с.88–89]. Як бачимо, міфологеми “Герострат” і “Юда” в тексті вірша вмотивовані, доречні й читачам гранично зрозумілі, а ось слово “грім” у другій строфі зовсім не стає міфемою, а тільки метафорою для позначення безпредметної, зате патетично-голосної балаканини. У передостанній же строфі слово “грім” підтекстово фігурує у словосполученні “громи небесні”, бо лише про таку кару, призначену Богом найбільшим земним грішникам, могла вести мову ненюка ліричного героя в його дитинстві. Отже, це слово вже набирає ознак міфема, здатної пояснити не тільки ступінь зневаги ліричного героя до новоявлених “сексотів”, але й рівень щохвилинних страждань і мук проживання чесної людини поряд з ними. Міфемою в цьому контексті також є слово “вдома”, бо означає не тільки звичні для ліричного героя особливості підсоння, яке, до речі, теж більше “зеківське”, табірне, ніж рідне українське, а й обстановку доносів і наклепів. Міфема може повноцінно існувати не тільки у віршованому, а й у прозовому творі (наприклад, міфемою є точна кількість днів, прожитих Самчуковою героїнею з роману “Марія”), але в ліриці від міфема користі набагато більше і її навантаження тут значно потужніше.

Сміємо наголосити, що належна інтерпретація поезій часто-густо не вдається літературознавцям виїмково з причини невміння виявити й пояснити якраз міфему, а не текст вірша взагалі, особливо якщо міфем у вірші кілька, як, наприклад, в “Оді до Сталіна” І.Багряного. Епіграфом до цього твору стала цитата з промови вождя, що стосувалася українських біженців: “Эти украинцы мечутся как бездомные собаки по всему свету, но карающая рука пролетариата всюду наступит их” [2, 491]. Перша частина поезії І.Багряного

– типовий пролог, у якому натрапляємо на промовисті алюзії, котрі стосуються хвалебного вірша М.Рильського, що йому судилося стати “Піснею про Сталіна”, а також тюремного минулого І.Багряного-в’язня: “Писали всі тобі і не жаліли рим, / То й ми напишемо, як Рильський той Максим, / І розквітаємось за давню нагороду – / За «баланду» тюремну... / Отже, пишем оду!...” [2, 491]. Безперечно, І.Багрянний не ставив за мету підкреслити, якою ціною був написаний М.Рильським одіозний вірш, не зробив навіть натяку на арешт поета в день його народження, на тортури, під час яких Максимові Тадейовичу було з м’ясом вирвано вус, через що надалі М.Рильський раніше пишних вусів уже носити не міг. Поет Максим Рильський в “Оді до Сталіна” цікавить І.Багряного лише як придворний співець сталінського режиму. У наступній частині поезії І.Багряного появляється виразна міфологема, що в іншому випадку могла би вважатися простим епітетом: “О Йосипе! – не так, / О Йосипе кривавий” [2, 491]. Проте історія Російської імперії справді знала царя, прозваного Кривавим, – Миколу II, який у 1905 році потопив у крові мирну демонстрацію, очолену попом Гапоном. Образ Миколи II, до речі, найяскравіше зринає в останній частині “Оди до Сталіна”, де одіозний російський імператор нібито передає свої повноваження Сталіну: “Але – стривай. Це хто там так волає? / Ага, д и н а с т і я «Второго Ніколая!» / Династія «Кривавого». Чого він там ячить? / Чого лепече, мов дитя, той Ніколай? А цить...// Резон! Ура! Диктаторе, п р и й м а й: / Чоло схиляє імператор Ніколай / Перед т о б о ю. Він навколюшки стає / І т и т у л с в і й т о б і передає. / Осанна, о істото злая! / О п е р ш и й лицарю В т о р о г о Ніколая!” [2, 492]. Міфологема передбачає належне уявлення читачів-реципієнтів про той факт, на який зроблено покликання. Проте ім’я чи прізвище історичної особи не завжди стає міфологемою в художньому тексті. Чим менше має соціум належної інформації про історичного персонажа, тим більший шанс цьому історичному імені, прізвищу або простонародному прізвиську з розряду міфологеми перейти в міфему (до речі, у цьому ж вірші І.Багряного підтекстово звучить ім’я Івана Грозного (Івана Лютого) як назва загальна, а тому теж використовується в якості міфему: “Я хочу придобритися, щоби не був ти лютий” [2, 493]). Найменший уламок міфу – міфема – не розшифровує ні історич-

них подій, ні діянь історичної особи, але на рівні підсвідомості читача-реципієнта активізує весь запас його знань про конкретну подію чи історичного діяча. У поезії І.Багряного “Ода до Сталіна” фігурують такі історичні постаті як Отреп’єв і Малюта Скуратов. Згадка про античного правителя Цезаря лише увиразнює мрію Сталіна залишитися, як цей імператор, безсмертним у людській пам’яті. Та значно ближчим за суттю до імені та прізвища радянського вождя є прізвище Григорія Отреп’єва, вихідця з боярського середовища, колишнього ченця Чудового монастиря в московському Кремлі, згодом – Лжедмитрія I, що на початку XVII століття проголосив себе російським царевичем, рідним сином Івана Грозного. Самозванець Гришка Отреп’єв тотожний Йосипу Сталіну способом захоплення найвищої державної влади, фізичним усуненням конкурентів, витворенням культу особи, намаганням створити нестерпні умови для всіх, без винятку, у його державі. Ще одна історична російська постать в “Оді до Сталіна” – Малюта Скуратов (Григорій Бельський), уявним орденом якого нібито нагороджує вождя-генералісімуса ліричний герой наприкінці твору: “Але не думай, що ми «злі, як пси» – Ти любиш ордени, – будь ласка, НА Й НОСИ: / Я хочу придобритися, щоби не був ти лютий, / І о р д е н в и д а ю / «СКУРАТОВА МАЛЮТИ». / Носи його на втіху і на славу, / О Й о с и п е КРИВАВИЙ – плюс – КРИВАВИЙ” [2, 492–493]. У російській історії Малюта Скуратов відомий як найжорстокіша людина свого часу. Його набуте прізвисько стало синонімом іменників “кат”, “убивця”, “найбільший злочинець”. Після захоплення за наказом Івана Грозного в січні 1570 році Великого Новгороду саме Малютою Скуратовим було ініційоване масове вбивство всіх жителів цього міста. Злочинну розправу опричників над безоружними дітьми, жінками й старими вважають однією з найстрахітливіших подій у світовій історії, а сучасні історики висловлюють припущення, що саме в 1570 році загинула в зародку четверта східнослов’янська нація. У народну пам’ять новгородська різанина з неймовірними погромами ввійшла промовистими прислів’ями: “Не такий страшний цар, як його Малюта”, “На тих вулицях, де проїжджав Скуратов, й курка не кудкудакає”. Народні легенди донесли й інші факти садизму Івана Грозного й Малюти Скуратова. Наприклад, заіпдозиривши княжну Долгорукову в дошлюбній втраті

цноти, цар наказав негайно втопити свою наречену, що негайно виконав його підопічний. Душогуб і злочинець Малюта Скуратов також великою мірою рівний Сталіну в його всенародних каральних санкціях, спрямованих проти невинних громадян СРСР. У вірші І.Багряного возведення Йосипа Джугашвілі в чин першого лицаря Миколи Другого і нагородження Сталіна орденом Малюти Скуратова – не просто в'їдлива пародія на процедуру радянських державних визнань і нагород, а насамперед акцентування на його жахливій ролі в історії всіх народів СРСР. Закономірно, що міфема вірша в цьому випадку несуть особливо важливе навантаження.

Крім архетипу й міфу з його складовими елементами (міфологемами й міфемами), літературознавцям, які обирають інструментарій архетипної критики як методології, не варто випускати з поля зору поняття фрейму та паттерну. Фрейм (від англійського слова *frame* – “каркас”, “кадр”, “рамка”, “кістяк”) – спосіб реалізації уявної схеми в реальній ситуації. Це специфічна структура, яка містить певну мінімальну інформацію, власне, те, що описує тільки імператив уявлення або своєрідне передбачення очікуваних подій (сценарій розвитку). Термін “фрейм”, крім методології архетипної критики, значно раніше продуктивно використовувався у психології та соціології. З поняттям фрейму пов'язано декілька видів інформації: про його змістову сутність, про те, що треба очікувати від дії окремо взятого фрейму і що робити, якщо індуктивно-дедуктивний метод очікування результату не справдиться. Якщо припустити, що ядро фрейму – це насамперед лексичне значення ключового слова, то не варто забувати, що навколо саме цієї лексеми завжди утворюється абстрактне уявлення певного стереотипу, а одночасно на підсвідомому рівні повноцінно діє поле певної мислеформи (уявної картинки). З ядра фрейму або його первинного утвору неможливо нічого забрати (наприклад, якщо з фрейму “хата” вийняти його найважливіші складники: вікна, двері, дах, стіни, то цей фрейм узагалі перестане існувати), зате додавати нові деталі можна до безконечності. Отже, навіть найпростіший фрейм завжди має здатність “обростати” інформацією, яка для його ядра колись узагалі не була обов'язковою. У художньому тексті фрейми функціонують у режимі адресації. Позитивні й активні фрейми створюють атмосферу успішності й повноцінно реалізують

себе у вітаїстичних міфах, негативні й пасивні найчастіше зустрічаються в міфах занепадницьких, фрустраційних. У вітаїстичних міфах діє ціла система фреймів, які можна об'єднати в гігантський фрейм результативної діяльності – тобто фрейм перемоги, здобутків, слави. У занепадницьких міфах негативні національні фрейми концентруються навколо фрейму умовного способу (“якби”), який завжди виправдовує бездіяльність або легкодухість поневолених. До речі, Остап Вишня засобами сміху напрочуд вдало розкрив подібну систему власне українських негативних фреймів у творі “Чухраїнці”: “Мали чухраїнці аж п'ять глибоко національних рис. Ці риси настільки були для них характерні, що, коли б котрийсь із них загубився в мільйонній юрбі собі подібних істот, кожний, хто хоч недовго жив серед «чухраїнців», вгадає:

Це – чухраїнець.

І ніколи не помилиться...

Риси ці, як на ту старовинну термінологію, звалися так:

- Якби ж то знаття.
- Забув.
- Спізнився.
- Якось то воно буде!
- Я так і знав” [4, 47].

Фрейм – великою мірою недоутворений, недосформований архетип, мінімальна сукупність ознак, що виражають різні аспекти одного й того ж предмета, уможливають їх сприйняття читачем як єдиного явища, передбачають належне цілісне розуміння. На практиці фрейм виявляється не підказкою, а готовою відповіддю. Щоб довести це досить порівняти архетип крові (у розумінні кров=душа (за Біблією); кров=жертва заради великої мети, наприклад, кров пролита на полі бою, кров матері при пологах заради народження дитини, кров донора, який рятує хворого і т. п.) і фрейми “голос крові”, “клятва на крові”, “брати по крові”, що несуть конкретну змістову наповненість. Сучасні літературознавці пропонують увазі реципієнтів фрейми степу, міста, села, емігранта-заробітчанина в чужій державі і навіть літературознавчі й музикознавчі жанрові поняття – фрейм вірша, фрейм сонати, фрейм симфонії, фрейм арії. Що важливо, подібно до архетипу, фрейм не піддається вилученню з художнього твору, але, на відміну від міфу, не мімікрисус, не видозмінюється і не набуває нового вигляду. Якщо архетип можна уявити об'ємною триплощинною голограмою, то фрейм – тільки одно-

площинним контуром. На перспективу фрейм може перерости в архетип, але може й зупинитися у своєму розвитку. Тож, на нашу думку, з певними застереженнями ще можна вести мову про фрейм роману, що нині й роблять окремі літературознавці, проте недоречно – про архетип роману.

Міф не витісняє фрейма, а використовує його, як і класичні архетипи, для свого власного вираження. У романі І.Багряного “Людина біжить над прірвою” автором унікально вдало розроблено й доповнено середньовічну фабулу міфу про Фауста й Мефістотеля фреймами парії, біженця, втікача й архетипами дороги, матері-дружини, новонародженої дитини, смерті й воскресіння. А в поезії Олега Ольжича “Глухо храми упали” міф перемоги своєрідно відтінений згадкою біблійної притчі (власне, також міфу, але фрустраційного) про Каїна та Авеля, архетипами подоланої чужої фортеці як символу досі нескореної твердині, ворожого міста як архетипу чужого державницького, впорядкованого осередку життя, архетипу ріки як символу часу й незворотних змін, Божої руки як уособлення Сили Провидіння, фрейму панічно втікаючої юрби – представників ворожої нації, фрейму стягу з малюнком лева, який безпомилково вказує на те, що переможцями, уособленими в займеннику “ми” виступають українці: “Глухо хмари упали у порох розбитих палат, / Жовті стіни фортець по узгір’ях; згинаючись вдвоє, / Люди бігли у поле, і брата розтоптував брат, / Сірі, мертві обличчя, що котяться важко юрбою. // Ми стояли й дивились, і згідно кривились уста / В очі чорно розкриті: тікаєте, викидки міста, / Виноградарі грубі, купці, що ваш дотеп потах, / Полководці і консули з душами канцеляриста. // В небі рвалися хмари – важка каламутна ріка – / Вітер півдня напнув почорнілі і голі дерева, / І усі ми почули, як Божа огненна рука / Нам на чолах спочила і стягах з подобою лева” [15, 107]. Міф здатний віртуальним способом суттєво “відкоригувати” історію, хоча, зрозуміло, реальну історію як dokonane явище уже минулого часу насправді неможливо ні погіршити, ні покращити, про що знали ще давні римляни й греки, але їхні літописці історію також коригували, причому аж до того рівня, що в античних міфах події, як відомо, точаться навколо представників аристократії і лише з їхньою участю – нижчі прошарки соціуму в уяві античних істориків і співців вважалися недостойними бути навіть згаданими.

Паттерни (англійське слово *pattern* українською перекладається лексемами “взірець”, “шаблон”, “схема”, “мотив”) – це стійка група зв’язків, які існують у колективній та індивідуальній пам’яті. Наприклад, для людської цивілізації характерними паттернами є “війна”, “стихийне лихо”, “мор”; для індивідуальної пам’яті – “день народження”, “перший дзвоник”, “випускний бал”, “весілля”, “похорон”. Британський психолог Едвард де Боно, який першим повів мову про паттерни мислення, пов’язував їх зі специфікою пам’яті, у якій кожна зміна, кожен випадок залишають свій слід. Сліди інформації, яка фіксується людською пам’яттю, самоорганізуються у вигляді особливих форм – паттернів. Але людська пам’ять – не комп’ютерна, тобто це аж ніяк не механічне заучування чи склад інформації. Людська пам’ять – це насамперед будівельний матеріал для всіх душевних і моральних поривів, це своєрідний капітал, який ми щоденно пускаємо в рух, і він приносить нам прибутки чи прикрі збитки. Пам’ять людини – усвідомлена праця й підвалини життєвої позиції та світогляду особистості. До того ж людська пам’ять, на відміну від комп’ютерної, не зберігає на окремих дисках інформацію та інструкцію для її обробки. Інформація, якою володіє людський мозок, водночас для себе самої виявляється ще й програмою для розшифрування.

На відміну від фрейму, який завжди є більше описовим образом, статичною картинкою, ніж дією, паттерн завжди дія (вчинок, подія, рухома картинка, смислотворення). До того ж паттерн активізується цілком, якщо активізується будь-яка його складова частина, що зовсім не характерно для фрейму. Наприклад, досить лише назвати місто чи село, у якому народилася людина, як складову паттерну малої батьківщини – й у ту ж мить в уяві реципієнта зринає хвиля спогадів. Отже, навіть найменша частина паттерну виявляється кодом (шифром) для моментального відчитування величезного масиву інформації. Назва ж будь-якого складника фрейму “хата”, наприклад, слово “поріг”, повною мірою не може запустити механізму фрейму, бо це слово може стосуватися й перешкоди на ріці, й віку, й шаблів кар’єри і т. д. Серед найбільш відомих паттернів варто назвати “модель світу”, яка в кожній людини інша, але при цьому окремо взята людина спроможна зрозуміти й прийняти як належне подібне уявлення інших

людей; паттерн “за і проти”, паттерн “наміру”, паттерн “зміни ціннісних орієнтацій”.

У художніх текстах паттерни відчитуються реципієнтом за допомогою позначок-символів. Усе інше читач доуявляє сам. Для прикладу візьмемо паттерн сталінських репресій у СРСР, яскраво поданий І.Багряним у поемі “Антон Біда – герой труда (Повість про Ді-Пі)”: “І затужив Антон не так, / Що деспот несудимий! / Гей, затужив він, як вояк, / Як... / Як... / Як одержимий... // Бо ж вік конати всім в тюрмі / З системою такою! / Не буде діла, брате мій, / З такою от владою! // Поки ці тюрми й патрулі / Не стерти геть з лица землі! / І розламати всі дроти! / і розігнать кремляні отих! / Поки не щезне геть з землі / І та «Нова Європа», / І ці майстри тортур, петлі, / – Ці друзі Ріббентропа” [2, 322–323]. Підкреслені нами слова якраз і є складниками паттерну репресивної сталінської системи.

Важливо, що паттерн способом рефреймінгу (переосмислення, переформатування, перебудови) може продуктивно втручатися у фрейми і “перекодовувати” їх на інший, навіть діаметрально протилежний лад. Розрізняють два види рефлеймінгу: 1) коли одна й та сама подія, поміщена в різні контексти, набирає протилежного змісту (перемога рідного народу є поразкою для ворога; перемога ворога є поразкою для рідного народу); 2) коли подію досить перейменувати, щоб згладити її негативний зміст, і такою корекцією вдається полегшити особистісні переживання (для подібної операції досить у фреймі замінити слово “ледачий” на “флегматичний”, “боязливий” на “делікатний”, “нахабний” на “цілеспрямований”). Паттерн у художньому тексті може об’єднуватися з іншими, близькими за змістом (наприклад, паттерн раптового стихійного гніву, фактично, стану афекту народних мас легко переростає в паттерн визвольної боротьби), поглинати їх (паттерн війни поглинає паттерни індивідуального подвигу, воєнних злигоднів, страждань, випробувань), може рости (паттерн боротьби за незалежність на найвищому рівні переростає в паттерн національної ідеї) й навіть інкапсулюватися (паттерн українського патріотизму в радянську епоху, коли був заборонений навіть нинішній Гімн України, перебував в інертному, власне, законсервованому стані).

Для інструментарію методології міфологізму також характерна така важлива категорія, як міфопоетична парадигма, у поняття якої нині вкладають кілька смислів, але в

архетипній критиці парадигмою вважатимемо не тільки термін структуралістської поетики, що означає вертикаль, вісь, власне, те, що пронизує наскрізь й об’єднує текст у монолітну цілісність [13, 176], а й низхідний чи висхідний рух ідеї, тенденції задуму. Загалом, парадигма – це поняття, яке завжди характеризується конкретними взаємостосунками, переплетінням різноманітних зв’язків духовної реальності з об’єктами матеріальної дійсності. Вперше термін “парадигма” вжив Томас Кун у книзі “Структура наукових революцій” (1962). У філософії термін міцно прижився завдяки німецькому лікарю-терапевту, позитивісту Густаву Бергману (1878–1955), який вважав, що наука і прогрес розвиваються стрибкоподібно, а наукова революція – це зміна науковим товариством досі все логічно пояснюючих парадигм. В архетипній критиці парадигму як літературознавче поняття трактують двояко. Це: а) прототип, метафізичний зразок, на основі якого Бог створив земний матеріальний світ; б) система форм, уявлень і цінностей якогось поняття, що відображають його видозміну, історичний шлях заради досягнення мети. Г.Бергман запровадив два тлумачення терміну “парадигма”: епістемічний і соціальний. У епістемічному плані парадигма – це сукупність фундаментальних знань, цінностей, переконань. У соціальному – чітка й виразна характеристика явища певним науковим співтовариством (напрямом, течією), дисциплінарна матриця. Якщо ж узяти до уваги, що означає слово “матриця” (латинське *matrix* – відповідає українським лексемам “джерело”, “початок”), то й парадигма в такому уявленні – певний зліпок, першообраз із гарантованим прогресом чи регресом, тобто висхідним чи низхідним вектором дії. На думку Т.Куна, будь-яка, отже, і міфопоетична парадигма “складається із символічних узагальнень, метафізичних елементів, які формують спосіб бачення універсуму, ціннісних настанов, загальноприйнятих нормативів, котрі засвідчують рівень розвитку аналітичної свідомості” [8, 180]. У сучасному літературознавстві найчастіше розглядають міфопоетичну парадигму землі (у докторській дисертації її належно дослідив А.Гурдуз), хоча існують й інші міфопоетичні парадигми: небесної і земної України, внутрішнього і зовнішнього ворога уярмленої нації, духовного і плотського і т. д. Сучасний російський літературознавець Марія Віролайнер розглядає парадигму, як один з основних принципів ду-

ховної світобудови, що набирає лише йому властивих параметрів: “Перша відмінність парадигми від канону – та, що вона втілена, існує як наявність і даність, як запропонований взірець вона може мати текстуальне чи образотворче виявлення. Прикладами парадигмальних утворень є такі тексти, як нормативні поетики чи церковний статут” [3, 34]. Окремі парадигми можуть об’єднуватися в єдине ціле, тому для позитивного консолідуючого міфу України характерна потужна вітатистична парадигма, в яку входять кілька дуже важливих парадигм.

1. Андреев Д. Л. Роза мира / Даниил Андреев. – Петрозаводск : Карелия, 1994. – 295 с.
2. Багрянний І. Золотий бумеранг та інші поезії / Іван Багрянний. – К. : Рада, 1999. – 679 с.
3. Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности / Мария Виролайнер. – С. Пб. : Амфора. ТИД Амфора, 2007. – 495 с.
4. Вишня О. Зенітка / Остап Вишня. – Дніпропетровськ : Січ, 1993. – 191 с.
5. Гурдуз А. Міф і міфологічний фактор у літературі / Андрій Гурдуз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 3. – С. 120–126.
6. Інтерв’ю з Ернестом Хемінгуєм // Хемінгуей Е. Твори : в 4 т. – К. : Дніпро, 1981. – Т. 4. – С. 679–692.
7. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 607 с.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 622 с.
9. Лосев А. Диалектика мифа / Алексей Лосев // Самое само / Лосев А. – М. : Эксмо-Пресс, 1999. – С. 205–404.
10. Лосев А. Проблема вариативного функционирования поэтического языка / Алексей Лосев //

Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию / А. Лосев. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. – С. 408–452.

11. Мишанич М. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: Історія інтерпретації і розмежування понять / Мотря Мишанич, Степан Мишанич. – Донецьк : Норд-Прес, 2002. – 58 с.
12. Моклиця М. Міф як альтернативна діяльність у літературі ХХ ст. / Марія Моклиця // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 1. – С. 57–67.
13. Моклиця М. Основи літературознавства / Марія Моклиця. – Тернопіль : Підручники & посібники, 2002. – 191 с.
14. Наливайко Д. Шевченко, романтизм, націоналізм / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 3–21.
15. Ольжич О. Цитаделя духа / Олег Ольжич. – Братислава ; Пряшів ; Лондон : Словацьке пед. вид-во у Братиславі, відділ укр. літератури в Пряшеві, Фондація ім. Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – 246 с. + 12 с. іл.
16. Пашинина Д. Неопределимость мифа и особенности организации мифопоэтической картины мира / Пашинина Дарья // Вестник МГУ. Серия 7: Философия. – 2001. – № 6. – С. 88–107.
17. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 391 с.
18. Потебня А. А. Мысль и язык / Александр Афанасьевич Потебня. – К. : Синто, 1993. – 192 с.
19. Тичина П. Г. Вітер з України / Павло Тичина. – К. : Укр. пис., 1993. – 270 с.
20. Хемінгуей Е. Про творчість / Ернест Хемінгуей // Хемінгуей Е. Твори : у 4 т. Т. 4. / Е. Хемінгуей. – К. : Дніпро, 1981 – С. 629–634.
21. Цвіркунов В. В. Традиції та новаторство у радянському кіномистецтві / Василь Цвіркунов. – К. : Наук. думка, 1978. – 226 с.

Статья посвящена инструментарию методологии мифологизма. Кроме общеизвестных понятий: миф, архетип, мифема, мифологема, мифопоэтическая парадигма, – автор уделяет особое внимание таким важным, но малоизвестным понятиям, как модус, райская и infernalная образность, фрейм, паттерн, рефлейминг. Действие инструментария архетипной критики проиллюстрировано материалом художественных текстов писателей украинской диаспоры, которые создали в период 20–50-х годов XX века.

Ключевые слова: миф, архетип, мифема, мифологема, модус, фрейм, паттерн, рефлейминг, мифопоэтическая парадигма.

The article deals with the set of tools of the methodology of the mythologism. Apart from well-known notions for example: myth, archetype, mytheme, mythologema, and poetical paradigm – the scientist focuses her attention on such important, but little known notions e.g. frame, pattern, modus, paradisiacal and infernal sphere, refleymining. The action of the archetypal criticism is illustrated on the basis of the works of art of the writers of the Ukrainian diaspora, who created in 20th–50th years of the XXth century.

Key words: myth, archetype, mytheme, mythologema, modus, paradisiacal and infernal imagery, frame, pattern, mythic and poetical paradigm.

ПОЕТ І ЗАВДАННЯ ПОЕЗІЇ В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ

У статті розглянуто ліричні визначення поняття “поет”. Звернуто увагу на те, як поети у своїх віршах ставлять питання різних завдань поезії. Розглядається і стосунок поета до навколишньої дійсності.

Ключові слова: поезія, поет, лірика, завдання поезії.

Поети завжди намагалися самовизначитися, тобто дати визначення (приблизні або чіткі), поняттю “поет”, нюансуючи його в довільній формі й варіабельному обсязі, а також задумувалися над завданнями поезії, над похідними від цього питаннями. Ще в давніх українських поетиках їхні автори прагнули якось визначити, розкрити зміст термінів “поезія”, “поема” й “поет”. Григорій Сивокінь констатує: “Виділявся перш за все потрібний зміст слова *poësis*, що вживалося частіше у своєму значенні – у розумінні «поезія», а інколи для назви окремого твору та навіть і в значенні самої поетики, тобто поетичної науки”. Різниця між цими словами пояснювалася досить точно: “Не одне й те саме поезія та поема, бо поезія – це форма, яка викликає поему, або вона є те, що творить. Поема ж є створене. І трое – поема, поезія, поет – розрізняються таким самим способом, як зроблене, дія, діяч, або як вигадане, вигадування, вигадник (*factio, fictum, fictor*)” [45, 80]. Різницю між поняттями “поезія”, “поема” й “поет” автор “Ліри” 1696 року трактує так: “Поезія (*poësis*) – розумій її як науку, бо практична поезія є те саме, що й поема, – це самі норми й правила, що подають спосіб створення. Поет (*poëta*) є той, хто згідно зі способом, даним йому поезією, займається творчістю. Поема (*poëma*) – це сама праця, створена поетом згідно з настановами поетики” [45, 81].

Ернст Роберт Курціус зазначав: “Поет у Гомера – «божественний співець»; у римлян він називався *vates*, «провісник». Але все пророцтво прив’язано до ритмічної мови. Тому й поета могли називати *vates*. Замість «творити» римлянин казав «співати»...», – і продовжував: “Платон щодо мововжитку повчав: усяке виробництво предметів – *poiesis*. «Творити» належить до сфери виробництва як частина цілого. «Поетами» називали «тих, кого стосувалася ця прикладка *poiesis*»...” [27, 167]. Моріс Бланшо вважав, що поет існує лише після поетичного твору, а “його «реальність» постає

з поезій, та цією реальністю він володіє лише для того, щоб уможливити поетичний твір” [3, 214]. Езра Павнд вів мову про те, що поетом може бути будь-хто, кожен посполитий: “Коли йдеться про «кожен сам собі поет», то я гадаю, що чим більше людей уміють поетичного мистецтва, тим краще. Я з погляду, що кожен, хто бажає, повинен віршувати, – більшість бо так чи так це робить” [24, 199]. Проте це не цілком відповідає дійсності. Більшість таки не віршує, навіть у юнацькому віці.

Михайло Драй-Хмара закликав поета не ізолюватися від зовнішнього світу: “*Поете, поринай у вир буття, / у будні, в хащі днів, у твань життя, / і ти здобудеш дивні самороди. // Шліфує, обточуй райдушний опал, / вкладай всю душу в дороги клейноди, / для людства – це найвищий ідеал*” [14, 114]. Суголосним із цими двома терцетами є й заключний терцет його сонета “Лебеді”: “*Держайте, лебеді: з неволі, з небуття / веде вас у світи ясне сузір’я Ліри, / де пінить океан кипучого життя*” [14, 102]. А Микола Зеров у сонеті “Творча тиша” не солідаризується з такою позицією: “*Хай осторонь од бур і хвилювань / Скиртами твоїй підноситься ужинок*” [18, 68]. М.Драй-Хмара порівнює поета з ув’язненим леопардом:

*По кліті кованій, з залізними дверима,
зневажений, але величніший, ніж бард,
в незриме дивлячись тужливими очима,
усе з кутка в куток ступає леопард.*

*Повільний, гордий хід – мов огниками блима,
плямиста шерсть. Кругом розмови, сміх,
газард,
а в’язень в джунглях снить, де пуца
несходима,
де гнуться лотоси і квітне пишній нард.*

*Поете, це – твоя така химерна доля:
пручатись, борсатись у путах суєти
і марити про рай, як Піко Мірандоля.
До синіх берегів, мов золота гондола,
пливе замріяна твоя журба... а ти...*

а ти волочиш тут кайдани Атта Троля [14, 113].

Тут не зайвими будуть деякі примітки, щоб краще зрозуміти сенс цього вірша. Джованні Піко делла Мірандоля – це італійський філософ-гуманіст XV ст. Атта Троль – так називається приручений ведмідь, що танцює на людних площах, герой однойменної поеми Генріха Гайне. Тут невимушено виникає паралель із бодлерівським альбатросом. М.Зеров у сонеті “Pro domo” писав: “*Яка ж гірка, о Господи, ця чаша, / Ця старосвітчина, цей дикий смак, / Ці мрійники без крил, якими так / Поезія прославилася наша! // Що не митець, то флегма і сіряк, / Що не поет – сентиментальна кваша... / О ні! Пегасові потрібна паша, / Щоб не загруз у твані неборак*” [18, 66], – іронічно оцінюючи попередніх і сучасних поетів. Дмитро Загул має сонет “Різні мотиви”, епіграфом до якого слугують слова Йоганна Вольфганга Гете “*Es bildet ein Talent sich in der Stille, / Sich ein Charakter in dem Sturm der Welt* (Талант поета дозріває в тиші, / А вдача тільки в бурі життєвій)”, у якому роздумує над місцем поета в навколишньому його житті:

*Не в тишині формується поет,
Не в самоті німих чернечих келій.
В юрбі людей, бурхливій і веселій,
Він розіслав барвистий свій намет.
Його життя – це брук, а не паркет,
Його палітра – площі та панелі,
Де ловить він життя високі трелі
І рух юрби до невідомих мет.
Ні тріолет, ні станса, ні сонет
Сучасного не вдарить, не зворушить.
Живий поет – не класик, не естет, –
Він дійсний світ одбити в пісні мусить!
Життя, як море, змінне і бурхливе, –
Він мусить знати всі його мотиви* [17, 83].

Д.Загул і далі закликає поета не сахатися буремної миті: “*Даремно ти турбуєшся, поете! / Ще вистачить сюжетів для поем. / Візьми число щоденної газети – / там тисячі невиспіваних тем. // Заглянь лишень у рубрику науки / чи в рубрику пригодницьких новин, / о, скільки там і радощів, і муки! / І все петитом набрано дрібним*” [17, 156]. Максим Рильський щиро радить поетові орієнтуватися лише на самого себе: “*Поете! Будь собі суддею, / І в ночі тьми і самоти / Спинись над власною ду-*

шею, / І певний суд вчини над нею, / І осуди, і не прости. // Устануть свідки темнооки / Зо дна поблідлої душі, – / І скажеш їй: у світ широкий / Іди, не знаючи про спокій, / І, согрішивши, не гріши” [40, 182]. М.Рильський теж радить поетові бути причетним до навколишнього життя:

*Як мисливець обережний,
Звіробійник довголітній,
Посивілий слідопит
Прилягає теплим ухом,
Щоб почути шум далекий,
До ласкавої землі, –
Так і ти, поете, слухай
Голоси життя людського,
Нові ритми уловляй,
І розбіжні, вільні хвилі,
Хаос ліній, дим шукання
В панцир мислі одягни.
Так як лікар мудру руку
Покладе на пульс дитини
І в бурханні хорих жил
Бачить нам усім незримий
Поєдинок невловимий
Поміж смертю та життям, –
Так і ти, поете, слухай
Голоси і лживі, й праві,
Темний гріх і світлий сміх,
І клади не як Феміда,
А з розкритими очима
На спокійні терези* [40, 194].

Суголосні мотиви є і в інших поетів. Микола Терещенко у вірші “Зневіреним” закликав поетів не квилити: “*Бо тільки той і пізній смуток, / і тужний клет передасть, / хто може глибоко пірнути / у цей багряно-родний час!..*” [48, 61]. А Євген Плужник у другій частині триптиха “Поетові” писав: “*Уважний свідок явищ – це замало! / Ні, ти учасник чесний всіх подій. / Тож мудрим словом щиро володій, / Щоб співучасників серця воно займало!*” [35, 350]. “Алхіміком мудрих слів” назвав М.Рильського ще в січні 1923 року Євген Маланюк у першій частині свого диптиха “Сучасники” [30, 46]. Таким алхіміком, чарівником поетичного слова залишався Рильський упродовж цілого свого творчого життя. Якщо тобі вже на роду написано бути поетом, то це може виявлятися ще з раннього дитинства, як було в його випадку. У Є.Маланюка є восьмистрофовий вірш “L’art poétique” (1924), чотири центральні строфи з якого варто тут навести:

*Талан – ліричне джерело.
То ж – не поет, хто лиш невпинно
Дзюркоче про добро і зло.
Поет – мотор! Поет – турбіна!
Поет – механік людських мас,
Динамомайстер, будівничий.
Повстань майбутнього сурмач,
Що конструює День над Ніччю.
Він з пекла й грому димних міст,
В яких пульсує електричність,
Поємою будує міст
Туди – у недосяжну вічність.
Серед самумів, серед злив
Екстрактами могутніх формул
Він – неустанный хімік слів –
Планує витривалу форму [30, 72].*

У збірнику “Мистецький Український Рух” (1946) Віктор Петров (під псевдонімом Віктор Бер) опублікував статтю “Засади поетики (Від “Ars poetica” Є.Маланюка до “Ars poetica” доби розкладеного атома)”, перші дві частини якої присвячені головно цьому віршеві. Богдан Рубчак називає цю статтю “явно неприхильною, провокативною в негарному сенсі слова”, а її виклад “складним і розумно хитрим, навіть хитромудрим”, вказуючи на те, що заміна автором статті французького заголовка вірша латинським є дуже промовистою, “критик-бо навмисне не зважає на те, що молодий Маланюк написав цей вірш проти себе самого, проти власної своєрідної музи, у відчайдушному жесті намагаючися таки справді вбити власний «art poétique». Адже в його тексті постійно прозирає антифутуристичний постромантизм, іноді зі знаком заперечення, а іноді й без нього” [43, 75]. На думку В.Петрова, цей вірш Маланюка є декларацією негачій, маніфестом “повстань проти поезії, якою вона була досі”, а “з засад і норм мистецької творчості поет викреслює все, що досі проклямувалося як її непорушний кодекс: стихійність, ліризм, надхнення” [31, 7]: “*Не жар ліричних малярій, / Не платонічні очі Музи, – / Скінчився вік ваш, кустарі, / Під рокоти космічних музик!..*” [30, 72]. У словах “рокоти космічних музик” вгадується натяк на поезію Павла Тичини, тому на цьому варто трішки зупинити свою увагу. Космічна музика в уявленні сучасної людини передусім, либонь, асоціюється із саунд-треками до фантастичних кінофільмів або принаймні із читвом у жанрі наукової фантастики. Звичайно, тут йдеться зовсім про інше, а саме – про космічну музику як метафоричне узагальнення

найхарактерніших рис поетичного генія Тичини. Космічне світосприймання поезії Тичини підпорядковане (якщо тут узагалі доречно говорити про якийсь підпорядкування) всюдишним музичним правилам. “*Я ніколи не покохаю жінку, котрій бракує слуху*” [49, 136], – писав свого часу П.Тичина. Майже побутова майже інвектива, проте цю фразу слід розуміти ширше: мається на увазі неможливість існування поезії без щонайтиснішого зв’язку з музикою. “*Горять світи, біжать світи / Музичною рікою..*” [49, 37], – це безперервний колобіг безмежної кількості цілих світів, які належать до єдиного космосу і керовані музичною першоосною. Якщо будь-який світ може бути частинкою безмежного всесвіту, то кожна навіть найменша частинка кожного із цих світів теж є поняттям вселенським. “Ритми соняшника”, “дзвонні згуки” або пейзаж, у якому “тремтить ріка, як музика” – це все переливи акордів поетичного космосу П.Тичини. Чому правомірно назвати Тичину поетом космічної музики? Бо він, поет найвищої проби, не просто надихався музикою космосу, але сам витворив свій поетичний космос, сповнений музики. Для кращого розуміння музикальності Тичининого поетичного слова існують простенькі пояснення, зумовлені вагомими причинами. П.Тичина був надзвичайно обдарований музично, мав відповідну базову освіту, певний час навіть працював концертмейстером і диригентом, упродовж цілого свого життя полюбляв із насолодою музикувати. Із ранньої юності Тичина набув здатності сприймати світ через музичні образи, і навіть найбуденніші слова вдавалося йому переливати в наймелодійніші поетичні рядки, творячи словесну гармонію. Найвищого піку музикальності Тичина сягнув у так званий ранній період, але це ще не означає, що вся інша його творчість позбавлена музикальності. Адже навіть блазеньські вірші “про Парашу, радість нашу, султан, паркет, шпори”, себто про “партію, вождів, москву, Рашу, сестру нашу”, теж позначені суто тичининським багатогранням мелодики.

Богдан Ігор Антонич писав про себе: “*Я звичайний пійта, / кожний мене захоплює день. / Не розумію світа, / не розумію власних пісень*” [1, 91]. У вірші “Гірке вино” Б.І.Антонич веде мову про намагання відобразити словом похмуре “днів обличчя” тогочасності, свої “жорстокі та холодні” дні, проте резонує про себе: “*гірке вино поезії / мушу пити сам*” [1, 147]. Антонич є сам творцем і креатором сво-

го мистецтва поетичного, сам його визначає й керується ним самим встановленими законами, але пам'ятає, що *“прийдуть із елеєм, прийдуть з терезами / краси помилньні судді і відважать смуток, / діапазон п'яніння, думку, слова гаму, / а ти, як завжди, будеш сам, щоб все забути”* [1, 170]. Непомилньним суддею для своїх творінь є лише сам поет, їхній автор. Звертання до уявних критиків поезії продовжується й у вірші *“Агс критіса”*, ті ж начебто *“відважать форму, зміст, прикраси, / достоту зміряють безумне / і скажуть: небагато важить”*, але не осягнуть основного, яке містять поетові *“строфи цільні і доцільні, / ці строфи – формули екстази”* [1, 170].

Василь Дергач дає амбівалентне, якесь дуалістичне, майже маніхейське визначення поета:

*Поет – немов дрібна зернина,
Нема її тихіш, миліш.
А доля в теплий ґрунт закине –
І проростає пагін-віри...*

Поет – заряд із динаміту.

Чим більш в набой – тим сильніш.

І як натиснуть – то з-під гніту

Ураз гримить, як вибух, віри.

*Поет – і найніжніша ласка,
І найлютіший в світі гнів.*

Душа в нім – з дійсності і казки,

А вірші – з болю, а не з слів [13, 40].

Також В.Дергач дає визначення і поезії: *“Поезія ж – не тільки слава й битва, / Поезія – і пісня, і молитва, / Й важка мовчанка гнівної душі”* [13, 83]. Степан Крижанівський в іронічному флористичному ключі трактує поета: *“Поет – рослина однолітня / І, раз відкривши новий світ, / Уже більш-менш одноманітно / В протоптаний ступає слід”* [26, 57], – відводячи, так видається, надто малий час йому для самореалізації. Остап Тарнавський приписує поетові профетичні риси: *“Поетом бути – це велика річ: / уміти треба вірші укладати / і передбачувати точні дати / для нерозгаданих далеких стріч...”* [46, 554]. Василь Бондар бідкається: *“У поетів нема зарплати, / Як в службовців і слюсарів, / А тільки перерозтрата / Образів, ритмів, слів”* [5, 67]. Ліна Костенко вважає поета абсолютно природним: *“...поет природний, як природа. / Од фальші в нього слово заболить”* [23, 69]. Так видається, що в нижченаведеному вірші Л.Костенко таки ідентифікує себе з поезією,

хоч на позір наче виступає з нею в парі; вона заслужила право на це:

*Ми мовчимо – поезія і я.
Ми одна одній дивимось у вічі.
Вона не знає, як моє ім'я, –
мене немає в нашому сторіччі.*

Я не зійшла, посіяна в бетон.

Не прийнялась, морозами пририта.

Я недоцільна – наче камертон

у кулаці кошлатого бандита [23, 211].

Петро Ребро дає своє варіабельне визначення поета: *“Поет – це правда, котрій любо / З ясними римами дружить. <...> Це – сповідь віку, одкровення / Людських галактик і світів. / Це – неминучість, це – натхнення / На веслах дум і почуттів. // Поет – це пульс епохи, врода, / Її цнотливість, чистота. / Огнем поезії природа / Йому крізь серце пророста”* [39, 41]. Також П.Ребро вважає поета донором: *“Поет – це донор (якщо він поет), / Що кров дає і хворим і здоровим”* [39, 38]. Степан Будний вважає поета народним кандидатом: *“Поет – народу кандидат. / Його він голос, дума, пісня, / Боями кута, благовісна, / Людсьми прославлена стократ”* [7, 48], – у переносному сенсі, звичайно, але це є не далеким від істини, бо ж знаємо скільки наших поетів стало у прямому сенсі народними депутатами. Б.Рубчак у вірші *“Поетові”* дає таке своє визначення: *“Ти часом мушля, і шепоче час в тобі, / і ти рука, / яка прощає все, що дороге”* [42, 192]. Володимир Базилевський каламбурно використовує орнітологічні асоціації: *“Поет подібний чимось до стрижа, / стриже й стриже свій простір без упиу. / І між Свідзінським й Плузником межа / хоча й істотна, все ж, як павутина”* [2, 101]. Юрій Покальчук у присвяченому Ігорю Римарукові вірші *“Сон”* писав: *“Поети йдуть / вівтар / скажена рать / що присяглась / словесності на вірність”* [37, 36]. Ірина Жиленко у вірші *“Ремесло”* надіється на зцілюючу здатність поезії: *“Обравши поетичне ремесло, / зо дня у день безсилістю караюсь. / Чи є слова, які вбивають зло? / Чи є слова, якими гоять рани?”* [15, 5]. Микола Воробйов у вірші *“Поет”* дає свою візію:

*Його пташка на дереві
розмовляла двома голосами:
один як у нього
а один як у дверей
Але не можна злетіти*

*розмовляючи двома голосами:
один як у нього
а один як у дверей
І коли він злетів –
то не почув її голосу
тільки скрикнули двері
повні чужих людей [8, 112].*

Григорій Чубай знає, коли люди стають поетами: *“Я знаю, коли люди стають поетами – / ранньою весною під тихий березневий вечір, / біля димлячих багать, / тоді, як по садах палять торішнє листя / та сухе гілляччя”* [55, 149]. Василь Слапчук резонно зазначає, що в поетів вірші часто про себе: *“Поети читають вірші, / наче вивішують білизну. / Всі вірші у них про себе. / Поети стають відомими. / Відомішими від своїх віршів”* [36, 103]. Назар Федорак дає екстраординарне визначення: *“Поети – Божі телеграми: / В них є пропущені слова, / І, переходячи рядками, / В ті ями падаєш бува”* [51, 17]. Андрій Бондар теж має свою версію: *“поет – це той хто мружить жалі брів / на сонце нешифрованого дійства”* [4, 13].

Чомусь знову згадалося і перефразувалося Франкове твердження про те, що кожен поет мусить мати свою фізіономію. Тобто буквально мусить бути ультраоригінальним, не подібним на жодного іншого поета. По нашій планеті ходить безліч (бо хто б то рахував) різноманітних поетів, і всі вони неподібні між собою, а якби виявилось раптом серед них двох схожих, то вже не були б поети. Йдеться не про абсолютну схожість візуальну, тематичну, стилістичну, світоглядну тощо, бо такої не існує в природі, а лише про схожість самоусвідомлення та нюансування манери письма. Якщо тобі пишеться саме так, за допомогою лише тобі відомих імпульсів, механізмів і стимулів, і якщо твій внутрішній поетичний світ не має впізнаваних аналогів, тоді ти справді маєш свою фізіономію. Або можуть існувати інші критерії та ознаки поетичної оригінальності. Стосовно самотності поетичної індивідуальності Петра Мідянки не виникає ані найменших сумнівів. Його поезія оригінальна аж до суперлятиву, її екстраординарність настільки яскрава, що не потребує жодних од, апологій чи захочень. Проте не так просто про його поезію писати: там є стільки талісманів, оберегів, амулетів, острого, заборон і сторож, що вони можуть елементарно не дати доступу до цього поетичного світу. Треба заварювати спеціальне по-

езізнавче чи літературно-критичне зілля, щоб воно допомогло бодай проникнути в Мідянчин світ, побути там трохи, зрозуміти та відчути дещо і не бути заклятим. Заклинання і закляття належать до найдавніших поетичних витворів людства, по всіх усюдах його існування, по вселенських обширах. І щось таке найдревніше дуже присутнє і достатньо відчутнє в поезії П.Мідянки, у поезії наймодернішій, вражаючій і пульсуючій.

Збірка Василя Герасим'юка “Поет у повітрі” починається та закінчується словом “поет” [10]. Слід розуміти, що не випадково слово “поет” є початковим і заключним. Адже автор так полюбить використовувати біблійні цитати як епіграфи до своїх віршів, а тому ніби сам собою напрошується висновок, що йдеться радше про поняття “поет”, про альфу й омегу, про початок і кінець. А кожен кінець є початком чогось іншого, як і кожен початок є логічним чи випадковим продовженням якогось кінця.

Яків Головацький відзначав вплив поезії і на окрему людину, і на цілий народ: *“Пісня яко творіння поетичеське в слові і співі має непомітний вплив на серце чоловіка, і чим більше народ пісень має, тим ліпший нороственно він є”* [56, 302]. Е.Р.Курціус зазначав, що в стародавній Греції поета й поезію цінували передусім за виховний вплив, *“навіть Платон, який мислив зовсім поіншому, все ж дотримувався загальноприйнятих усталених поглядів, коли називав поетів «батьками мудрості й вождями»”* [27, 539]. Федеріко Гарсія Лорка писав про себе як поета: *“Як справжній поет – а таким я залишусь аж до смерті – я не перестану повставати проти правил, чекаючи на струмись зелені або жовтої крові, що якогось дня неминуче вдарить з моїх жил. Будь-що – тільки не сидіти недвижно край вікна, втупившись в один і той самий краєвид. Світоч поета – протиборство. Звичайно, я не збирався нікого переконувати. Це було б недостойним поезії. Вона потребує не адептів, а закоханих. Поезія готує терни і скалки скла, щоб кровоточили руки її закоханих шукачів”* [9, 83]. На думку Вірджинії Вулф, вплив поезії є таким сильним і безпосереднім, що на якусь мить не сприймаєш більше нічого, окрім самого вірша. І в які ж глибини тоді занурюєшся, яким раптовим і повним є це проникнення! Тут нема за що зачепитися, ніщо не призупиняє нашого падіння [54, 260]. Ігорю Качуровському здається, що поезію за її сприйнятливостю можна

розбити на три категорії: “1) Кляризм, де все ясно, просто і зрозуміло. Поезія денного світла. 2) Поезія натяків і недомовлень. Поезія присмеркового або місячного світла. 3) Герметизм. Поезія (якщо це поезія!) цілковитої темряви. І жодного ключа для розшифровки” [22, 125–126].

Тарас Шевченко писав, що, мовляв, не для людей він складає свої вірші, а для себе:

*Не для людей, тісі слави,
Мережані та кучеряві
Оці вірші віршую я.
Для себе, братія моя!* [57, 113].

У вірші “Смішний сей світ! Смішніший ще поет...” Іван Франко замислюється над пошуками поетом раціональності світу: “Смішний сей світ! Смішніший ще поет, / Що все в нім хоче серіозно брати, / Що в тій погоні до незвісних мет / Розумну думку рад би відшукати” [52, 146], – розуміння якої закорінене в поетовій свободі, у його праві на свободу творення. Тут варто прислухатися до Олександра Потебні: “Протилежність свободи, яку шукає й вимагає поет, і перешкод, які накладаються життям у суспільстві, є тільки окремих випадок загальнолюдського зіткнення прав особи й середовища, проте випадок, в якому це зіткнення найвиразніше. Поет може наполягати на своєму праві тому, що мета його діяльності не визначається ні ним самим, ні іншими заздалегідь. Але ж і там, де ця мета заздалегідь з боку визначена, втручання в самий спосіб її досягнення псує справу. І візник, найнятий до місця або на годину, хоче, щоб його не смикали й не заважали правити кінями” [38, 271]. Франко резюмує цей свій вірш словами: “Смішний поет, що хотів би, окрім зла, / В тім світі правди й розуму глядіти” [52, 147]; висновок досить песимістичний, проте спростований вже у вірші “Досить, досить слова до слів складати...”: “Розумних діл пора розпочалась” [52, 149]. У щойно названому вірші автор закликає не приховувати негативний зміст під гарною формою: “Досить, досить слова до слів складати, / Під формою блискучою, гладкою, / Мов хробака під гарною лускою, / Пекучий біль і сльози укривати!” [52, 148]. Ганс Георг Гадамер в есеї “Чи німіють поети?” поставив, хоч і скеповане до конкретного часового проміжку, проте понадчасове питання: “Хочу поставити питання нашому часові і літературі нашого часу: чи взагалі доцільно говорити про за-

вдання поета в нашій цивілізації?” [12, 106]. Франко у вірші “Данилові Млаці”, беручи за приклад одного конкретного поета, робить узагальнення: “*Ти будь керманіч наш в бурливім морі, / Щоб в тобі бачив люд привіда свого / І все чув добре слово в добру пору*” [52, 90], – тобто визначає завдання для поета. Гавриїл Костельник, маючи на увазі (цитуючи) саме ці рядки, зазначає: “Надзвичайний запал до праці, щоби не втратити ні одного моменту, розумова перевага, багатство дотепу доводять його [Франка. – І.Л.] до того, що він дійсно наближується до свого поетичного ідеалу” [19, 334].

У вірші І.Франка “Поезія” йдеться про профілі, які залишаються в пам’яті після швидкоплинних зустрічей, та маски, за якими ховаються справжні людські обличчя, а поезія “...ті профілі хапа на льоту, / Дає їм безсмертне життя, теплоту; // Всі маски свобідно вона відхиляє / І в душах, мов в книзі, вигідно читає” [52, 73]. У вірші І.Франка “Поете, тям, на шляху життєвому...” йдеться про те, яким є і має бути поет. Пишучи: “Поете, тям: лиш в сфері мрій, привиджень, / Ілюзій і оман твоїх рай цвіте, / А геній твої – то міць сугестій, зближень” [53, 165], – Франко вже по-іншому, ніж раніше, трактує поетичну творчість. Доля узагальненого поета, до якого звертається автор, не обов’язково мусить бути важкою чи трагічною: “Та не міркуй, що родивсь ти на муку, / Бо й розкошів найвищих маєш часть, / У творчій силі щастя запоруку” [53, 165], – поетична творчість має ставати задоволенням, а не лише покликанням, терпінням, стражданням. А людям поет має бути не суддею, а другом, рівним серед рівних, але наділеним тими особливими якостями, що й роблять з нього поета. У вірші “Сонет” І.Франко звертається до поезії (пісні), у суперлятиві приписуючи їй надзвичайні властивості: “Твої подих всі серця людські рівняє, / Твої поцілуй всі душі благородить / І сльози на алмаз переміняє. // І дотик твої із терня рожі родить, / І по серцях, мов чар солодкий, ходить, / І будить, молодить, і оп’яняє” [53, 102]. Данський поет Ніс Петерсен у статті “Про значення поезії” прирівнює сприйняття поезії до вживання вітамінів, адже люди насичували свою плоть вітамінами ще до того, як ті були відкриті й названі, тому й противники поезії навіть нехотячи теж підживлюються нею, “вологою з вічних джерел бурхливої фантазії” [34, 64]. Михайло Старицький бідкається стосовно своїх віршів:

*Під завірюху та негоду,
Серед буяння в світі зла,
Чи не піти в свою господу,
Чи не зложить і нам весла?
Замкнути серце потай миру
Й наладнувати в себе ліру
Для власних мук, для власних сліз,
Для потайних лише погріз,
Бо там, на шарварку людському,
Де брат на брата гострить ніж,
Де повселюдно йде рабіж, –
Там не чути уже нікому
Серед гармидеру й турбот
Моїх пісень, моїх скорбот!* [47, 73–74].

Уляна Кравченко звертала увагу на місце, роль і значення поезії в людському житті, вона любила натхненне поетичне слово, проте не завжди бажане співпадає з дійсним, що й виражено в рядках із сонетного циклу “Поезіє!”: *“Гармонії твоєї вже немає! / Об’єм і зміст твій форму розриває, / поезіє, і щезла міць свята.”* [25, 196]. На думку Олексія Мороза, роздуми та спостереження про призначення поезії приводять У.Кравченко до “єдино правильної думки, що поезія потрібна людині завжди, в усі епохи, бо вона допомагає жити й боротися” [32, 64]. Володимир Самійленко у вірші “Не вмере поезія” намагається збагнути уявне й позауявне:

*Не вмере поезія, не згине творчість духа,
Поки жива земля, поки на ній живуть,
Поки природи глас людина серцем слуха, –
Клопоти крамарські її ще не заб’ють.
Не вмере поезія, поки душа бажас,
Зирнути в ті краї, де око не сягне,
І хоче з меж вузьких порватися в безкрає,
Щоб зрозуміти все небесне і земне* [44, 70].

Павло Грабовський нарікає: *“Не співаєтьс я мені, / Бо про що співати? / Хто почує ті пісні, / Як всі звикли спати?”* [11, 634]. Осип Маковей у вірші “Новітній поет” дає поради абстрактному молодшому співбрату по перу: *“Ти в спокою не станеш ще кріпший, / у житті розвивай свій талан, / бо сонет перезжитий – все ліпший, / ніж придуманий довгий роман...”* [29, 149]. Сильвестр Яричевський завданням поезії вважав пробуджувати людську свідомість: *“Коли би я не був поет – / тоді не чув би-м тої сили, / що пре мене між люди геть / мертвих будити із могили!”* [58, 39]. Ф.Гарсія Лорка вважав, що поет завжди

наділений певним запасом ентузіазму, що його він передає іншим людям [9, 147].

Леся Українка свій архівідомий вірш розпочала катреном: *“Слово, чому ти не твердая криця, / Що серед бою так ясно іскриться? / Чом ти не гострий, безжалісний меч, / Той, що здійма вражі голови з плеч?”* [50, 177]. М.Рильський зазначав, що поетеса протягом усього свого творчого шляху дивилася на поезію “як на зброю, і розуміла покликання своє: поезією-зброєю служити боротьбі за соціальне і національне визволення народу” [41, 252]. Леся Українка не раз зверталася до цього образу, хоча б у такому рядку *“Ой ви, слова, страшна, двусічна зброе...”* [50, 293], чи таких рядках:

*– Ой Музо! ся пісня двусічна, мов зброя,
І будить одвагу, й жалю завдає:
Ти згадуєш в пісні погибель героя,
Я згадую в думці безсилля моє.
Поки я недужа, не клич до відваги,
В заржавілих піхвах меча не ворухи.
Мені тепер сумно, я прагну розваги,
Прошу тебе, свіжої рани не руш!* [50, 207].

У той час, коли Україна перебувала у вирі боротьби і найбільше на неї зазіхали саме московські загарбники, російські поети один поперед одного оспівували свою Росію. У тому оспівуванні немає нічого поганого, адже то право кожного поета – славити свою батьківщину. Та коли московські зайди нагрянули на Україну, то вважали злочином навіть саме вживання української мови, а прославляння України й поготів. У “сторозтерзаному” Києві “двісті розіп’ятий” П.Тичина мужньо відстоював своє право любити й оспівувати Україну. Тичина у вірші “І Бєлий, і Блок...” писав:

*Воздвигне Вкраїна свогого Мойсея, –
не може ж так бутъ!
Не може ж так бутъ, о, я чую, я знаю.
Під регіт і бурю, під грім од повстанъ
од всіх своїх нервів у степ посилаю –
поете, устанъ!*

*Чорнозем підвівся, і дивитьс я в вічі,
і кривить обличчя в кривавий свій сміх.
Поете, любити свій край не є злочин,
коли це для всіх!* [49, 91].

Пишучи свій вірш “Любіть Україну”, Володимир Сосюра відштовхувався, либонь,

від слів Тичини: “Поете, любити свій край не є злочин...”; тут малося на увазі, що треба любити не просто свій край як свою малу батьківщину, а свою велику Батьківщину – Україну. Це ніби найочевидніші речі, найаксіоматичніша аксіома, але виявляється, що любити Україну для поетів було на грані подвигу, бо за це каралося, це прирівнювалося до найстрашнішого злочину, до зради “великого і могутнього” ката. Ті жахливі часи відійшли в небуття. І тепер нікому навіть не спадає на гадку забороняти будь-кому любити Україну. А зберегти цю любов навіть у найтяжчі часи допомагав, зокрема, патріотичний вірш В.Сосюри “Любись Україну”. Мабуть, любов до України неможлива без любові до своєї малої батьківщини, якою для Сосюри є Донбас, вугляний край над Дінцем. Саме завдяки Сосюрі цей край асоціюється в нашій уяві не лише з шахтами і териконами, а й з коханням, піснями і вербами... Звідти пішов Сосюра з українським військом на визвольні змагання, звідти в нього закарбувалися дитячі та юнацькі враження, там він уперше закохався... Про це край він написав вірш “Як я люблю тебе, мій краю вугляний”. Треба мати величезну ліричну відвагу, щоб порівняти образ своєї коханої з образом своєї Батьківщини. Сосюра мав таку відвагу. І хоча, як відомо, у молодості він закохувався дуже часто, проте це були радше захоплення, швидкоплинні любовні пригоди, які тільки сприяли кристалізації його основного кохання. Це кохання мало ім'я Марія, це в нього злилися, наче струмки у річку, всі попередні лямури, флірти, захоплення і коханнячка. Але скільки чудової лірики вони породили! Зокрема й вірш “Білі акації будуть цвісти...”.

Є.Плужник у першій частині триптиху “Поетові” вважає обов'язковою прикметою поезії відповідальність за написане:

*Ні, не вагання – рівновага стала
Уділь митця. Пильнуй її завжди!
Тож з висловом не поспішай – зажди,
Щоб вільно думка словом проростала.*

*Вчись майстерства! Для того ти поет
(Якщо поетом став не випадково);
Хай буде кращою з-поміж твоїх прикмет –
Відповідальність за найменше слово! [35,
349].*

Юрій Липа одним із завдань поета вважає потребу “...розсипать над землею, / Як благословенство, в і р и” [28, 88]. М.Тере-

щенко розраховує на адекватне сприйняття поезії поціновувачами: “Поете, / більше слів ясних, / схвильованої мови, – / й зазнаєш ти / в серцях людських / подяки і любові. // Поете, / всі свої чуття / віддай ти для народу, – / й відчуєш, / що твоє життя / пройшло не марно зроду” [48, 173–174]. Дмитро Павличко роздумує над призначенням поезії:

*Поезіє, призначено тобі
Вливати сили у серця слабі,
Порадницею бути у журбі
І кулею в кривавій боротьбі.
Кидати правдою в народний здвиг,
Провісницею бути днів нових,
Натхненням – у змаганнях трудових,
Любов'ю і ненавистю живих.
І мертвих славою. А ти
Лежиш по кутиках крамниць.
Хотів до тебе підійти,
Перед тобою впасти ниць,
Та придивився ближче я –
Аж то не ти, лиш тінь твоя! [33, 429].*

Б.Рубчак завданням поезії вважає пошуки суті: “Шукати лиш суть, лиш обрїй буття шукати – суть буття. / Відчувати простір: літ чорних птахів далеко, / відчувати час: чіткі рисунки в чорних печерах, / і абсолютним вітром розуміти свій день, поете” [42, 191]. О.Потебня вважав, що всяка (не тільки лірична), поезія суб'єктивна, а поет “у більшій мірі, ніж прозаїк, діє на нас особистими властивостями” [38, 271]. Ігор Калинець у тринадцятому вірші з циклу “Пропонування” висвітлює свій погляд на завдання поезії, на її важливу роль у скрутних обставинах:

*ви що знаєте про цензуру у вірші
ще ліпше знаєте про цензуру
бо кожен скоріше аніж поета
виплевав у собі дбайливого цензора
і перо вже ніколи не сковзне на єресь
навіть щоб потім її старанно
закреслити*

*ви що знаєте про цензуру у вірші
ще ліпше знаєте що таке ценз
у редакторські фотелі і президії
бо кожен скоріше аніж поета
вигодував у собі проворного пегаса
що оминає слизьке у надії
на лантух золотої пшенички
для нас цензура у вірші
хвиливе перехоплення подиху*

*поміж любов'ю і ненавистю
і лиш тоді перед зором промелькнуть
золоті видива пилку над суцвіттям
трава бо нестерпно випікає зеленню очі
і нетерпінням оголені вуста жінки
і ще багато простих речей
з недоступним для нас цензом радості
заборонених цензурою сумління
у час ув'язнення поетів
коли ми говоримо про цензуру
думаємо про хвиливе затамування ран*

[20, 379].

Оксана Забужко приписує поезії цілком слушну здатність промовляти від цілого покоління: “*Твоє тривожне ремесло – / Не біль, не кровоплин сумління, / А здатність в слово, як в число, / Вписати ціле покоління*” [16, 89]. Олександр Ірванець пише про те, що вірші можуть передаватися, як поцілунки, а в цьому й полягає приємність поезії: “*Це є поезія найвища, / Це є найвища простота, / Коли передаються вірші, / Як поцілунки – з уст в уста*” [6, 116].

Петро Карманський у своїх спогадах “Українська Богема” писав про те, як вони спільно з Василем Пачовським перехитрували видавця Михайла Петрицького, який вимагав від поетів побільше патріотичного пафосу. Перед тим, як прийняти збірку у виробництво, видавець волів прослухати її в авторському виконанні, а ці двоє поетів, читаючи йому вголос, випускали “все, що було в його розумінні нецензурне, тобто що було справжньою поезією”, вставляючи натомість патріотичні імпровізації або написані для календарів вірші інших авторів. М.Петрицький після видання тих збірок не перечитував, будучи впевненим, що “подав загалом до читання справжній патріотичний бігос”. Таким чином з’явилися збірки П.Карманського “Блудні огні” та В.Пачовського “На стоці гір”, а читаюча молодь, завдяки цьому хитрунству, мала змогу “перечитати яку любовну або рефлексійну поезійку” [21, 110]. Одне із завдань поезії, зокрема, впливати на почуття реципієнта, дякуючи таким хитруванням, було виконане.

1. *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич ; упорядкув., комент. Д. Ільницького ; передм. М. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
2. *Базилевський В.* Циганський вітер : [добірка віршів] / Володимир Базилевський // Кур’єр Кривбасу. – 2006. – № 202. – Вересень. – С. 87–101.

3. *Бланшо М.* Простір літератури : есе / Моріс Бланшо ; пер. з фр. Л. Кононович. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
4. *Бондар А.* Весіння ересь : поезії / Андрій Бондар ; передм. Р. Харчук. – К. : Смолоскип, 1998. – 64 с.
5. *Бондар В.* Поезії / Василь Бондар ; передм. В. Грінчака. – К. : Рад. письм., 1967. – 104 с.
6. *Бу-Ба-Бу:* Тимчасово виконуючі обов’язки (Магістрів Г)ри в особах Патріарха Бу-Ба-Бу Юрія Андруховича (нар. 13.03.1960), Підскарбця Бу-Ба-Бу Олександра Ірванця (нар. 24.01.1961), Прокуратора Бу-Ба-Бу Віктора Неборака (нар. 09.05.1961), зібрані з нагоди сторіччя (34+33+33) їхніх уродин, яке відбулося 9 травня 1994 року від Різдва Христового. – Львів : Каменяр, 1995. – 256 с. – (Б-ка Міжнародн. шк. україністики; Серія “Кінець тисячоліття”).
7. *Будний С.* Поезії / Степан Будний ; упоряд. Г. Кушнерик ; передм. Р. Лубківського. – К. : Молодь, 1972. – 168 с.
8. *Воробйов М.* Прогулянка одинцем : вірші / Микола Воробйов. – К. : Молодь, 1990. – 144 с.
9. *Гарсія Лорка Ф.* Думки про мистецтво / Федеріко Гарсія Лорка ; упорядкув., пер. з ісп., передм., приміт. М. Москаленка. – К. : Мистецтво, 1975. – 192 с. – (Серія “Пам’ятки естетичної думки”).
10. *Герасим’юк В.* Поет у повітрі : вірші і поеми / Василь Герасим’юк. – Львів : Кальварія, 2002. – 144 с.
11. *Грабовський П.* Зібрання творів : у 3 т. / Павло Грабовський. – К. : Вид-во АН Української РСР, 1959. – Т. 1. – 688 с.
12. *Гадамер Г. Г.* Вірші і розмова : есе / Ганс-Георг Гадамер ; пер. з нім. Т. Гаврилів. – Львів : І, 2002. – 188 с. – (Б-ка журналу “І”).
13. *Дергач В.* Шлях до храму : поезії / Василь Дергач ; передм. авт. – К. : Рад. письм., 1991. – 192 с.
14. *Драй-Хмара М.* Вибране / Михайло Драй-Хмара ; упорядкув. Д. Паламарчука, Г. Кочура ; передм. І. Дзюби. – К. : Дніпро, 1989. – 544 с.
15. *Жиленко І.* Ярмарок чудес : вірші, поеми / Ірина Жиленко. – К. : Рад. письм., 1982. – 112 с.
16. *Забужко О.* Диригент останньої свічки : поезії / Оксана Забужко. – К. : Рад. письм., 1990. – 144 с.
17. *Загул Д.* Поезії / Дмитро Загул ; передм. С. Крижанівського. – К. : Рад. письм., 1966. – 192 с.
18. *Зеров М.* Твори : у 2 т. / Микола Зеров ; упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії, переклади. – 847 с.
19. *Іван Франко* у критиці: західноукраїнська рецепція 20–30-х років ХХ ст. / упорядкув., вступ. слово М. Ільницького. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2010. – 432 с.
20. *Калинець І.* Пробуджена муза : поезії / Ігор Калинець ; вступ. стаття О. Гнатюк. –

- Варшава : Об'єднання українців у Польщі ; Вид-во Канадського інституту українських студій, 1991. – 462 с.
21. *Карманський П.* Українська Богема / Петро Карманський ; упорядкув., передм., приміт. П. Ляшкевича ; наук. ред. І. Лучук. – Львів : Олір, 1996. – 144 с.
22. *Качуровський І.* Строфіка / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1967. – 359 с.
23. *Костенко Л.* Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 560 с.
24. *Костецький І.* Переклад есе “Оглянувшись” Езри Луміса Павнда (фрагмент) / Ігор Костецький // *І.* – 2004. – № 35 : Мова [німої] країни. – С. 187–206.
25. *Кравченко У.* Вибрані твори / Уляна Кравченко ; упорядкув., вступ. стаття, підготовка текстів, приміт. А. А. Каспрука. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1958. – 498 с.
26. *Крижанівський С.* Вічнозелене дерево життя : поезії / Степан Крижанівський ; передм. А. Недзвідського. – К. : Дніпро, 1967. – 192 с.
27. *Куриціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; пер. з нім. А. Онишко. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
28. *Липа Ю.* Поезія / Юрій Липа ; уклад. Е. Маланюк. – Торонто : Накладом Українського Лікарського Товариства Північної Америки, 1967. – 292 с.
29. *Маковей О.* Твори : в 2 т. / Осип Маковей ; упорядкув., приміт. О. В. Мишанича. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поетичні твори, повісті. – 720 с.
30. *Маланюк Є.* Поезії / Євген Маланюк ; упорядкув., передм. Т. Салиги ; приміт. М. Старовойта. – Львів : УПІ ім. Івана Федорова ; Фенікс Лтд, 1992. – 686 с. – (Книгозбірня “Просвіти”).
31. *Мистецький Український Рух* : збірник літературно-мистецької проблематики. – Мюнхен ; Карльсфельд, 1946. – 36. 1. – 111 с.
32. *Мороз О.* Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета) / О. Н. Мороз. – К. : Дніпро, 1973. – 112 с. – (Бесіди про художню літературу).
33. *Павличко Д.* Твори : в 3 т. / Дмитро Павличко ; передм. В. Моренця. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 1 : Поезії. – 504 с.
34. *Писатели Скандинавии о литературе* : сб. статей ; пер. с дат., исланд., норв. и швед. ; сост. Е. К. Мурадян. – М. : Радуга, 1982. – 416 с.
35. *Плужник Є.* Поезії / Євген Плужник ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. Л. В. Череватенка. – К. : Рад. письм., 1988. – (Серія “Бібліотека поета”).
36. *Позадесятники* : поетична антологія / упорядкув., біогр. портрети О. Гордона ; передм. М. Жулинського ; післям. Є. Барана. – Львів : Престиж-інформ, 1999. – 116 с.
37. *Покальчук Ю.* Вони кажуть : поезії / Юрко Покальчук. – Львів : Кальварія, 2002. – 160 с.
38. *Потебня О.* Естетика і поетика слова : збірник / Олександр Потебня ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної ; пер. з рос. А. І. Колодної. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с. – (Серія “Пам’ятки естетичної думки”).
39. *Ребро П.* Запорізька веселка : лірика, сатира й гумор / Петро Ребро ; передм. М. Нагнибиди. – К. : Дніпро, 1967. – 208 с.
40. *Рильський М.* Зібрання творів : у 20 т. / Максим Рильський ; упорядкув., приміт. В. П. Лети, А. А. Тростянецького ; ред. тому С. А. Крижанівський. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 1 : Поезії 1907–1929. Проза 1911–1925. – 535 с.
41. *Рильський М.* Статті про літературу / М. Т. Рильський ; упорядкув., підготовка текстів Б. Рильського, Г. Колесника. – К. : Дніпро, 1980. – 512 с.
42. *Рубчак Б.* Крило Ікарове : поезії / Богдан Рубчак ; передм. М. Рябчука. – К. : Дніпро, 1991. – 208 с.
43. *Рубчак Б.* Потала нещадних спраг. Про ранню поезію Маланюка / Богдан Рубчак // *Світовид*. – 1997. – № 4 (29). – С. 55–82.
44. *Самійленко В.* Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / Володимир Самійленко ; вступ. стаття, упорядкув., приміт. М. Г. Чорнопиского. – К. : Наук. думка, 1990. – 608 с. – (Серія “Бібліотека української літератури”).
45. *Сивокінь Г.* Давні українські поетики / Григорій Сивокінь. – 2-ге вид., з додатками. – Х. : Акта, 2001. – 168 с. – (Серія “Харківська школа”).
46. *Слабошпицький М.* 25 поетів української діаспори / Михайло Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2009. – 728 с.
47. *Старицький М.* Поетичні твори. Драматичні твори / Михайло Старицький ; упорядкув., приміт. М. Т. Максименко. – К. : Наук. думка, 1987. – 576 с. – (Серія “Бібліотека української літератури”).
48. *Терещенко М.* Поезії / Микола Терещенко ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. П. Д. Моргасенка. – К. : Рад. письм., 1979. – 200 с. – (Серія “Бібліотека поета”).
49. *Тичина П.* Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 1 : Поезії 1906–1934 ; упорядкув., приміт. О. І. Кудіна ; ред. тому О. Т. Гончар. – 736 с.
50. *Українка Л.* Твори : у 10 т. / Леся Українка. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. – Т. 1. / передм. О. Бабишкіна. – 468 с.
51. *Федорак Н.* Сад божественних комах : вибране / Назар Федорак ; післям. В. Герасим’юка. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 180 с.
52. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 1 : Поезія ; упорядкув., комент. М. С. Грицюти,

- Н. Л. Калениченко; ред. тому Н. Л. Калениченко. – 502 с.
53. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 3: Поезія; упорядкув., комент. А. А. Каспрука, Й. Я. Куп'янського; ред. тому П. Й. Колесник. – 448 с.
54. Человек читающий. Homo legens / сост., автор предисл. С. И. Бэлза. – Москва: Прогресс, 1983. – 456 с.
55. Чубай Г. Плач Єремії: поезія, переклади, спогади / Грицько Чубай; передм. І. Дзюби; післяслово Ю. Покальчука. – Львів: Кальварія, 1998. – 320 с.
56. Шашкевич М. Твори / Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький; упорядкув., вступ. стаття, приміт. М. Шалати. – К.: Дніпро, 1982. – 368 с.
57. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. / Тарас Шевченко; упорядкув., комент. В. С. Бородина та ін.; ред. В. С. Бородін. – К.: Наук. думка, 1991. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – 592 с.
58. Яричевський С. Твори: у 2 т. / Сильвестр Яричевський; підготовка текстів, вступ. стаття, приміт. М. Ласло-Куцок. – Бухарест: Критеріон, 1977. – Т. 1. – 303 с.

В статтє рассмотрено лирические определения понятия “поэт”. Обращено внимание на то, как поэты в своих стихотворениях формулируют вопросы разных задач поэзии. Рассматривается и отношение поэта к окружающей действительности.

Ключевые слова: поэзия, поэт, автор, лирика, задачи поэзии.

The article deals with lyric definition of “poet”. Note that as the poets ask questions of various tasks of poetry in their poems. There is considered the relationship between poet and reality.

Key words: poetry, poet, author, lyric, task of poetry.

УДК 82.0

ББК 83.0

Олег Пилип'юк

ЗАРОДЖЕННЯ ПОЕТОЛОГІЇ: ВІД “ГЕСПЕРІЙСЬКИХ ВИСЛОВІВ” ДО “МОЛОДШОЇ ЕДДИ”

У статті поетологічні фрагменти з твору ісландського літератора Сноррі Стурлусона “Молодша Едда” розглядаються як синтетичний вияв традиції самоосмислення словесної творчості в культурах народів середньовічної Півночі.

Ключові слова: авторська свідомість, римування (метрика), метафора, кеннінги, гейти.

Культура етносів і народів середньовічної Північної Європи (Ірландії, Ісландії, скандинавських країн) як унікальна за змістом і міфопоетикою художня система визнається сучасною медієвістикою повноцінною і своєрідною складовою в процесі становлення гуманітарних засад західної цивілізації. За спостереженням сучасного вченого, “унікальна культура Півночі не тільки відрізнялася від культури іншої Європи, а й у багатьох випадках переважала її: була більш раціональною, менш підвладною забобонам, уникала надзвичайних, щоби не сказати істеричних, виявів європейського католицизму і породила літературу, яка більше говорить сучасному читачеві, ніж твори, що появились в інших частинах Європи” [4, 19]. Фактично сформувалася особлива культурологічна традиція, яку, завдяки географічним координатам, назвали

нордичною і яка мала свою цікаву історію, артикульовану діяннями архаїчних кельтів.

У фундаментальних дослідженнях відомих медієвістів М.Стеблін-Каменського, А.Гуревича, ґрунтовних розвідках Є.Гуревич, О.Смірницької, І.Качуровського розглядаються деякі аспекти процесу зародження поетологічної думки в писемності північно-західного ареалу доби Середньовіччя. Наша ж мета – це спроба простежити динаміку розвитку естетико-літературних ідей від настанов давньоірландської пам'ятки “Гесперійські вислови” до хрестоматійної “Молодшої Едди” Сноррі Стурлусона.

Кельтський етнос витворив власну словесність, ґрунтовану на міфологічних архетипах й уявленнях про магічний словоцентризм. Просвітні та мистецькі спільноти кельтів очолювали *жерці-друїди*, із середовища

котрих виходили астрологи, маги, лікарі, судді, педагоги, а також поети, охоронці і тлумачі давньої мудрості. Цікаво, що друїди, сповідуючи культ знання й освіченості, вважали усне слово більш духовно ціннішим, ніж слово, закарбоване письмово. "Небажання друїдів профанувати їх учення, – пише Н.Широкова, – поспонується тим, що друїдичне знання було справою духовної аристократії. Тому жерці забороняли що-небудь записувати, щоби вчення не поширювалося серед непосвячених" [12, 124].

Очевидно, це пояснює кількісну мізерність кельтських письмових текстів, що нам відомі. Чи не найповніше словесно-естетична традиція кельтів відбилася на культурі середньовічної Ірландії, у якій значну частину аристократичної творчості складав епос (саги). Саги створювалися і декламувалися *філідами* – поетами високого рангу, котрих, зокрема, відзначив у переліку категорії поетів І. Качуровський. Хронологічно філіди прийшли на зміну інституту друїдів у часи, коли сакральних устремлінь ірландців торкнулося християнство і з'явилася потреба в писемних пам'ятках: "Християнство в Ірландії відіграло позитивну роль у збереженні пам'яток ірландської літературної традиції. Воно принесло в Ірландію писемність, з допомогою якої записувався ірландський епос, що з усного переказу перетворювався у зафіксований занотований текст" [12, 144].

Аристократизм поетів-філідів підтверджується їхнім привілейованим становищем на тодішній соціальній драбині. Вони посідали місця вчених істориків при королівських дворах, де займалися упорядкуванням королівських генеалогій. Суперлятиви поета були запорукою утвердження влади короля, а натомість сатира підточувала стабільність владоможців. Показово, що головний поет – оллам – перед законом мав співмірну королівській владу. Дивовижно, але платонівська утопія стосовно філософа-управителя не в античному суспільному бутті, а для середньовічних ірландців ставала цілком досяжною реальією.

Можливо, поети-філіди були авторами унікальної та неповторної пам'ятки європейської словесності, що мала виразне поетологічне скерування і відома нам під назвою "*Гесперійські вислови*". Вона написана в Ірландії у VII столітті особливою, "гесперійською" мовою, створеною середньовічними книжниками на основі вченої і поетичної латини. "Вислови" скомпоновані віршами, які немож-

ливо описати з допомогою термінів традиційної версифікації. Сучасні упорядники "Гесперійських висловів" Д.Шабельников і Д.Торшилов, вбачаючи типологічні паралелі твору Марціана Капелли "Про шлюб Філології і Меркурія" і "Висловів", вважають, що останній "належить до тих численних пам'яток давньої літератури, де відомості про їх створення засвідчені у них самих. Проте вони відрізняються від багатьох інших книг тим, що наполегливо розповідають саме про власне створення (не повідомляючи лише, де і коли це відбувалося)" [11, 10].

Доволі промовистий орієнтир на застосування прийомів латентного літературознавства, проте на поверхні цього тексту ми бачимо чимало фрагментів з арсеналу "рафінованої" поетології, зокрема, коли йдеться про гесперійську метрику. Перерахуємо, для прикладу, лаконічно описані студії з наступних позицій: синтаксичний вірш, інверсійний порядок слів, енергія узгодження, межа і визначення вірша, "круглі", "перехресні" і "пересипані" вірші, зв'язок між віршами, "гесперійська анакруза", "гесперійські метри", тернарії, кватернарії, золотий квінарій, зрушений квінарій, правила розташування бінаріїв, заборона дзеркального квінарію, "хитрий" квінарій, неузгоджені квінарії, комбіновані метри, положення дієслова, довгі метри, принципи творення метрів, розсипані вірші, алітерація [1, 85–123].

Дослідники вважають, що "гесперійська словесність – не просто поезія, але *наукова поезія*" і у ній проявляються "риси не менше трьох родів літератури: поезії, риторики, вченого трактату" [11, 27], , що засвідчує неабиякий потенціал літературознавчої думки в нордичній тональності, потужною кульмінацією якої є *поетологія середньовічної Ісландії*.

Духовна та інтелектуальна культура Ісландії часів середньовіччя – це незвичайний і надивовиж яскравий і виразний сюжет європейської цивілізаційної історії, що за своїми змістовими і формальними чинниками сягає значимості "золотої" античності, особливо в питанні узгодження і взаємопов'язаності світу міфів і світу писемності. Це культура найбільш літературного народу у світі, бо, за влучним висловом видатного знавця скандинавської філології та літератури М.Стебліна-Каменського, "пристрасть до майстерності у віршоскладанні – ісландська національна риса. Досі поет, котрий допускає хоча б найменші помилки у віршоскладанні, не може

досягнути популярності в Ісландії, не може вважатися «великим поетом». Дуже популярна в Ісландії імпровізація віршів, а також будь-яке римування» [9, 61].

Звернемо увагу на два концептуальні положення, запропоновані вченим, а саме вказівку на масовий характер поетичної діяльності в масштабах країни і на ретельність поетів щодо дотримання у віршових імпровізаціях версифікаційних критеріїв. Не випадково саме в ісландській літературі популярним став такий вид поезії як «вірші з приводу», що склалися на бенкеті і в полі, на суші і на морі, у поїздках і далеких мандрах, у буднях і незвичайних ситуаціях, на бойовиськах і торговельних оборудках.

Такі вірші в літературній історії названі «скальдичними», бо за давньоісландською традицією автор будь-якого вірша – це скальд. Соціальний і культурологічний статус скальдів як творчих особистостей досить промовисто виявив чи не найкращий середньовічний літератор й автор чи не найкращого середньовічного посібника з поезії, вчений ісландець *Сноррі Стурлусон (1179–1240)* у пролозі до знаменитих історіографічних саг «Коло Земне»: «Коли Гаральд Прекрасноволосий був конунгом (королем. – *О.П.*) у Норвегії, була заселена Ісландія. У конунга Гаральда були скальди, і люди ще пам'ятають їх пісні, а також пісні про всіх конунгів, які потім правили Норвегією. Те, про що мовиться у цих піснях, які виконувалися перед правителями чи їх синами, ми визнаємо за цілком достовірні свідчення. Ми визнаємо за правду все, про що йдеться в цих піснях про їх походи чи битви. Бо хоча у скальдів зазвичай найбільше хвалили того правителя, перед лицем котрого вони постануть, жоден скальд не наважився б приписати йому ті діяння, про які всі, хто їх чує, та й сам правитель знають, що це явна брехня і небилиця. Це було би насмішкою, а не хвалою» [6, 9–10].

Прикметно, що, попри шаблонність зображення і умовність деталей, скальдична пісня не культивувала домисел як художню доміанту, бо домисел руйнував принцип достовірності та історизму, а межа між правдою і умовністю була наскрізь прозорою. Тому тодішня опінія середньовічних скандинавських народів так високо цінувала поетичну словесність і її творців і залишила для нащадків цікаві перекази про їх літературну долю.

У виданні «Другие средние века» (2000 р.) Є.Гуревич вмістила середньовічний текст під назвою «*Пасмо про Стуву*», сюжет якого розкриває історію творення скальдом Стувом хвалебної пісні на честь Гаральда-конунга. В одній із версій пасма сказано, що Стув був осліплений. Чи не звідси формування поетологічної традиції для європейських літератур, зокрема слов'янських, зображати народного співця фізично упослідженим (осліплений кобзар, бандурист в українській культурі), але духовно багатим і нескореним. Стув привертає увагу своїм інтелектом, умінням гідно відповісти конунгу, знанням скальдичної традиції, а також власною поетичною майстерністю.

Очевидно, можемо говорити про становлення авторської самосвідомості, на що і скеровує увагу читача Є.Гуревич: «Професійна самооцінка скандинавського поета, що неодмінно посвідчує його високу авторську самосвідомість, – це начебто «загальне місце» оповідей як про скальдів, так і про творену ними поезію. Обговорюючи при кожному зручному випадку свою поетичну майстерність і не будучи скупими на похвалу на адресу власного віршоскладання, скальди зовсім не прагнули зайняти місце у переліку до себе подібних, а, натомість, сміливо протиставляли себе товаришам чи прямим попередникам з ремесла, розглядаючи своє вміння як неповторне. Подібне самоствердження поета відповідало індивідуально-авторській природі скальдичного мистецтва» [2, 110]. Правда, при цьому кожен скальд вважав себе представником певної традиції.

Дещо в іншому естетичному ключі репрезентований поет і воїн Егіль у героїчній біографії «*Сага про Егіля Скаллагрімсона*», зовнішність котрого не відзначається фізичною привабливістю, «негарний з обличчя, рано облісений», проте йому притаманні гігантський зріст і відчуття безстрашності. Він насамперед є талановитим поетом, що в будь-якій життєвій ситуації віднаходить матеріал для поетичного осмислення. Через свої пісні він наживає смертельних ворогів, але пісні також рятують йому життя. У вищеназваній сазі розповідається, як Егіль був віроломно захоплений у полон заклятим ворогом конунгом Ейріком Кривава Сокира, котрий правив у Нортумбрії. Вночі, напередодні страти, поет склав хвалебну пісню на честь Ейріка, яку скандинавська традиція нарекла «викупом голови».

Чимало цікавих свідчень маємо ще про одного хранителя скандинавської поетичної традиції, першого поета (за популярністю і значимістю) *Брагі Старого Боддасона (IX ст.)*. Цікаво, що у "Молодшій Едді" він згадується поруч з асом (міфологічною постаттю) Брагі – богом поезії. "У той час, як більшість дослідників намагаються розгледіти за міфом (ас Брагі) історію (скальд Брагі), – пропонує власну версію О.Смирницька, – я би наважилася передбачити, що ми маємо справу з двома різноскерованими версіями переказу про першого поета" [5, 297]. Міфологізація образу історичної постаті скальда Брагі увиразнюється в метапоетологічній висі (строфі), що міститься у розділі "Мова поезії" в "Молодшій Едді", де розгортається діалог Брагі з жінкою-велетнем про статус скальда і сутність скальдичної поезії. Епізод уведений у фрагмент поезики Сноррі, де йдеться не про метафоричні кеннінгі, а про прямі позначення речей – гейти. Звернемося безпосередньо до тексту пам'ятки: "Які є способи вираження в поезії, окрім кеннінгів? Можна називати будь-яку річ своїм іменем.

Які існують позначення поезії, окрім кеннінгів? Поезія зоветься "красномовством", "похвалою", "натхненням", "прославлянням". Брагі Старий проїжджав одного разу пізно ввечері лісом, і одна жінка-велетень звернулася до нього строфою і спитала, хто він такий. Він відповів так: [прозовий] переклад його відповіді: "Скальди називають мене "ковалем корабля Відура", "володарем дару Гаута", "щедрим співцем", "подавцем напою Ігга", "творцем поезії", "мистецьким ковалем віршів" [7, 89].

У цих гейтах простежуємо різноаспектне розуміння скальдами поетичного мистецтва, що вкладається в риторичні, креативно-психологічні, пафосні та міфологічні параметри, а це дало підстави О.Смирницькій зробити висновок: "Виса Брагі являє собою визначення скальдичної поезії у формі самої поезії, тобто є взірцевою метапоетичною висою" [5, 306].

У такій площині, як прийоми поетичного іномовлення, ґрунтовані на ланцюгу асоціацій і синонімів, Сноррі у "Мові поезії" наводить ще чимало взірців різних гейтів:

Гейти неба: "твердиня", "безхмарне", "ураганне", "безмежне", "променисте", "завійне", "верх", "бездонне", "вись", "блискавка", "широкосинне".

Гейти сонця: "світило", "коло", "різне сіяння", "пресвітле", "дивне колесо", "цілюще світло", "забава Дваліна", "сіяння альвів", "червоне".

Гейти місяця: "півмісяця", "надщербний", "рахунок років", "світоч", "привид", "серп".

Звісно, що це багатство метафор і складних синонімів складало своєрідну поетологічну "інструкцію" для скальдів, впливало на ускладнення стилю скальдичної поезії, де особлива роль була відведена кеннінгам, структура яких складалася щонайменше з двочленних метафор. "Деякі з них, – спостеріг І.Качуровський, – прозорі, як-от "суперечка сокир", "танок стріл", "пісня списів" (це все – означення битви). Інші, особливо з історичними та міфологічними алюзіями, приступні для розуміння лише в тому середовищі, де вони виникли. Треті, складені шляхом накопичення-сполучення одного кеннінга з другим і третім (як-от "стовп грому шоломів" – конунг), потребують, очевидно, щоб слухач (читач) зник до такої метафористики" [3, 174].

Кеннінг – це перифраза, скомпонована за певними правилами, досить продуктивний з погляду побудови поетичної фрази прийом, специфіку котрого глибоко дослідив М.Стеблін-Каменський. Відомий учений у контексті міфологічних та поетологічних парадигм розглянув різні види кеннінгів, простежив їх структурні особливості та семантико-стилістичні варіанти й інваріанти та виявив нетрадиційний модус метафоричності. "Якщо кеннінг і містить метафору в сучасному сенсі, – пише М.Стеблін-Каменський, – то метафора ця часто-густо, у силу своєї складності чи умовності, не репрезентована, не піддається матеріалізації. Скальдичний кеннінг – це, радше, умовний знак, емблема, символ чи ідеограма, ніж живописний образ чи метафора. Він зображає сутність явища, його типову властивість, його ідею, які не пов'язані з конкретною формою явища. Скальдичний кеннінг – це спроба узагальнення чи абстрагування, непереконалива для нашої свідомості, але яка, вочевидь, була закономірним етапом розвитку поетичного мислення на його шляху від первісної до сучасної поетичної образності. Скальдичне мистецтво у цьому розумінні передбачало середньовічне мистецтво з його пристрасною до алегоричного способу вираження і з його тенденцією тлумачити слово як ідеограму" [8, 519].

Отже, кеннінг володіє здатністю не індивідуалізувати, а узагальнювати, і при цьому, можливо, дещо ослаблюється художньо-образний потенціал твору, проте зображена дійсність перед очима читача постає увиразнено і наочно переконливо. Вочевидь, літературна “правда” кеннінга формувала той стиль художнього мислення, що у XX столітті найбільш повно виявився у стильових пошуках у романі Джеймса Джойса “Улісс”.

Трактат Сноррі розробляє вчення про давньоскандинавську метрику і дає розлоге уявлення про її багатство та оригінальність. Цей нормативний поетологічний текст став для тодішніх слухачів (читачів) і скальдів узагальненим викладом досвіду, набутого завперш ісландською словесністю за часів її самостійного існування. На матеріалі “Молодшої Едди” ми переконуємося, що вже у IX–X століттях у поезії скальдів сформувалося уявлення про поетичну стильову і формально-змістову норму, яка була у той же час і жанровим та метричним поняттям.

Прикметно, що у “Переліку розмірів”, четвертій частині “Молодшої Едди”, Сноррі подає 102 виси-строфи, якими ілюструє розмаїття ісландської метрики. “Вірші у цій частині “Молодшої Едди”, – відзначає М.Стеблін-Каменський, – супроводжуються прозовим коментарем, у якому тлумачаться проілюстровані явища... За стилем ця проза дуже відрізняється від інших творів Сноррі. Чимало в ній подібного до середньовічних схоластичних трактатів” [10, 117].

Подібне відзначається у середньовічних китайських поетиках, поетології Данте, та й літератори наступних епох широко культивували такі автокоментарі, особливо у передмовах і післямовах до книг.

Збереглося багато свідчень про відносини середньовічної ісландської культури з культурою середньовічної України-Русі. Заці-

кавленого читача скеровуємо до книги І. Качуровського “Генерика і архітектоніка”.

1. Гесперийские речения. – С. Пб. : Алетея, 2000. – 184 с.
2. Гуревич Е. “Прядь о Стuve” / Е. Гуревич // Другие средние века. К 75-летию А. Я. Гуревича. – М. ; С. Пб. : Университетская книга, 1999. – С. 98–112.
3. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / І. Качуровський. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська акад.”, 2005. – Кн. 1. Література європейського Середньовіччя. – 382 с.
4. Сверре Багге. Королевские саги: исландское своеобразие или общеевропейская культура / Сверре Багге // Другие средние века. К 75-летию А. Я. Гуревича. – М. ; С. Пб. : Университетская книга, 1999. – С. 19–35.
5. Смирницкая О. Два предания о первых поэтах / О. Смирницкая // Другие средние века. К 75-летию А. Я. Гуревича. – М. ; С. Пб. : Университетская книга, 1999. – С. 297–317.
6. Снорри Стурлусон. Круг Земной / Снорри Стурлусон. – М. : Научно-издат. центр “Ладомир Наука”, 2002. – С. 9–10.
7. Снорри Стурлусон. Младшая Эдда / Снорри Стурлусон. – С. Пб. : Наука, 2006. – 137 с.
8. Стеблін-Каменский М. Историческая поэтика / М. Стеблін-Каменский // Труды по филологии. – С. Пб. : Филологический ф-т СпбГУ, 2003. – С. 491–594.
9. Стеблін-Каменский М. Культура Исландии / М. Стеблін-Каменский // Труды по филологии. – С. Пб. : Филологический ф-т СпбГУ, 2003. – С. 7–124.
10. Стеблін-Каменский М. Снорри Стурлусон и его “Эдда” / М. Стеблін-Каменский // Снорри Стурлусон. Младшая Эдда. – С. Пб. : Наука, 2006. – С. 101–119.
11. Шабельников Д. О Гесперийской словесности / Д. Шабельников, Д. Торшилов // Гесперийские речения. – С. Пб. : Алетея, 2000. – С. 9–123.
12. Широкова Н. Культура кельтов и нордическая традиция античности / Н. Широкова. – С. Пб. : Евразия, 2000. – 352 с.

В этой статье поэтологические фрагменты из произведения исландского литератора Снорри Стурлусона “Младшая Эдда” рассматриваются как синтетическое проявление традиции самоосмысления словесного творчества в культурах народов средневекового Севера.

Ключевые слова: авторское сознание, рифма (метрика), метафора, кеннинги, гейти.

The author of the article considers poetological fragments from the literary work of Icelandic writer Snorri Sturluson “Younger Edda” as a synthetic expression of verbal art self-reflection tradition in cultures of the peoples of medieval North.

Key words: author’s consciousness, rhyming (metrics), metaphor, kennings, gheits.

ХРОНОТОПКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ: ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

Запропонована концепція художнього часу і простору літературного твору, заснована на гносеології І.Канта. Час і простір розглядаються як апіорні форми мислення, мислєсхеми. Запропоновано узагальнюючий термін “хронотопіка” для позначення їх функціонування в художньому творі. Розглянуто три смислові центри такого функціонування: місце, часопростір, відношення.

Ключові слова: час, простір, хронотопіка, твір художньої літератури, І.Кант.

Нетривала історія хронотопних досліджень (власне, можна говорити про ледве півстоліття активної розробки цієї проблематики, адже засадничі роботи М.Бахтіна стали доступними європейському й радянському літературознавчому загалу в кінці 60-х – на початку 70-х років) яскраво засвідчує, наскільки потужно всепроникність часу і простору позначається на універсалізації їхніх філологічних відповідників, якими сучасні науковці часто ладні описати чи не всі аспекти художнього твору. При цьому багатозначність термінів “час” і “простір”, особливо в культурологічній сфері слід розглядати і як причину, і як наслідок їхнього нерідко метафоричного вживання в науковому дискурсі. Також причиною цього стану речей можна вважати глобалізаційну тональність праці М.Бахтіна “Форми часу і хронотопу в романі”, з якої, зокрема з прикінцевих зауваг, явно звучить: хронотопом можна назвати у творі все, що так чи так має матеріалізовану форму, а отже, часову і просторову визначеність. Ця глобальність – небезпечно хибна, а тому розв’язання питання про межі часо-просторового аналізу й обсяг явищ ним охоплений – виразно актуальне.

Вивчення художнього часу і простору, звісно ж, почалося не п’ятдесят і не сто років тому – певні зауваження щодо них містить ще “Поетика” Аристотеля; між тим саме в останні півстоліття, особливо в постколоніальному українському науковому дискурсі, гостро відчутним є брак чіткості світоглядних засад хронотопних досліджень, через що їхнє змістове наповнення втрачає конкретику. Новою в цій роботі, зіставно з попередніми теоретичними напрацюваннями, є спроба розмежувати “реальний” і “художній” часом і простором на підставі гносеології І.Канта. У цьому випадку їхнє виникнення в людській свідомості мати-

ме однакову природу, однак різну мету й результат.

Категорія “хронотоп”, особливо претендуючи на всеохопність, зіставну з часом і простором, усе ж мусить мати визначений обсяг, тим більше, що така всеохопність повинна обґрунтовуватися науковими завданнями. Те ж саме може стосуватися практично всіх понять, застосовуваних у колі проблематики художнього часу і простору. Видається виваженим підхід, згідно з яким осягнення структури й сутності художнього світу відбуватиметься так само, як і осягнення моделі реального світу, складеної людською свідомістю в процесі його сприймання. Тоді час і простір – як апіорні форми пізнання [4, 56–75] – зможуть набути правдивих ознак всепроникності, категорійності, навіть попри те, що реципієнт твору художньої літератури має справу не з матеріальними об’єктами, а з їхніми мисленими моделями.

Простір і час, за І.Кантом, – форми людської свідомості, форми чуттєвого етапу пізнання (який існує в системі з розсудком і розумом [4, 483–484]), відношення, які свідомість застосовує для систематизації чуттєво сприйнятої інформації. При цьому простір – це передовсім відношення відчуженості, що дає можливість мислити речі як об’єктивні відносно суб’єкта, а врешті й себе самого. Час же – відношення змінності, еволюційності, що дає можливість осмислити себе самого, а врешті й весь світ. І оскільки пізнання розпочинається із себе, то І.Кант припускає примат часу над простором у певних аспектах пізнання та їхню взаємну невіддільність у пізнанні загалом (що пізніше було творчо опрацьоване А.Ейнштейном, М.Бахтіним та іншими). У такий спосіб І.Кант відходить від уявлення про всезагальний абсолютний час і простір, не заперечуючи, проте, об’єктивного існування речей.

Зазвичай декларується, що художній час і простір, будучи суб'єктивними, суттєво відрізняються від реального часу та реального простору. Але ж реальний час і простір – це результат нашого відчуття й усвідомлення реальної дійсності, яке також є суб'єктивним, мінливим. Стабільними, хоча й зі значними обумовами, у цьому плані можуть уважатися історичні та географічні знання, що стосовно окремої людини також мають певний ступінь суб'єктивності. То в чому ж різниця між суб'єктивним “художнім” і не менш суб'єктивним “реальним”?

Відповідно до категоріальної концепції відмінність між часом і простором (апріорними формами мислення) та їхніми художніми відповідниками зумовлюється не їхніми особливостями, а специфікою сфери пізнання, де вони застосовуються. При цьому в обох випадках час і простір є формами узгодження інформації, що надходить від реальних явищ у першому випадку та з тексту як засобу її трансляції (через актуалізацію збережених пам'яток реципієнта знань) у другому. В обох випадках йдеться про інформацію щодо явищ, однак різниця, згідно з Гегелевою класифікацією людської діяльності, полягає у меті, засобах і результатах її обробки, наразі – в узгодженні.

Доволі поширена фраза “людина мислить у часі й просторі”, крім субстанціального (детермінаційного) тлумачення, що цілком природно виникає першим, бо спровоковане “здоровим глуздом”, може бути потрактована і як підтвердження наявності в людському мисленні певних (і тільки таких!) способів упорядкування опрацьовуваної інформації. “Людина мислить часом і простором” – така її форма, яка міняє пріоритети в її двозначності на протилежні, є більш коректною, адже в такому разі стає зрозумілою природа часово-просторової (історично-географічної) детермінації: осмислювати інформацію про навколишній світ і про себе людина може винятково у формах часу і простору, що неодмінно веде до зумовленості її мислення історичними й географічними координатами.

Тож є підстави висновувати: художній час і простір – це застосування часу і простору як мисленневих форм у процесі художньої (мистецької) діяльності людини, наслідком чого і є поява художнього змісту, яким можуть навантажуватися зокрема й ті розумові конструкти, що виникають на основі “реального” часового й просторового мислення.

Вихід із ситуації невиваженого терміновжитку в сучасному літературознавстві вбачається в детальному аналізі смислових центрів, навколо яких групуються уявлення про час і простір. Таких центрів видається доцільним встановити три: “місце”, “часопростір”, “відношення”, – що їх спрощено можна розглядати як своєрідні наслідки застосування субстанціальної, реляційної та категоріальної концепцій часу і простору.

Центр “місце” відображає розташованість характеризуваного об'єкта в середовищі, визначеність його положення передовсім стосовно часу і простору як узагальнених побудов, а вже потім щодо інших об'єктів, які з певними застереженнями можуть вважатися такими, що складають сам простір або час (наприклад, коли йдеться про місце події в ланцюгу інших подій). Оскільки хронотопний аналіз охоплює не лише аспекти художнього світу твору, але і їхнє текстуальне втілення, є сенс залучити до його сфери часове й просторове подання тексту та системи текстів. У первинно синкретичному побутуванні текст може бути уявлений як лінія (просторовий концепт) тривалості (часовий концепт) “постання-виконання”. Власне літературне (полі)графічне втілення додає текстові ще один вимірник і розщеплює час читання й двовимірну площину аркуша, створюючи передумови для просторового осмислення тексту (одним із наслідків слід уважати постання поезії в її сучасному розмаїтті, зокрема курйозної, фігурної, візуальної). Вихід за межі одного тексту в їхню систему може стати наслідком як повернення до лінії, якщо пріоритетним обрано історичний погляд, так і додання третього просторового виміру з ігноруванням часової складової, якщо відповідно до постмодерних концептів ризому або саду йтиметься про надтекстовий простір. У всіх наведених моделях є можливість визначення “місця” частини художнього світу в ньому самому, текстового елемента, відповідно, у тексті та окремого тексту в системі текстів. Відмінності названих моделей вказують на необхідність визначення щонайменше трьох складових смислового центру “місце”, що згідно з найбільш поширеним терміноозначенням можуть бути названі “локалізація”, “топос” і “загальне місце” (*locus communis*, загальник).

Думка про локалізацію або ж розміщення виникає першою, щойно мова заходить про художній час і простір. Відповідно до навчального дискурсу цей момент можна було б

вивести від визначення теми твору, якою є “коло подій, життєвих явищ, змальованих, поданих у творі в органічному зв’язку з проблемою” [7, 678] та яка “традиційно стосується пізнавальних можливостей письменства” [6, 472]. Пізнавальність і життєвість теми твору вимагає визначення зображених подій у координатах, зрозумілих авторові та читачеві, відповідно до їхнього функціонального навантаження: етичні й естетичні вимірники складають аксіологію твору, гносеологією ж охоплюються історичні та географічні.

Більш послідовний підхід призводить до виведення необхідності часової та просторової локалізації із самого факту сприймання як реального світу автором, що отримує вираження в тексті твору, так і художнього світу читачем. “Усяке розмаїття, оскільки воно дане в одному емпіричному спогляданні, *визначене* стосовно однієї з логічних функцій судження, і саме через неї воно загалом призводиться до однієї свідомості. Категорії ж є не що інше, як саме ці функції судження, оскільки різноманітність даного споглядання окреслене стосовно них” [4, 110–111]. Розвиваючи цю думку І.Канта, М.Мамардашвілі виходить на гносеологічне узагальнення: “Він (І.Кант) вносить поняття простору, імпліковане в саме визначення того, що означає сприйняти. Якщо сприйняли, то вже визначилися просторово, і цей простір уже не якийсь можливий, а мій. Це мій світ. Звичайно, можливі й інші просторові визначення, можна інакше просторово визначитися (адже в точці немає зовнішніх відношень і можлива множинність), але ми визначаємось так” [8, 59–60], – і далі: “Значить, для того, щоб ми пізнавали світ, він мусить бути світом, у якому ми визначилися, тобто таким, де щось уже мало відбутися” [8, 69].

При цьому “мислити собі предмет і пізнавати предмет не є, отже, одне й те саме. До пізнання належать два складники: по-перше, поняття, через яке взагалі предмет осмислюється (категорія), і по-друге, споглядання, через яке він оприявнюється <...> Чуттєве споглядання є або чистим спогляданням (простір і час), або емпіричним спогляданням того, що безпосередньо уявляється у просторі й часі через відчуття як дійсне” [4, 112]. Таким чином, щодо твору художньої літератури виникає підстава встановлення щонайменше двох моментів історичної та географічної локалізації: його самого як факту реальної дійсності (щонайменше “час і місце написання”)

та створюваного ним художнього світу, скоординованого у своїх подіях відносно історії та географії. Щодо першого моменту, то він розгортається в історико-літературному дискурсі, створюючи ґрунт для виникнення можливих інтерпретацій, зокрема художніх, і для подальших історико-поетологічних, компаративістичних пошуків. Він є свого роду координаційним базисом, який може і повинен бути розширений за рахунок залучення інформації про мистецьке, читацьке, суспільне побутування твору.

Другий момент належить до сфери наукового інтерпретування твору, отримуючи в наратологічних студіях кілька планів аналізу: координати наратора, сюжету, екскурсів тощо, – які визначаються не одна до одної, а стосовно спільних для автора й читачів історичної та географічної систем координування. Зразком наслідків такого аналізу можуть бути проміжні висновки М.Бахтіна: “Уся дія грецького роману, усі події та пригоди, що його наповнюють, не входять ні до історичного, ні до побутового, ні до біографічного, ні до елементарно біологічного-вікового часових рядів” [2, 241].

Таким чином, історична й географічна визначеність реципієнта в процесі сприймання твору є необхідною, а це дає підстави сумніватися в коректності доволі часто вживаних у художній інтерпретації термінів “позачасовий” і “позапросторовий”, що явно суперечать декларованій одночасно з їхнім використанням тези про всеохопність часу й простору. Як більш послідовний, може бути запропонований до використання зворот “нечітко визначені історичні та географічні координати”, або ж простіше – “неісторичний”, “негеографічний” (“позаісторичний”, “позагеографічний”).

Протиставляючи власну онтологію “співбуття у сфері духу, смислу” раціоналізмові (зокрема неокантіанському) і разом з тим говорячи в поняттях матеріалістичної ортодоксії, М.Бахтін указував: “Наука, мистецтво і література мають до справи смислові моменти, що як такі не піддаються часовим і просторовим визначенням. <...> які б не були ці смисли, щоб увійти в наш досвід (причому соціальний досвід), вони повинні отримати якесь часово-просторове вираження” [2, 406]. Між тим досвід у принципі не може бути позагеографічним, а тим більше позаісторичним – смисли, що породжуються ним і його складають, обов’язково отримують таке

координування, і до узагальненої сферії суспільного досвіду вони можуть входити лише з такими атрибутами. Позитивним наслідком цього ходу думки, а також з урахуванням Кантових дефініцій часу і простору, слід уважати висновок, що на розглядуваному рівні носієм художнього змісту виступає не сама часова чи просторова координата, а локалізована з їхньою допомогою подія. Змістогенерувальний же механізм історичної та географічної прив'язаності подібний до механізму номінування й набуває художності лише за посилення алюзійності, метафоричності тощо.

Час і простір у цьому процесі виконують роль правил координації, спільних для реального і художнього світів, а історія й географія є конкретними системами координат, що виникли на їхній основі. Мова про правила координації приводить до актуалізації терміна “топос”, що за час осмислення в різних понятійних системах отримав принципово протилежні трактування. Одне з перших в історії філософії метафоричне його використання здійснене Аристотелем у “Топіці” й “Риторичі”. Виразне тлумачення спорідненого поняття подає Цицерон, у чий риторичі воно вже позначається терміном *locus communis*. Латиномовне середньовіччя, залучаючи до своєї сферії грецькі тексти, змішало ці поняття, утворивши плутанину терміновжитку, продовжену вже у ХХ столітті, зокрема й Е.Р.Курціусом [див.: 3, 418–423].

Метафоричний *топос* Аристотелевої риторичі слід розглядати невіддільно від його змістового наповнення у “Фізиці”, адже є підстави уявляти фізичне місце за Аристотелем чимось на зразок ливарної форми, що може наповнюватися різним металом і сама по собі завжди відрізняється від нього. Зіставлення такого місця з іншими довколишніми веде до думки про певну “підготовленість” його останніми. Такий же хід думки був перенесений мислителем і в царину тексту, де термін *топос* набув метафоричного звучання.

Зіставлення оксфордського й російського академічного перекладів “Топіки” дозволяє висловлювати, що коректним є розуміння Аристотелевого *топос* як правила (*rule*), за яким будується висловлювання. При цьому правило конкретного типу висловлювання є незмінним для всіх текстів, а саме конкретне висловлювання може бути повторюваним у кількох текстах (*locus communis*, *commonplace*). Метафора Стагірита полягає в аналогії між фізичним місцем, яке підготов-

лене іншими місцями, зайнятими різними об'єктами та своєю чергою може займатися різними об'єктами, і частиною тексту (місцем у ньому), яка підготовлена іншими частинами й у якій вставлена фраза отримує передбачені автором функціональні та смислові зв'язки. Іншими словами *топос* у риторичі – це модель форми, яку має отримати вставлена в текст фраза. Натомість загальник (*locus communis*, *commonplace*) – це одна з уже сформованих у такий спосіб фраз, цитата, запозичення, що очікує на реалізацію свого смислового потенціалу.

В історії осмислення різниці між *топос* і *locus communis* спостерігається виразний вплив світоглядних засад: у суспільствах плюралістичного світогляду визнається чітка протиставленість цих понять як ідеальної форми та конкретної реалізації; у суспільствах моністичного світогляду конкретна реалізація ідеї визнається її носієм у посутньому вигляді, тому перше з названих понять цілковито поглинається другим, що, звісно, не сприяє чіткому функціонуванню термінів.

Зокрема спостерігається ситуація, коли “в невеликій низці історико-літературних праць *топос* цілковито не відрізняється від мотиву, концепту, а часто й образу, іноді навіть від позначення місця в буквальному сенсі за аналогією до *хронотопу* М.Бахтіна” [9]. Більше того, у російськомовному науковому світі з названих причин термін “*хронотоп*” іноді визнається похідним від “*топ*” (“*топос*”). Звичайно, фонетична подібність може впливати на сприймання слова, проте чітке усвідомлення меж функціонування терміна вимагає розмови про *хронотоп*, а відтак включення до наступного смислового центру – “*часо-простір*”.

Чітко проблему його функціонування можна відчутти, зіставивши перші сторінки праці М.Бахтіна “*Форми часу й хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики*”, де *хронотоп* – складова сюжету, у межах якої час рухає простір, – визнається цілком самодостатнім предметом дослідження, з останніми абзацами прикінцевих зауваг, де визнається початково-інструментальне місце часових і просторових досліджень у процесі осягнення смислів, які “існують не тільки в абстрактному мисленні, – з ними має справу й художнє мислення. Ці художні смисли також не піддаються часово-просторовим визначенням. Більше того, будь-яке явище ми якось осмислюємо, тобто включаємо його не лише у

сферу часово-просторового існування, але й у смислову сферу. <...> Без такого часово-просторового вираження неможливе навіть найабстрактніше мислення. Отже, всяке входження у сферу смислів здійснюється тільки через ворота хронотопів” [2, 406].

Лише 40–45 років відділяють нас від сумнівів засновника хронотопного підходу в його ж перспективності – час, за який українське літературознавство активно й успішно долучилося до їх спростування, розробляючи потужний інструментарій, понятійну та методологічну базу досліджень. Опрацювання величезного масиву творів (щоправда, серед них абсолютно домінують епічно-прозові) доводить: підхід, безумовно, перспективний, зі своїми особливими межами застосування, зі своїми специфічними наслідками аналізу, зі своїм унікальним баченням сутності літературного мистецтва.

Пануюча описовість цього підходу призвела до того, що в сучасному дискурсі хронотопи розглядаються майже винятково як одиниці компаративістики, і їхнє функціонування лишилося без узагальнюючої категорії, яка б розкривала спільні механізми, за якими окремі хронотопи реалізують свій художній потенціал.

Доречним терміном, що міг би позначити всі аспекти художності часу і простору, зокрема увиразнити названі механізми, могло б стати слово “хронотопіка”. Його граматична форма продиктована уніфікуванням усього ланцюжка названих Д.Леонтьєвим засобів [5, 432–433] і дозволяє здійснити аналогію, наприклад, з назвами філологічних дисциплін – поетикою, стилістикою, граматикою, – які охоплюють теоретичний (система принципів структурування, взаємодії елементів та їхнього дослідження) та практичний (система поданих у їхніх взаємозв’язках самих елементів, притаманних конкретному творові, творчості, мові тощо) аспекти предмета дослідження.

Тоді в широкому сенсі хронотопіка – це система способів функціонування часу і простору в художньому творі, які реалізуються на всіх рівнях постанови художнього змісту (граматики, тропіки, тексту, сюжету, образної системи, конфліктно-ідейної цілості).

У вузькому сенсі хронотопіка – це система конкретних проявів часового і просторового мислення, що піддаються узагальненню, уніфікації та класифікації на рівні твору, творчого спадку, літературної течії, періоду тощо.

У найбільш вузькому сенсі хронотопіка може бути подана як система хронотопів, однак це невиправдано скорочує обсяг функціонування часу і простору в художньому творі й нівелює важливий смисловий центр “відношення”, покликаний розкрити категоріальність часу і простору в художньому творі.

Пізнання образу, зокрема художнього, стає можливим завдяки застосуванню схем мислення, а оскільки “чистий образ усіх величин (quantorum) для зовнішнього чуття є простір, а всіх предметів чуттів узагалі – час” [4, 130], конкретно таку можливість надають часові й просторові схеми-відношення.

Просторове відношення, за І.Кантом, полягає в усвідомленні меж суб’єкта і в усвідомленні об’єкта пізнання як Іншого: “Щоб певні відчуття були віднесені до чогось поза мною (тобто до чогось у іншому місці простору, ніж те, де я знаходжуся), і щоб я міг уявляти їх як [такі, що перебувають] поза і *поруч* одне одного, себто не лише як різні, але й як [розташовані] в різних місцях – для цього уявлення простору має вже лежати в основі” [4, 58]. Відношення, засновані на сторонах світу (вище – нижче, лівий – правий, попереду – позаду), присутньо є надбудовою первинного розрізнення “Я – Інший”, наслідком визначення в пізнаваному світі й установлення відносної точки відліку. Показово, що такі “надбудовні” відношення (напрямки) Аристотель називає частинами й видами місця [1, 123–124], визнаючи тим самим їхню відносність і підпорядкованість більш загальній категорії місця.

У конкретиці літературознавчого пошуку просторове протиставлення Іншому виявляється в кожному моменті, де є необхідність вичленовування одиниці з-поміж їхньої низки. Так, просторово первинним є вирізнення з мовленнєвого потоку тропу, ритмічної версифікаційної одиниці, із сюжетно-композиційного ряду – події, а просторово вторинним – встановлення їхніх відношень з іншими такими ж одиницями.

Звичайно ж, найвиразніше потенціал простору як мисленнєвої схеми виявляється при розгляді діалогічних аспектів художнього твору, на чому, як це не дивно, практично не наголошують дослідники. Моделювання просторових конструктів, що постають у свідомості кожного з учасників діалогу при сприйманні співрозмовника, їхнє зіставлення дозволять вийти на подання діалогу як системи

послідовних взаємоусвідомлень і розкрити таким чином зумовлені ним свідомі зміни персонажів.

Визначена Лессінгом часовість художньої літератури, крім суто зовнішнього чинника, яким є процес рецепції, зумовлюється ще й тим, що “поняття зміни, і разом з ним поняття руху (як зміни місця) можливі тільки через уявлення часу і тільки в ньому. <...> Лише в часі два контрадикторно протилежні означення можуть траплятися в одній речі – одне за одним” [4, 63]. Разом з просторовою схемою “Я – Інший” неодмінно реалізується й часова схема “Я – Я-Інший”, що опосередковано, у ширшому контексті отримує вираження “X – X-Інший”. І хоча в більшості випадків, говорячи про зміни у свідомості персонажа, ми не відзначаємо застосування часових відношень, їхній механізм все ж дає плідні наслідки.

“Простір як чиста форма всякого зовнішнього споглядання охоплює, як апіорна умова, лише зовнішні явища. Натомість час, – оскільки всі уявлення, хоч мають вони за предмет зовнішні речі, або ж, належать самі по собі як означення душевності, до внутрішнього стану, а цей внутрішній стан належить до формальної умови внутрішнього споглядання, тобто до часу – то час є апіорною умовою усіх явищ загалом: безпосередньою умовою внутрішніх явищ (нашої душі), а відтак, опосередковано, – також і зовнішніх” [4, 63]. На відміну від простору, своїм основним відношенням час має координати “раніше – пізніше”, а “надбудовними” – модуси тривкості, наступності та співіснування. Так само час у різних реалізаціях свого відношення виступає схемою субстанції, каузальності, взаємодії, необхідності – категорій, що мають найрізноманітніші прояви в систематиці складових твору художньої літератури.

Сприймаючи твір, пізнаючи його і з його допомогою світ і себе, читач з необхідності визначається в обох світах – художньому й реальному. Це визначення відбувається у взаємній координації часових і просторових відношень, адже “якщо визнати простір лише за чисту форму явищ зовнішніх чуттів, можна чітко довести тим, що ми можемо уявляти собі час, який-бо аж ніяк не є предметом зовнішнього споглядання, не інакше, як у образі лінії, оскільки ми її проводимо, без такого ж способу зображення ми

ніяк не могли б пізнати одиниці його [(часу)] виміру; а також тим, що визначення тривалості часу або також місця в часі для всіх внутрішніх сприйнятів ми завжди мусимо брати з того мінливого, що його подають нам зовнішні речі, і, отже, мусимо розташовувати визначення внутрішнього чуття як явища в часі якраз у такий самий спосіб, як ми розташовуємо визначення зовнішнього чуття у просторі” [4, 116–117]. При цьому внутрішні зміни, власний суб’єкт читач сприймає не інакше як явище, умовно зовнішнє щодо нього самого.

Цей процес цільного часовопросторового, глибше – часопросторового самоабстрагування – необхідна умова споглядання уявних конструктів – художніх світів, узятих у зчепленості часових і просторових відношень та вимірників. І з цього має розпочатися шлях до смислів, до визначених рівнів змісту через означені смислові центри або ж хронотопні брами.

1. *Аристотель*. Физика : Сочинения : в 4 т. Т. 3. / Аристотель. – М. : Мысль, 1981. – С. 59–262.
2. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
3. *Європейський словник філософій* : Лексикон неперекладностей / під кер. Б. Кассен. – К. : Дух і літера, 2009. – Т. 1. – 576 с.
4. *Кант І.* Критика чистого розуму / Иммануил Кант ; пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
5. *Леонтьев Д. А.* Психология смысла : Природа, строение и динамика смысловой реальности / Дмитрий Алексеевич Леонтьев. – 2-е изд., испр. – М. : Смысл, 2003. – 511 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2 : М–Я. – 624 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. – (“Nota bene”).
8. *Мамардашвили М.* Кантианские вариации / Мераб Мамардашвили. – М. : Аграф, 2002. – 320 с.
9. *Хазагеров Г.* Топос и концепт / Георгий Хазагеров. – Режим доступа : <http://www.khazagerov.com/pragmatica/82-topos-vs-concept.html>.

Предложенная концепция художественного времени и пространства художественного произведения, основанная на гносеологии И.Канта. Время и пространство рассматриваются как априорные формы мышления, мыслесхемы. Предложен обобщающий термин “хронотопика” для обозначения

их функціонування в художественному произведенні. Рассмотрены три смысловые центры такого функционирования: место, времяпространство, отношение.

Ключевые слова: время, пространство, произведение художественной литературы, И.Кант.

The concept of artistic time and space of fiction work, based on Kant's epistemology. Time and space are considered as a priori forms of thought, patterns of thinking. A generalized term "chronotopica" to refer to their functioning in a work of art. Consider three such centers semantic function: the place, timespace, attitude.

Key words: time, space, literary fiction work, I.Kant.

УДК 821.161.2: 165.191

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Ольга Деркачова

ІДЕОЛОГІЧНИЙ МІФ ЯК ДОМІНАНТА РЕФЕРЕНТНОЇ ЛІРИКИ

У статті проаналізовано функціонування ідеологічного міфу в референтній ліриці. Його специфіку і функціональність розглянуто на прикладі соцреалістичної лірики та лірики УПА.

Ключові слова: міф, ідеологічний міф, тоталітарний міф, національний міф.

Референтна лірика використовувала ідеологічний міф, що був заснований на традиційних архетипах і наслідував давні моделі пояснення реальності. Він був зорієнтований на скерування людини до необхідних соціальних реакцій шляхом формування потрібних уявлень.

Функціональна специфіка міфу полягає в тому, що це – особливий тип мислення, тотожний логічному пізнанню (К.Леві-Стросс). У практичній площині його специфіка – у впливі та маніпуляції свідомістю і почуттями мас. І тут міф є рушійною силою історії, адже великі події народилися з ірраціонального, раціональне створює науку, ірраціональне спрямовує історію (Г.Ле Бонн). Варто брати до уваги його ірраціональний аспект, безпосередню кореляцію із “колективним підсвідомим” (К.Юнг), “колективним сновидінням” (З.Фройд) чи “містичною вірою” (Ж.Сорель).

Мета нашого дослідження – визначення особливостей реалізації міфу в референтній ліриці. Завданнями статті є: проаналізувати особливості літературного втілення ідеологічного міфу, простежити функціонування міфу в соцреалістичній і резистансній ліриці, розглянути ключові образи героя та раю в референтній ліриці. Об'єктом дослідження є референтна лірика 50-х років ХХ ст. Предметом – оформлення ідеологічного міфу в референтній ліриці.

Ритуальна сфера тоталітарного міфу була спрямована на підтримку й виховання всезагального почуття, коли кожен окремий

індивід був включеним у життя цілого й був цим цілим. Важливими були “процеси деміфологізації (руйнування традиційних ментально-світоглядних систем) та реміфологізації – окремі елементи історичного минулого, факти, реалії піддавалися переосмисленню й виключалися з попередньої семіотичної логіки розміщення та включалися до іншої, радянської” [5, 3]. Весь дореволюційний історичний період починає сприйматися як хаос, володарювання темних сил, а революція постає як першоакт космогонії. Під впливом міфу про створення світу історію будь-якої держави або нації можна міфологізувати так, що об'єктивний аналіз буде практично неможливим: “в нас край новий, нові моря...” [19, 177]

У ліриці резистансу активно використовувалися поняття національна самосвідомість, національна ідентичність. Поняття “нація” є міфологізованою інтерпретацією нейтрального терміну “населення”, воно передбачає вищий рівень взаємозв'язку і взаємовідповідальності. Національне теж можна назвати міфологічним тому, що воно синтезує ідею та життя. Саме цей синтез дає великий енергетичний потенціал.

На думку Е.Геллнера, моделювання національного міфу може відбуватися таким чином:

- 1) виникнення політичного націоналізму;
- 2) виникнення націоналізму культурного.

Саме культурна ідентичність потребує власної національної історії (тут і героїчне минуле, і видатні подвиги, і звитяга народних героїв), якої насправді могло і не бути. Такий націоналізм буває небезпечним міфом, який може виникати сам по собі або ж використовуватися з метою ошуканства.

Особливою формою націоналізму є націоналізм міфологічний. Його сутність полягає в тому, що придумана елітою велична історія нації перетворюється на спосіб життя народу, тобто на міф, проти якого не варто виступати. Такий міф намагалися витворити поети-упівці. У радянській ідеології цей міф не відтворював минулого, а в ліриці українського резистансу він ґрунтувався саме на історичному минулому українського народу:

*У завязтті купалась залізна душа,
У боях гартувалися радісні вої,
І сміялася слава в струнких комишах,
І дітей колисав в колисках гомін зброї* [4, 82].

*Ви не байстряга Катерини рижі
Ви лицарі Хортиці покоління!* [4, 157]

Ідеологічний міф, його актуалізація пов'язані зі становленням тоталітарного устрою, де міфологія прагне не лише замінити реальність, але й знищити її. Міфологічні символи в новій реальності повинні бути емоційно насиченими: викликати почуття любові, жаху, захоплення, обожнення, тривоги. Такими виступають вожді та герої в референтній ліриці. Загострюється протиставлення “своїх” та “чужих”, актуалізується образ могутньої держави (у соцреалістичній ліриці вона побудована або будується, у ліриці УПА її необхідно вибороти – і це Україна). Народ повинен вірити в правильність обраного шляху, повинен бути готовим до самопожертви.

У радянському мистецтві та ліриці УПА була розроблена естетика жертви, що є необхідною для побудови чи то “світлого майбутнього”, чи то вільної держави. У соцреалістичній ліриці виводився робітничий клас, що мав “месіанське призначення”, а поняття Батьківщина, держава, народ, партія набували сакрального значення.

У ліриці УПА таке “месіанське призначення” мали українські воїни, а сакральним було поняття України:

*О рожі Божі – Ви життя моє –
Я віддихаю Вашим ароматом –*

Вітчизно й Мати! [4, 125]

Немає в мене іншої мети,

Лиш в ореолі щастя – Україна.

Хоч на шляху цім смерть, не кину йти,

Аж стане Месник на святих руїнах

З законом рідним! [4, 175]

В.Сіверс вважає національну ідею формою історичного втілення міфу про досягнення свободи. “Смисл історії, якщо вважати її етапом розвитку людства, у тому, щоб відновити цілісність міфу у свідомості, що вже не є свідомістю колективною, а індивідуальною. Відновлення цілісності міфу на індивідуальному рівні і є формою буття міфу в історії” [17]. Виконання функції, що її закладає вивільнена особистісною долею ціннісна енергія міфу, на думку вченого, полягає в безпосередньому охопленні цією енергією інших членів національної спільноти, активізації їхньої міфосвідомості. Історичний світогляд загалом формується у зв'язку з виникненням часу, а підставою виникнення ідеї часу є подія. Подолання ідеї часу – це спосіб відтворення цілісності міфу. Національна ідея є способом подолання ідеї часу. Міфоподія має три площини виявлення: особистісну, національну, власне міфічну.

Ідея свободи є основною для резистансної лірики:

Я не співаю, лиш кричу, кричу:

– Україну розп'яли! Рятуйте, діти!

О Боже, Боже, в небесах почув!

*Кинь грім! Хай світ горить! Хай воля
світить!* [4, 143]

Досягнення свободи є ідеалом для кожної нації, у тому числі й української. Вона є формою історичного міфу нації. Відтак цей міф повинен подолати ідею часу. Лише в ліриці таке подолання може мати колективний характер, бо насправді колективне подолання ідеї часу, входження в міфореальність не є фізично можливим, оскільки час є незворотнім, а уявлення про свободу є індивідуальними.

Уб'єте плоть мою злиденну,

Та я в ідеї розцвіту

І вічно житиму спасенний

І вічно землю золоту

Чар-соками буду кормити.

Мій дух в ідеї розгориться

І запалить мільйонів гнів.

Вбивайте тіло! Дух мій – криця

*Піде крізь бурю і вогні
До бою рвати!* [4, 150]

Особистісна площина міфоподії – “уб’єте плоть мою злиденну”, національна – дух “запалить мільйонів гнів”. Подолання часу – фізична смерть ліричного героя і вічність його духу (“Вбивайте тіло! Дух мій – криця...”).

Метою лірики резистансу було витворення спільної національної ідеї, однакової для всіх, подолання границь часу вірою в безсмертя духу, і таким чином мало відбутися повернення нації до третьої площини міфоподії. Сприйняття отримує потаємний смисл, за О.Лосєвим, і виведе свідомість на інший рівень сприйняття реальності, а це своєю чергою розширює межі людської свободи і відкриває новий сенс буття.

Загалом, політичний міф – це певна семіотична модель, що легітимізує існуючий порядок та фіксує, а також рушійна сила, що нищить один соціальний порядок і створює інший, визначаючи нові норми поведінки. Ідеологічні зсади будь-якої влади міфологічні. Міфи про походження є основою державної самоідентифікації. Політичний міф, з одного боку, знижує рівень політичного насилля у безпосередній формі, а з іншого, він є підґрунтям для мотивованого терору: образ ворога, класового ворога, ворога народу є основою для санкціонованого насилля.

Реактуалізацією міфу є ритуал, обряд. М.Геллер зазначав: “Радянська людина оточена з усіх сторін обрядами, неначе вовк під час облави. Всі її дії набули обрядового, святкового характеру: свята зими, літа, урожаю, першої борозни, пуску заводу, перемоги в змаганні, отриманні першого паспорта, зустрічі дорогих іноземних гостей, вибори до рад. У Москві зародився обряд поклоніння Мавзолею (...) був винайдений вічний вогонь на могилі Невідомого солдата, в численних містах, де його встановили він також став місцем паломництва піонерів, молодят” [6, 235]. На суспільному рівні людина завжди прагне реактуалізувати міф, що виявляється у святкуванні свят, що зберігають міфічну структуру та функції. “Якими б віддаленими в часі не були ці мирські свята та їхній міфічний прообраз, періодичне повторення творення, очевидно те, що сучасна людина все ще відчуває потребу реактуалізувати подібні сценарії, хоч, можливо, вони й стали десакралізованими” [7, 129].

Як правило, ідея рідко коли стає міфом, оскільки її історична реалізація лише планується у майбутньому. Винятком є, на думку М.Еліаде, марксистський комунізм. Він у своїй основі мав міфічну структуру, “автор «Маніфесту» запозичив і розвинув один із великих есхатологічних міфів азійсько-середземноморського світу, а саме: рятівну роль праведного («обраного», «помазаного», «невинного», посланця наших днів, пролетаріату), чиї страждання покликані змінити онтологічний статус Світу. Дійсно, безкласове суспільство Маркса і наступне зникнення історичних напруг знаходять свій найточніший прецедент у міфі про «золотий вік», який, згідно з багатьма традиціями, характеризує початок і кінець історії” [7, 127]. Учений зазначає, що Маркс наситив цей міф такою ідеологією: пролетаріат має пророчу та сотеріологічну функції, а також неминуча боротьба між добром і злом, що легко асоціюється з апокаліптичним конфліктом [7, 127]:

*Безсила клевета і марний шип зміїний!
Ви грому хочете? На вас ударить грім!
Ми – світу молодість, ми – праота
людини... [16, 160]*

Як тут не навести паралель з Біблією: “1. Я побачив ангела, який сховався з неба, який мав ключ від безодні і ланцюг великий у руці своїй. 2. І схопив дракона, змія стародревнього, який є диявол і сатана, і зв’язав його на тисячу років” [Одкр.20:1–2]. У “Маніфесті” читаємо: “Вони [комуністи] відкрито заявляють, що їх мету можливо досягти лише шляхом насильницького знищення всього існуючого суспільного ладу. Нехай панівні класи здригаються перед Комуністичною Револуцією. Пролетаріям немає що у ній втрачати, окрім своїх ланцюгів. Отримають вони увесь світ” [13, 459].

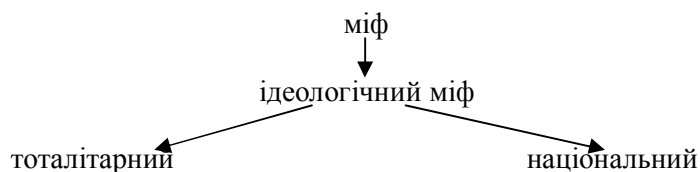
Головними ознаками міфічної поведінки є модель-взірець, повторення, вихід з мирського життя і злиття з первісним часом [7, 132].

Для лірики українського резистансу моделлю-взірцем слугував образ упівця, повторення відображене в закличках до боротьби за Україну, злиття з первісним часом – повернення часу вільної та сильної України.

У соцреалістичній ліриці моделлю-взірцем слугував образ комуніста-героя (комсомольця, піонера), повторення виявилось у лейтмотивних дусі боротьби та наслідуванні

героїв, вихід з мирського життя – у самопожертві заради “світлого майбутнього”. Злиття з первісним часом знайшло своє втілення у прагненні побудувати рай на землі.

Міф, до якого зверталася референтна лірика, можна подати таким чином:



І той, і той використовував героїчне як його реалізацію. Феномен героїчного завжди був пов'язаний із певним міфом, домінуючим у тій чи іншій системі.

У ліриці українського резистансу з її національним міфом маємо героїзацію постатей-провідників УПА і збірний образ воїна. У зображенні образу воїна збережено принцип тотожності, адже автори часто зображають звичайних юнаків і юнок, яких зробив героями відповідний час і простір. І це вже реципієнт сприймає їх як символ національної боротьби.

Можемо виділити такі типи героїв: герой-державник, герой-інтелектуал, герой релігійний, герой-боєць. Герой-державник – типовий представник нації, рупор її ідеалів та прагнень. Таким героями є оспівані лідери УПА. Герой-інтелектуал – мислитель, що осмислює уроки історії. Релігійний героїзм полягає у важливості збереження в людині духовного начала. Героїзм воїна полягає у захисті та виборюванні національних ідеалів. Лірика УПА намагалася об'єднати ці всі типи героїв (здаймо присягу вояка УПА), хоча найчастішим є образ героя-бойця:

*Наснажені завзятим ризиком
Назустріч йде хоробрим дням.
Не нас зігнути ката тиском,
Коли Вітчизна у вогнях.
Окрилені любови шалом
З тираном стали ми на прю.
Хто там сказав, що нас замало? –
Я сам мільйоном скарг горю! [4, 155]*

Висока ідейність, заснована на національній самосвідомості, була однією з головних ознак характеру повстанця. Вона обумовлювала високорозвинене почуття власної і національної честі, гідності, жертвовності, готовності іти на смерть заради ідеї. Упевні у творах, ні чоловіки, ні жінки не здаються в полон. Причини такої мужності треба шукати у

їхній високій ідейності. Вони твердо знають, що ризикують життям за віру й Батьківщину. Це для них найбільші цінності. Тому типовому упівцеві властива жертвовність, що іноді має характер приреченості. Автори поезій також були такими вояками, часто гинули в боях, як описували самі, тому багато творів поезії Резистансу до нас не дійшло або ж є анонімними, бо важливим було не зберегти ім'я, а зберегти ідею, дух.

Феномен героїчного у ліриці УПА виконує функцію національної ідентифікації: життя окремої особи онтологічно співвідноситься з існуванням національної спільноти. “Я” знаходить себе в часопросторі, виражаючи власні уявлення про свій національний космос. Без героя національна культура не може бути самодостатньою.

Образ героя в національному міфі – те, що допомагає нації усвідомити свою національну ідентичність, сприйняти національний міф як свій.

Образ героя в тоталітарному міфі повинен був виконати ту саму функцію. Він мав допомогти прийняти ідеологію як свою. Це повинен був бути не національний герой. Радянська культурна ідеологічна доктрина вимагала створення нової людини. Творення моделі такої людини пережило кілька етапів: модель революціонера, що руйнує старий світ і прокладає шлях новому життю; модель будівничого нового світу, нового суспільства.

Якщо є герой, то мусить бути й ворог, адже особливістю референтної лірики є наявність чітких опозиції з плюсами і мінусами.

“Свої” та “чужі” – найбільш фундаментальні поняття, яким не потрібні ніякі підрунтя. К.Шмідт стверджував, що всі політичні розмежування і суперечності засновуються на розрізненні друга та ворога. Не обов'язково, аби політичний ворог був злим, потворним, він має бути іншим, чужим. Будь-яка протилежність є придатною для поділу на групи друзів та ворогів. Поділ на “своїх” і

“чужих” у референтній ліриці дублював політичний поділ на “своїх” та “чужих”. Відтак політична єдність потребує у разі необхідності віддати за неї життя (мотиви самопожертви присутні і в соцреалістичній ліриці, і в ліриці резистансу).

Народ як “свій” є повноцінним “своїм” лише в тому випадку, якщо він розрізняє друга та ворога. У зіткненні з ворогом передбачається знищення останнього. Ворог народу має бути перетвореним у ніщо, і тільки тоді можна стверджувати про моральні принципи самого народу. Адже це буде народ-герой, що здолав зло.

“Одним зі стимулів централізації топосу ворога стає факт колективної загрози та небезпеки (життю, здоров’ю, благополуччю, стабільності), який виконує мобілізаційну функцію при формуванні монолітного образу суспільства. Об’єднавча функція ворога має на меті блокувати, а то й маргіналізувати фактори суспільної нестабільності: прорахунки влади, матеріальні нестатки населення, невлаштованість побуту, незадовільні умови праці та відпочинку. Масова актуалізація образу ворога в суспільній свідомості засвідчила стабілізацію тоталітарного режиму, легітимізацію та адаптацію якого значною мірою забезпечила література” [9, 84]. Топос ворога є каталізатором самоствердження національних міфів. “В імперській культурі ворог набуває сакрального значення у формуванні політичних стереотипів, способів світовідчуття” [9, 89].

У соцреалістичній ліриці є типовим вже згадуване нами протиставлення “своїх” і “чужих”. “Свої” – герої, “чужі” – антигерої:

*В них пахне бізнесом, продажне;
в нас – до потреб людей уважне.
У них антиморальність, бруд, –
здоров’я в нас, геройство, труд!* [9, 177]

У резистансній ліриці відбувається трансформація образу героя. “Чужі” стають “своїми” і навпаки.

*Та й тут, в землі нема спокою –
Кремлівський кнур всю землю зрив* [4, 163].
А може, кат ще зглянеться на вас... [4, 156]
Не батько вам кремлівський хам [4, 151]

Поряд з опозицією “свої” – “чужі” часто виступає опозиція “рай” – “не рай”.

Як зазначав Юнг, у комуністичному світі наявний один великий міф – архетипне бачення раю, де є все і для кожного і де всім людським дитсадком керує великий і справедливий мудрий вождь [23].

Після загибелі старого світу церква не змогла відігравати самостійну роль, тому цю роль перейняла держава. На думку С.Фірсова, для сакралізації радянської влади церква зробила чи не найбільше, адже релігійне ставлення до влади мало багатовікову традицію [22]. Революція не змогла знищити стару схему стосунків між державою та особою, де система підкорення лишилася незмінною, а в умовах революційної ейфорії релігійні традиції переосмислювалися. Наприклад, гасло 1917 року: “Царству робітників та селян не буде кінця” [22]. Тут, вочевидь, йдеться про бажання небесного царства на землі (бо ж вічне). До побудови царства Божого на землі часто закидають релігійні секти. А М.Бердяєв слушно зауважив, що комуністична партія структурно нагадує атеїстичну секту, релігійну атеїстичну церкву [3, 136]. Доказом цього є релігійний за своєю суттю пафос революційної боротьби, що в подальшому активно оспівувався радянською літературою. Поклоніння новій начебто народній державі радянська влада возвела у культ, створивши, як ми вже зазначали, цілу міфологічну систему, що розповідала про те, як народжувалася і зростала нова країна трудящих.

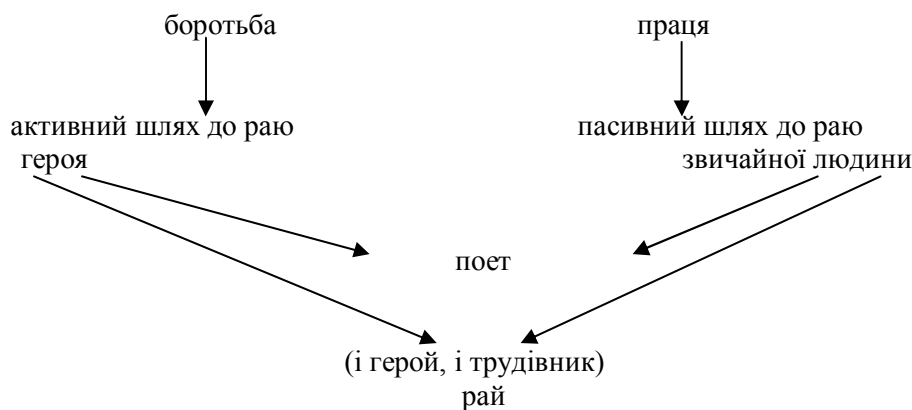
На думку Л.Андреевої, у комуністичного деспотизму була своя ідеологія – тотальний футуристичний комунізм, а неприязнь до релігії пояснюється тим, що комуністи вбачали в ній свого ідейного близнюка по легалізації тотальної влади, а в тоталітарному суспільстві може існувати лише одна тотальна ідеологія [1, 247]. Щоправда, сам комунізм мав не християнські витоки, а був пов’язаний з абсолютизмом та антигуманізмом, і людина для нього була лише засобом. А відповідно шлях до добра лежить чере зло. Отже, нова людина народжується з деструкції, ненависті, помсти, насилля [3, 149]. Це зло, що народжує добро. В.Ленін протиставляв релігійній моралі мораль комуністичну: “Наша мораль підкорена цілком інтересам класової боротьби пролетаріату. Наша мораль виводиться з інтересів класової боротьби пролетаріату” [12, 309]. Отже, добро – це те, що відповідає інтересам пролетаріату, а зло – все те, що їм заважає. А

держава тепер бере на себе функції релігійної інституції, адже вирішує не лише проблеми державотворення, а й метафізичні проблеми. “Парадокс був у тому, що про “метафізику” говорили ті, хто у вічну мораль не вірив (і, якщо бути до кінця послідовним, повинен був вірити у те, що добро і зло мають свій кінець, можуть змінюватися)” [22].

Очевидним є і культ вождя, “надлюдини-божества”, що покаже шлях до раю. Створено квазірелігійний культ Леніна як Бога Отця, а далі Сталін, як давньоєгипетські фараони, отримав у спадок божественну природу Леніна з метою продовжити шлях до раю.

Ідея раю подається двояко: з одного боку, це те, до чого прагне ліричний герой і суспільство (прагнуть його вибороти, загинути за нього), а з іншого, цей рай уже начебто є, що виражається у протиставленні між своїм світом і чужим. Шлях до раю ліричний герой бачить у всепланетному пануванні миру:

*За мир! За дружбу всіх народів щирю!
За щастя сонячне – проти негод!
Над людськістю вселюдський прапор миру
Несе радянський трудовий народ!* [16, 177]



Поету відводиться особлива роль – він той, хто йде, і той, хто чекає.

Проте в соцреалістичній ліриці натрапляємо і на іншу модель ідеального життя – це життя не в боротьбі чи праці, а в спокої. Відповідно раєм можна назвати спокій:

*День минає за днем... Нече грізний потік,
В берегах пропливає, зникаючи, рік.
Тишина. Тільки чуть бурмотіння ріки,
Що з-під ніг вимиває сипучі піски.
Я на березі літ у мовчанні стою
І дивлюсь на глибоку, як світ, течію,
Що вколисує серце, п'янить, наче хміль,
І тече, невідомо куди і відкіль... [15, 25]*

Своєрідно осмислюється роль поезії: вона повинна супроводжувати шлях до раю, сповістити про прихід райського життя, а потім переродитися:

*Вона – це гармонійний спів,
Дух злагоди і миру...
Та проти хитрих паліїв
Вона зійма сокиру.*

*Коли, немов зоря земна,
Нам комунізм засяє, –
О, вір: тоді лише вона
На струнах всіх заграсе!* [16, 182]

Боротьба за мир, праця і творчість – це складові досягнення раю, та й загалом людського щастя:

*Ми працю любимо, що в творчість
перейшла,
І музику палку, що ніжно серце тисне.
У щастя людського два різних є крила:
Троянди й виноград, красиве і корисне* [16, 191]

Рай досягається двома шляхами: боротьбою та працею.

Автор описує лихоліття війни, смерть і голод, протиставляючи їм плинність і спокій мирного часу, виводячи любов як вічну категорію: “Є кохання, а смерті й розлуки – нема...”

Тепер це вже не комуністичний рай, а християнський. Адже в релігійному уявленні рай – це стан вічного блаженного життя у гармонії з Богом, а відтак життя у ньому поза злом, хворобами, стражданнями, конфліктами і смертю. Повеєнне суспільство пройшло крізь смерть і отримало рай не завдяки служінню культу вождя та держави, а завдяки пізнанню справжньої суті як добра, так і зла, а

ще через єдність з природою, до якої впритул підійшла тогочасна філософська лірика.

Все забудь – і живи, наче в дивному сні золотому.

Ти всевладна володарка вільна зеленого дому (...)

Весь він твій від вогкої землі і до хмарного неба –

І ні суму не треба йому, ні печалі не треба.

Вічна радість у нім, вічне прагнення щастя шалене.

Обсипається листя і знов простосає зелене... [15, 277]

Забуття, сон, свобода, радість і щастя – такі означники раю, заслуженого звичайною людиною.

Якщо в політичній сфері міфотворчість є свідомою, адже політичний міф – це свідомо перетворена форма політичної свідомості, в якій знання і розуміння фактів політики заміщені образами, символами, вигадками, легендами і вірою в них, то в літературі поєднується спонтанне і свідоме, індивідуальне та всезагальне, культурне й політичне. Це робить літературу складнішою системою. Референтна лірика використовувала тоталітарний та національний міф. У соцреалістичній традиції поети вдавалися до тоталітарного міфу, у ліриці резистансу поети використовували міф національний. Особливість останнього полягала в тому, що, як правило, національний міф формується поступово у процесі становлення національної культури і розумінні природи національного в суспільстві, а в цьому випадку його намагалися сформувати без цих чинників.

На початковому етапі, на стадії формування національної держави (а поети-упівці вірили, що Україна переживає цю стадію в боротьбі проти Москви), створюються первісні уявлення про природу національного, виробляється символіка нації, створюються міфологізовані образи, що ще не утворюють цілісної системи. Поступово в культурі й літературі створюється національна концептосфера. Вона, вбудовуючись у систему національного міфу, може переакцентуватися або пересемантизуватися залежно від національної концепції. Національна символіка і національна концептосфера – це ще не національний міф, його становлення завершується створенням національного образу світу, що включає уявлення про національний хронотоп, націо-

нальний спосіб життя, національний характер. У ліриці резистансу цей процес відбувся прискорено. Його конструювання вмщувало міф національної історії (Україна – батьківщина героїв), есхатологічний міф (можлива загибель України), міф героя (воїн-упівець).

Референтна лірика стала нарративом, що розповідав про національну або тоталітарну історію засобами подій (тому такою важливою була референція), персонажів, сформувавши образ “ми” та опозиційний йому “во-ни”, давав уявлення про національний або тоталітарний устрій життя, традиції, також розповідав про героя і подавав описи нового райського життя.

1. Андреева Л. А. Религия и власть в России. Религиозные и квазирелигиозные доктрины как способ легализации политической власти в России / Л. А. Андреева. – М., 2001. – 254 с.
2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
3. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – М., 1990. – 159 с.
4. Боєслав М. Непокірні слова / М. Боєслав. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. – 200 с.
5. Ганошенко Ю. А. Міф, архетип, традиційний образ в інтелектуальному романі 20–30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 / Ю. А. Ганошенко. – Х. : Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2006. – 19 с.
6. Геллер М. Машина и винтики. История формирования советского человека / М. Геллер. – [Б. г.], 1985. – 336 с.
7. Еліаде М. Мефістофель і андрогін / М. Еліаде ; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.
8. Еліаде М. Аспекты мифа / М. Еліаде. – М. : Инвест-ППП, 1995. – 240 с.
9. Захарчук І. Війна і слово / І. Захарчук. – Луцьк : Твердиня, 2008. – 406 с.
10. Кемпбел Д. Герой із тисячею облич : пер. з англ. / Кемпбел Д. – К. : Альтернативи, 1999. – 392 с.
11. Комаров Р. В. Героїчне як реалізація національного міфу [Електронний варіант] / Р. В. Комаров. – Режим доступу : <http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4944>.
12. Ленин В. И. Задачи союзов молодежи / В. И. Ленин // Полн. собр. соч. Т. 41 / В. И. Ленин. – С. 298–318.
13. Маркс К. Манифест коммунистической партии / К. Маркс, Ф. Энгельс // Сочинения. Т. 4 / К. Маркс, Ф. Энгельс. – 2-е изд. – М. : Гос. изд-во политической литературы. – С. 419–459.
14. Муратов І. Твори : у 4 т. Т. 1. / І. Муратов. – К. : Дніпро, 1982. – 415 с.

15. *Первомайський Л.* Твори : у 7 т. Т. 1 : Поезії / Л. Первомайський. – К. : Дніпро, 1985. – 533 с.
16. *Рильський М.* Червона зима / М. Рильський. – К. : Веселка, 1982. – 167 с.
17. *Сіверс В.* Національна ідея як особистісний міф / В. Сіверс // Українознавство. – 2003. – № 1. – С. 81–88.
18. *Стоян С.* Міф в контексті культури / С. Стоян // Вісник ХНУ імені В. Каразіна. – 2001. – № 507. – С. 142–148.
19. *Тичина П.* Юності непереможний дух / П. Тичина. – К. : Молодь, 1974. – 260 с.
20. *Торчинов Е. А.* Релігії мира. Опыт запредельного. Трансперсональные состояния и психотехника / Е. А. Торчинов. – С. Пб., 1997. – 544 с.
21. *Третьяков Р. С.* Меридіани крізь серце / Р. С. Третьяков. – К. : Дніпро, 1975. – 174 с.
22. *Фирсов С.* Перевернутая религия: советская мифология и коммунистический культ [Электронный ресурс] / С. Фирсов. – Режим доступа : <http://orthodoxia.org/lib/1/1/15/4.aspx>.
23. *Юнг К.* Архетип и символ / К. Юнг. – С. Пб. : Ренессанс, 1991. – 304 с.

В статье анализируется функционирование идеологического мифа в референтной лирике. Его специфику и функциональность рассмотрено на примере соцреалистической лирики и лирики УПА.

Ключевые слова: миф, идеологический миф, тоталитарный миф, национальный миф.

The article deals with the functioning of ideological myth in referent lyric. Its specific and functionality is considered on the example of socrealistic lyric poetry and lyric of UPA.

Key words: myth, ideological myth, totalitarian myth, national myth.

УДК 821.161.2
ББК 84 (4 Укр)

Ольга Снітовська

ИНТЕЛЕКТУАЛИЗМ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ЯК ЗМІСТОВО-СТИЛЬОВА ОСОБЛИВІСТЬ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

У статті обґрунтовано проблему змістово-стильових особливостей художньої літератури як нетеоретичної форми філософування в єдності світової та української традиції інтелектуалізму в діахронному (від кінця XVIII ст.) та синхронному аспектах.

Ключові слова: інтелектуалізм, художня література, філософія, екзистенціалізм, текст, творення, реценція.

Однією з вимог сучасного розвитку літературознавства в Україні і світі є включення до теоретико-методологічного інструментарію літературознавчого аналізу пізнавальних досягнень інших наук (мистецтвознавства, мовознавства, естетики, психології тощо), філософії зокрема. Зв'язок літератури і філософії створює напрям або течію інтелектуалізму, у літературно-художніх взірцях якого важливе місце посідає авторська концепція (або ж філософська, наукова, притчева), художня картина світу, поєднання реального та ірреального, раціонального та ірраціонального. Дослідження інтелектуалізму як художньо-стильової особливості літератури є актуальним для сучасної теорії літератури, оскільки допомагає простежити вплив політичних та культурних чинників на розвиток художньої літератури як виду мистецтва, форми суспільної свідомості, нетеоретичної форми філософування, що й обумовило вибір теми даної статті.

Інтелектуалізм як явище у світовій та, зокрема, українській художньо-естетичній традиції був об'єктом вивчення в працях М.Бахтіна [1], Ю.Борева [2], О.Забужко [3], Ю.Залізняка [4], П.Іванишина [6], Н.Козачук [7], Л.Мармазової [10], П.Юркевича [16] та ін.

М.Бахтін неодноразово висловлював переконання в тому, що філософію можна ефективно практикувати за межами наукової філософії, а саме в рамках художньої рефлексії [1]. Як зазначає С.Чаплевич, М.Бахтін не приховує своєї недовіри до професійної філософії і того способу розмірковування, який вона постулює. Більше довіри він виявляє до так званої “низинної філософії”, яка виходить не із загальних філософських тверджень, а від конкретних і загальних проблем, які розглядає в рамках великих світоглядних і культурних цінностей. Або ж такої філософії, яка міститься там, де закінчується вузька науковість і починається позанаукове пізнання (знання), передовсім художнє. Не маючи довіри до на-

уковості, М.Бахтін локалізує свою творчість на пограниччі науки і літературного мистецтва, що виявляє художнє мислення там, де наукового мислення недостатньо [15].

Обґрунтовуючи філософію української ідеї в європейському контексті, О.Забужко вказує на філософію як єдиний, крім мистецтва, вид духовної діяльності, який не потребує нічого поза власними межами, виникає й розвивається не “задля чогось”, а “внаслідок чогось”. Звертаючись до інтелектуальної традиції франкового періоду, О.Забужко зазначає, що саме на терені цієї суверенності, непідлеглості прямим запитам соціальної практики і відбувається зрощення художнього й філософського мислення, своєрідна компенсаторна, можливо, навіть несвідома, “філософізація” творчості [3, 57–58].

Серед останніх дисертаційних досліджень проблеми інтелектуалізму слід відзначити ряд праць. Зокрема, Н.В.Козачук досліджувала поетику української інтелектуальної прози 1960–90 рр. [7]; Ю.Б.Залізник дослідив та узагальнив походження і наслідки застосування принципів етичного інтелектуалізму в публіцистичних працях Івана Дзюби та Вацлава Гавела в контексті посттоталітарних трансформацій східноєвропейського соціуму та цілого людства [4]; Л.Л.Мармазова розглядає еволюцію інтелектуалізму від XVIII століття до постмодерністських жанрових різновидів інтелектуального роману та інтелектуальної драми другої половини XX століття [10].

Однак дослідження літератури як нетеоретичної форми філософування в єдності світової та української традиції в діахронному (від кінця XVIII ст.) та синхронному аспектах є сьогодні особливо актуальним. Хронологічні межі дослідження проблеми інтелектуалізму в художній літературі як змістово-стильової її особливості охоплюють період кінця XVIII – початку XXI століть, адже саме культурно-історичні обставини зазначеного періоду сприяли розвитку інтелектуалізму в літературі.

Об’єктом статті є інтелектуалізм як явище історико-літературного процесу в Україні і світі. **Предметом** виступають змістово-стильові особливості інтелектуалізованого художнього твору як проблема теорії літератури. **Метою статті** є обґрунтування проблеми змістово-стильових особливостей художньої літератури як нетеоретичної форми філософування в єдності світової та української традиції інтелектуалізму в діахронному (від кінця XVIII ст.) та синхронному аспектах.

У межах поставленої мети буде вирішено такі завдання: з’ясувати сутність поняття “інтелектуалізм” як літературознавчої категорії; обґрунтувати інтелектуально-раціональний підхід до художньо-образного відображення дійсності в мистецтві слова; виявити жанрово-стильову специфіку інтелектуалізованого художнього твору; встановити когерентну особливість в українській літературі, якою є інтелектуалізм як на рівні її творення, так і рецепції.

У постановці проблеми інтелектуалізму необхідно визначити зміст поняття “інтелектуалізм” і сутність таких явищ у культурно-літературному процесі, як власне інтелектуалізм, модернізм, екзистенціалізм, їх зародження і розвиток у світовій літературі та прояви в українській.

Як вказано у “Літературознавчому словнику-довіднику”, поняття “інтелектуалізм” є часто вживаним у літературній критиці, ним умовно позначено стильову домінують твору або літературної течії, пов’язаної з відчутною перевагою інтелектуально-раціональних елементів образного мислення митця над емоційно-чуттєвими. Інтелектуалізм виявляється у схильності персонажів, оповідача, ліричного героя до розумових рефлексій, самоаналізу, в яких переважає абстрактне мислення; у порушенні і художньому втіленні важливих проблем, у розкритті інтелектуального драматизму мислителів; у схильності письменника до певних жанрів, у яких органічно виражаються ці якості персонажів й особливості змісту творів (притчі, медитації, філософсько-наукова лірика, філософські романи, драми ідей тощо) [9, 305–306].

В.Іванишин визначає інтелектуалізацію творчості як збільшення питомої ваги розумових функцій у творчому процесі, творенні і рецепції художніх творів [5, 237]. Ю.Борев у словниковій статті “Інтелектуалізм в літературі” зазначає, що ця змістово-стилістична особливість літератури з’являється завдяки надзвичайно вагомому проникненню у художній твір філософської засади. Інтелектуалізм у мистецтві XX ст. сягає своїми традиціями епохи Просвітництва. У європейській традиції, як зазначає Ю.Борев, інтелектуалізм пов’язаний з іменами Дідро, Дефо, Лессінга, у російській – Радищева, Герцена, Чернишевського, Достоевського [2, 105–107].

Вважаємо, що в українській культурі явище інтелектуалізму в художній літературі від доби Просвітництва пов’язане перш за все

з іменами І.Вишенського, Г.Сковороди, Т.Шевченка, П.Куліша, І.Франка та ін. Ю.Борев зазначає, що єдність художніх і філософських ознак є засадничою ознакою інтелектуалізму як явища художнього розвитку ХХ століття. Тенденція інтелектуалізації мистецтва має глибоке коріння в самій дійсності ХХ століття: ускладнення і прискорення історичного процесу, загроза самому існуванню людства і всього живого на планеті, досягнення науково-технічного прогресу, які щораз змінюють наші уявлення про структуру всесвіту, про природу фізичних явищ, про людину і космос. Реальний процес інтелектуалізації та раціоналізації людського життя знаходить своє відображення в мистецтві. Тут же Ю.Борев дає визначення інтелектуалізму в мистецтві – “це такий спосіб художнього мислення, який має особливі цілі (філософсько-концептуальний аналіз метафізичних проблем буття, аналіз стану світу), особливу активність художньої думки у ставленні і сприйнятті життєвого матеріалу (підвищення ролі суб’єктивної засади, примат думки над фактом), особливу форму і стилістику (тяжіння до умовності, параболічність мислення, експериментальність обставин, логізовані характеристики, які персоніфікують думки автора тощо) і, насамкінець, особливий характер впливу на читача і глядача (художній доказ ідеї, звернення не так до почуттів, як до розуму, «випрямлення» та інтенсифікація дієвості твору)” [2, 105–107].

На розвиток інтелектуалізму в художній літературі справляє великий вплив розвиток науки, техніки, філософії, визначення їх місця і значення в житті людини і спільноти.

На наш погляд, розвиток інтелектуалізму як явища в художній літературі пов’язаний з двома новочасними тенденціями й уявленнями про роль і значення науки й техніки в суспільстві та культурі: сциєнтизмом і антисциєнтизмом.

Сциєнтизм відображено в переконанні, що наука є головною рушійною силою соціального прогресу, лідером культури, а її розвиток дає засоби для вирішення усіх проблем. Наукове знання і наукова істина оголошені сциєнтизмом як найвища цінність, причому форми соціального й гуманітарного знання опиняються поза орієнтацією людини. Антисциєнтизм виник як реакція на перебільшення ролі науки в житті людини та суспільства, виступає з негативною оцінкою досягнень науки, висуває звинувачення в тому, що вона

збила людство з вірного шляху, змістила його увагу з осягнення Бога і душі, внутрішнього духовного вдосконалення людини на пізнання і перетворення зовнішнього середовища. У сфері художньої (художньо-філософської) творчості ідеї антисциєнтистів захищають і поділяють герменевтика, екзистенціалізм, сентименталізм, романтизм, неоромантизм, реалізм, модернізм тощо. Таким чином, сциєнтизм як світоглядна позиція художньо-естетичної діяльності абсолютизує значення науки, науково-раціонального пізнання як еталона і взірця для культури і суспільства, тоді, як антисциєнтизм – відповідальність науки, а в цілому людини, за різні соціальні антагонізми і катаклізми [12, 626].

Інтелектуалізм як явище в художній літературі, художньо-стильова її особливість виникає і розвивається, виявляє зв’язок саме з антисциєнтистськими ідеями і тенденціями, є їх втіленням у певному часі і просторі, літературному напрямі, течії, творі (як на рівні його творення, так і сприйняття). Відбувається переорієнтація досліджень суспільних наук, мистецьких напрямів і стилів на проблеми людини, її зв’язку із своєю душею і зовнішнім світом. У другій половині ХХ століття, у період постмодерністського перелому в гуманістиці, як зазначає Д.Уліцька, прозвучало переконання про неминучу суб’єктивність пізнання й умовність його результатів, про залежність істини від кутів зору, під якими вона пізнається і виражається, а також про її зв’язок з мовою цього вираження. Літературу вкотре було визнано сферою, в якій найповніше звучать гуманістичні ідеали та цінності. Це переконання супроводжується стиранням кордонів між літературою та філософією, філософією та літературознавством, літературознавством та естетикою, філософією мови, історією ідей, психологією, культурологією та наукою про світогляди [14].

Виміром інтелектуалізму як образно-стильової особливості художньої літератури є в межах нашого дослідження інтелектуально-раціональний підхід до художньо-образного відображення дійсності в мистецтві слова – це когеренція філософії і художнього слова у формі і змісті літературного твору (як на рівні його творення, так і сприйняття), що вповні виявляє себе в екзистенційній течії в літературі в єдності світової та української традицій. Причому проблемне коло української літератури (людина та її буття, спільнота, нація зокрема, національна, рідномовна освіта то-

що) виявляє необхідність використання національно-екзистенціальної методології (за П.Іванишином [6]) з методологічною доміантою принципу націоцентричності.

З метою обґрунтування інтелектуально-раціонального підходу до художньо-образного відображення дійсності в мистецтві слова необхідно встановити єдність і відмінність між філософією і літературою як формами суспільної свідомості, “любомудрієм” і видом мистецтва; обґрунтувати основні принципи та підходи до художньо-образного відображення дійсності в літературному творі; виявити специфіку та художні засоби інтелектуально-раціонального підходу до відображення дійсності в художньому літературному інтелектуалізованому творі.

Філософія і література мають свої точки дотику і розмежування. А саме: зближує філософію і літературу те, що вони є історично розвиненими формами словесної творчості, наслідком якої є поява тексту, що передбачає появу реципієнта (слухач-читач), яка не завжди адекватна часові і простору творення тексту; сприйняття-розуміння-пізнання тексту виявляє особистісно-екзистенційну, діалогічно-комунікативну присутність автора, який ніколи не є інкогніто, а виявляє ментально-світоглядну приналежність до певного часу і простору; предметом філософської і літературно-художньої рефлексії є людина у всій повноті її діяльності і духовного життя, а також світ, що оточує людину; таким чином очевидно, що філософія і література є способом усвідомленого буття як на рівні особистості (автор – реципієнт), так і спільноти, яку ця особистість репрезентує.

Відмінності філософії і літератури виявляють реалії форми і змісту тексту як на рівні його творення, так і сприйняття. У сприйнятті будь-якого словесного тексту форма об’єктивує зміст, а тому є зовнішнім, репрезентативним аспектом змісту, хоча цілісність тексту як певної системи інформації виявляє себе в єдності його форми і змісту: зміст переходить у форму, форма переходить у зміст. Це означає, що в процесі творчості зміст як сукупність ідей, уявлень, переконань автора виливається у форму судження, дискурсу, оцінки тощо, і в процесі сприйняття форми адресат тексту пізнає зміст. Формотворчими чинниками тексту є дотримання (створення) автором певного стилю і методу зображення-осмислення людини і світу навколо неї, що виявляє себе в мові і виступає практичним втіленням змісту. І са-

ме мовне оформлення тексту становить суттєву відмінність філософської і літературної (художньо-літературної) творчості. Як відомо, світоглядні ідеї та гуманістичні ідеали формуються в усіх сферах духовно-практичного освоєння дійсності, у філософії і літературі зокрема. Проте від літератури як художньої форми світогляду, що ґрунтується на чуттєво-образному зображенні дійсності, філософія відрізняється тим, що будує свою картину світу і місце людини в ньому на основі теоретичного осмислення суспільно-історичного досвіду, надбань культури та здобутків наукового пізнання. І наслідком цієї філософської рефлексії є побудова раціонально-понятійних форм у системах ідей, та логічні способи їх обґрунтування через філософські категорії і поняття. Предметом філософії, як і літератури, є “вічні проблеми” людини та її буття у відношеннях щодо себе і навколишнього світу (істина, краса, добро, свобода, життя і смерть, щастя і шляхи його досягнення тощо), вирішення яких, однак, конкретизовано певним часом і простором. Формою врахування змін змісту пізнавальних проблем є стиль філософського мислення, що функціонує у системі того чи іншого філософського методу, характерними рисами якого є уможливленість і раціональність, концептуальне відтворення об’єктивної реальності з використанням аналізу і синтезу, дедукції та індукції, порівняння та аналогії, абстрагування та узагальнення, сходження від абстрактного до конкретного. У процесі філософського пізнання філософський стиль, як і метод, апелює до природної та соціальної реальності не безпосередньо, а опосередковано, використовуючи різноманітні форми матеріальної і духовної культури, досягнення природничих та соціогуманітарних наук. Філософське знання і його теоретичні побудови не можуть бути перевірені експериментально на предмет істинності чи хибності, однак значимість філософського знання можна визначити за його здатністю пробуджувати свідомість, самосвідомість, слугувати методологічною основою інших сфер духовно-практичного освоєння світу.

Виявивши основні ідеальні відмінності літератури і філософії, розглянемо моменти їх синкретизму, що дало поштовх до виникнення оригінального й перспективного філософського напрямку – екзистенціалізму, одним із досягнень якого є зменшення опозиційності раціонального та ірраціонального, а також пере-

осмислення вихідних принципів і підходів до вирішення проблеми людини та сенсу її буття.

У філософській концепції екзистенціалізму має місце висока оцінка мистецтва, ототожнення його з філософією, про що свідчить форма викладу теоретичних ідей: романи, притчі, есе, художньо-критичні статті тощо. Таким чином екзистенціалізм як провідний філософсько-естетичний напрям XX ст. отримав широке відображення в художній або напівхудожній літературній формі (наприклад, Камю і Сартр є водночас і письменниками, і філософами), у кіномистецтві (наприклад, у творчості М.Антоніоні, І.Бергмана, А.Рене). Наслідком цього феномену є стиль мислення: якщо представник теоретичної філософії сповідує нейтралітет власної суб'єктивності, дотримується об'єктивності, відстороненості від предмету дослідження та відповідності власного філософування щодо концепції репрезентованого ним вчення, то екзистенційний мислитель сприймає світ як митець, “якому потрібно певним чином здійснити ідентифікацію з природою, щоб бути в змозі змалювати чи оспівати її” [8, 54]. Предметом філософсько-літературної рефлексії екзистенціалізму є унікально-неповторне буття людини, її екзистенція, яка не піддається логіко-раціональному пізнанню, а осягається безпосереднім переживанням кожної і певної миті буття як стану. Філософи-екзистенціалісти описують структури екзистенції, якими є модули людського існування: страх, совість, вина, смерть, піклування, тривога, вибір, обов'язок. І саме художньо-образні засоби мистецтва, передають ці стани, дають можливість наблизитись до їх розуміння. На думку Леппа Іняса, якби Сартр опублікував лише свій монументальний трактат “Буття і Ніщо” та інші філософські праці, то він, мабуть, ніколи не став би таким популярним і знаменитим. Саме твори “Нудота”, “Мухи”, “За зачиненими дверима”, “Дороги свободи” відкрили широкому загалу читачів основні положення сартрівської філософії, а “Буття і Ніщо” слід розглядати як своєрідний переклад філософською мовою екзистенційних ситуацій, описаних у романах і театральних п'єсах. Звернення до літературної творчості в екзистенційній перспективі становить суттєву властивість філософії екзистенції: не обмежуватися дискусіями між філософами-професіоналами, а прагнути до навернення прихильників, до загалу [8, 55].

Екзистенціалізм є методом розв'язання проблеми людини та її буття, шляхом до усвідомлення специфіки неповторно-індивідуального людського існування. Екзистенціалізм як метод пізнання предмету своєї рефлексії втворює специфічний стиль мислення, представлений релігійним й атеїстичним напрямками екзистенціалізму. Представники обох напрямів найчастіше використовують феноменологічний метод осягнення реальності. Не вдаючись до визначень та доказів, цей аналітичний метод здатен і в художньому слові осягнути індивідуальне і конкретне, описує реальність в усій цілісності [8, 54]. Філософське “екзистенційне мислення” сприймає людину як цілісність її тілесних, емоційних, духовних сил, – як екзистенцію, існування, що не відмежоване від основи світу – буття. Екзистенційному мисленню не властиве розмежування суб'єкта та об'єкта, оскільки існування (екзистенція) знаходиться в нероздільній єдності з буттям. Екзистенційна реальність є вільною і неоднозначною, перебуває у постійному становленні, і філософія, яка ставить перед собою завдання вивчати її, на думку Леппа Іняса, не повинна претендувати на псевдологічність понятійної філософії [8, 59], а тому може бути висловлене засобами поезії. Філософія екзистенції не може ставити перед собою завдання визначення або статичного опису людської реальності.

Художньо-стильовим проявом інтелектуалізму в літературі є її жанрове розмаїття в конкретизації жанру щоденника, притчі, есе, філософсько-наукової лірики, філософського роману, роману-утопії (антиутопія), драми ідей тощо.

Віктор Петров у статті “Естетична доктрина Шевченка” [11, 85–91] робить висновок про те, що Т.Шевченко виробив самостійну філософсько-естетичну концепцію, художній стиль, який не є ані романтизмом чи реалізмом, а “шевченкізмом”. Зауваження В.Петрова про те, що європейське мистецтво середини XX століття “зімкнулося з тими принципами, на яких Шевченко свого часу творив свою мистецьку систему” можемо доповнити твердженням, що не тільки мистецтво, а і європейська екзистенціальна філософія в XX столітті “зімкнулася” з провідними, екзистенціальними, ідеями української художньо-літературної традиції XIX століття. В.Петров цитує вісім рядків поезії Т.Шевченка з хронологічною позначкою “13 листопада 1844. С.-Петербург”, які, на думку автора, немож-

ливо ідентифікувати з “засадами певної літературної школи”:

*Чого мені тяжко, чого мені нудно,
Чого серце плаче, ридає, кричить,
Мов дитя голодне? Серце моє трудне,
Чого ти бажаєши, що тебе болить?
Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?
Засни, моє серце, навіки засни.
Невкрите, розбите, – а люд навісний
Нехай скаженіє... Закрий, серце, очі.*

В.Петров аналізує систему образів цитованого вірша, при цьому зазначає, що в ньому “серце існує в ізольованій відокремленості як ізольована самість... “Невкрите серце”, “серце з закритими очима” – образи, які не належать своїм типом ні до реалістичної системи образів, ні до романтичної. Аналогічні ми знайдемо в стилях або літератури перед XIX ст., або наших часів (В.Петров має на увазі час написання статті – 1948 рік – прим. – О.С.). Конкретно – це картини сюрреалістів: Далі, Макса Ернста та інших, де “внутрішнє” – це органи, що існують самі по собі, як персонажі”. А тому сюрреалістичне світосприйняття констатує образ серця як органу людського організму, що існує в ізольованій від нього самості [11, 90–91].

Зробимо спробу прочитати цитований вірш Т.Шевченка з використанням інтелектуально-раціонального підходу до художньо-образного відображення дійсності в мистецтві слова. У формі й змісті вірша виявляє себе зв’язаність ідей екзистенціальної філософії і художнього слова, а тому звертаємо увагу на такі екзистенціали: нудьга, сердечний голод (як нестача, брак, потреба серця), сон-смерть серця. Екзистенційно-філософське прочитання тексту виявляє акт саморефлексії Т.Шевченка як самопізнання в єдності із пізнанням світу. Поет трактує людське буття як існування серця – тривожну екзистенцію, що завжди протиставлена натовпу (у Т.Шевченка – “люд навісний”, що “скаженіє”). Проблема людського буття в наведених рядках вирішується поетом-філософом як трагічна самотність, трансцендентально зорієнтована в небуття – до смерті, або ж самозаглиблення, відмова від комунікації: “Закрий, серце, очі”.

Прочитання вірша вимагає від читача інтелектуальних зусиль, здатності і бажання розуміти вказівки і натяки, залишені в тексті автором, врахування яких необхідне для дешифрування смислів твору. Одним із шарів

смислу вірша є біографічний, на чому акцентує заголовок: “13 листопада 1844 року”. Як відомо з біографії Т.Шевченка, у листопаді 1844 року побачив світ перший випуск “Живописної України”, до якого увійшли шість офортів (“У Києві”, “Видубецький монастир у Києві”, “Старости”, “Судня рада”, “Дари Богданові і українському народові”, “Казка”) і з виданням якого в житті поета виникали різноманітні екзистенційні ситуації: відповідальності, надії, розчарування [13, 112–126].

Слід також відзначити, що наведений вірш Т.Шевченка відображає художньо-світоглядну інтелектуальну традицію в українській культурі, відому під назвою “філософія серця” (кордоцентризм).

Обґрунтовуючи проблему інтелектуалізму в теорії літератури, ми прийшли до таких висновків. По-перше, проблема актуальна на міжгалузевому рівні. По-друге, екзистенційність (як на рівні форми, так і змісту твору) є художньо-стильовою особливістю інтелектуалізму художньої літератури, яка обумовлена світоглядно-ментальними, антисциєнтистськими настроями в культурі від Нового часу і до сьогодні. По-третє, виміром інтелектуалізму як художньо-стильової особливості художньої літератури в межах нашого дослідження є інтелектуально-раціональний підхід до художньо-образного відображення дійсності в мистецтві слова. По-четверте, українська література є нетеоретичною формою філософування, виявляє синкретизм науки (історіографія, етнографія, педагогіка, психологія тощо), філософії та мистецтва слова.

1. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., допов. – К. : Літопис, 2001. – С. 416–422.
2. Боров Ю. Інтелектуалізм в літературі / Ю. Боров // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – С. 105–107.
3. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст / О. Забужко. – К. : Основи, 1993. – 126 с.
4. Залізник Ю. Б. Етичний інтелектуалізм публіцистики Івана Дзюби та Вацлава Гавела : дис... канд. філол. наук : 10.01.08 / Ю. Б. Залізник ; Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 2007. – 217 с.
5. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / В. П. Іванишин ; [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. – К. : Академія, 2010. – 256 с.

6. Іванишин П. В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : монографія / П. В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с.
7. Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960–90 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. “Українська література” / Н. В. Козачук ; Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2007. – 20 с.
8. Лепп Іняс. Християнська філософія екзистенції : пер. з фр. / Іняс Лепп. – К. : Пульсари, 2004. – 148 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2007. – 752 с. – С. 305–306.
10. Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Л. Л. Мармазова ; Донецький нац. ун-т. – Донецьк, 2006. – 20 с.
11. Петров В. Естетична доктрина Шевченка / Віктор Петров // Хроніка–2000. Український культурологічний альманах. Вип. 39–40. – К. : ЗАТ “ВППОЛ”, 2000. – С. 85–91.
12. Сцієнтизм і антисцієнтизм // Філософський енциклопедичний словник. – К. : Абрис, 2002. – 744 с.
13. Шевченко Т. Г. Біографія / [В. С. Бородин, Є. П. Кирилюк, В. Л. Смілянська та ін.]. – К. : Наукова думка, 1984. – 560 с.
14. Уліцька Д. Антипозитивістський злам / Д. Уліцька // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с. – С. 38–55.
15. Чаплеєвич Є. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна / Є. Чаплеєвич // Література. Теорія. Методологія / пер. з пол. С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 176–198.
16. Юркевич П. Серце і його значення в духовному житті людини за вченням Слова Божого / П. Юркевич // Хроніка–2000. Український культурологічний альманах. Вип. 39–40. – К. : ЗАТ “ВППОЛ”, 2000. – С. 563–573.

В статтє обоснованно проблему смысло-стилевых особенностей художественной литературы как нетеоретической формы философствования в единстве мировой и украинской традиции интеллектуализма в диахронном (от конца XVIII ст.) и синхронном аспектах.

Ключевые слова: интеллектуализм, художественная литература, философия, экзистенциализм, текст, творение, рецепция.

In the article the problem of content-style features of fiction as a form of philosophizing not theoretical in the unity of world and Ukrainian tradition of intellectualism in diachronic (late XVIII century) and synchronous aspects.

Key words: intellectualism, fiction, philosophy, existentialism, text, creation, reception.

УДК 82.161

ББК 833 (4)

Тетяна Вірченко

ХУДОЖНІЙ КОНФЛІКТ У СТРУКТУРІ ТВОРУ ЛІТЕРАТУРИ

Стаття містить аналіз вияву конфлікту у структурі художнього твору. Увагу акцентовано на текстовому рівні: у взаємозв'язках з образним, сюжетним, проблемно-тематичним, ідейним шарами твору. Зв'язок конфлікту зі стилем охарактеризований крізь призму специфічності художнього конфлікту як ознаки манери письменника. Завдяки застосованому системному підходу розкриті перспективи визначення естетичної функції художнього конфлікту.

Ключові слова: художній конфлікт, твір літератури, манера письма, текстовий рівень твору.

Для того, щоб пояснити потребу аналізу художнього конфлікту в системі твору, доцільно обґрунтувати вивчення будь-якого елемента в системі, оскільки елемент системи не може бути досліджений поза нею. Невиявлення структури цілого (наразі – художнього твору) може призвести до уявлення про нього,

як про конгломерат елементів, потрібність і розташування яких не встановлені, оскільки “системою може називатися тільки комплекс таких вибірково залучених компонентів, взаємодія і взаємовідношення яких набувають характеру взаємоприйняття для одержання сфокусованого корисного результату” [1, 72–

73]. Актуальність дослідження взаємодії художнього конфлікту з іншими елементами літературного твору полягає в можливості введення його в ранг категорії (“поняття може отримати категоріальний статус тільки тоді, коли воно береться не ізольовано, а вводиться в систему наукових понять і співвідноситься певним чином з іншими” [8, 33]), з’ясування природи художнього конфлікту та проникнення в глибину його змістовності.

Говорячи про художній твір як систему, слід чітко окреслити його елементи, з якими взаємодіє художній конфлікт. Літературознавці віднесли до них характер (якщо в боротьбу вступають люди з твердими, чітко визначеними характерами, конфлікт неминучий), сюжет (конфлікт зумовлює сюжетні ходи), ідейний зміст (розв’язання конфлікту (конфліктів) унаочнює ідею (ідейний зміст) художнього твору), стиль (риси письменницької індивідуалізації проявляються також у різних ознаках конфліктів: учасниках, способах розгортання й завершення, їхній повноті й гостроті). Тож логічним видається висновок Ю.Манна про те, що художній конфлікт – структурна категорія, яка вбирає в себе моменти з багатьох рівнів (“наприклад, вибір персонажів, розвиток фабули, мотивування вчинків; вбирають моменти із мовленнєвого, стилістичного рівнів тощо”) [19, 15]. Зауважимо, що названа нами послідовність не випадкова: відношення “конфлікт – характер”, “конфлікт – сюжет” – це відношення з нижчими рівнями твору, “конфлікт – ідея” – відношення з верхнім шаром.

У цьому дослідженні комплексно розглянуто конфлікт у взаємозв’язках не тільки з компонентами, названими літературознавцями, а й з тими, які разом із ними утворюють текстовий і підтекстовий (асоціативний) рівні твору. До текстового відноситься образний (образ, система образів, персонаж, система персонажів, характер, система характерів, сюжетний (сюжет, композиція, фабула, хроно-топ), проблемно-тематичний (тема, тематика, проблема, проблематика), ідейний (ідея, пафос) рівні твору. До підтекстового – символічний і архетипний. Підтекстовий рівень важливий тоді, коли у творі з’являється умовне вираження художнього конфлікту або його першообраз, які потребують розкодування. Наразі зупинемо увагу на текстовому рівні.

Вивчення взаємовідношення конфлікту з елементами кожного рівня твору здійснюється порівняно автономно, оскільки це “не заперечує можливості дослідження взаємопе-

реходів і зв’язків між ними, а навпаки, готує таке дослідження з тим, щоб виявити взаємодію підсистем” [11, 10], а художній твір постає як внутрішньо узгоджена цілісна згармонізована система, “як гармонійний прояв творчого розуму” [11, 11].

Найактивніше літературознавці розглядають взаємозв’язки художнього конфлікту з *образним рівнем твору*, зосереджуючи увагу на його відношеннях із характером. При цьому варто розмежувати функціонування поняття “характер” у літературознавстві у двох значеннях: 1) “таке відтворення (відображення) людини, яке передбачає показ лише основних, визначальних і вирішальних її сторін і установок, позицій та принципів” [14, 66]; 2) “риси або система рис, які визначають поведінку персонажа в художньому творі” [5, 28]. Визначаючи цей взаємозв’язок, слід назвати ознаки характеру дійової особи, яка є учасником конфлікту, окреслити домінуючу категорію в цьому взаємозв’язку та основне – врахувати те навантаження, яке несе власне дефініція художнього конфлікту.

По-перше, Й.Кисельовим окреслені ознаки характеру, який бере участь у конфлікті – “твердий, чітко визначений” [10, 45]. На думку В.Блока, такий характер ще повинен бути своєрідним: “Якщо індивідуальності схоплені письменником точно, вони не дадуть конфлікту йти за банальною схемою, оскільки всяке поєднання різних характерів саме по собі є неповторним” [2, 122].

По-друге, у літературознавстві існує суперечлива думка про визначальність (домінуючу) конфлікту або характеру в їхньому взаємозв’язку. Так, починаючи з Аристотелевої поетики, було прийнято вважати, що думка і характер – причина дій. Тобто характер, визначаючи дії, визначав і конфлікт п’єси. Позиція, що конфлікт визначає характер дійової особи, почала домінувати в ХХ ст., її дотримуються В.Лесин, О.Пулинець у “Словнику літературознавчих термінів”: “Саме в процесі розгортання і розв’язання конфліктів виявляють свої риси персонажі в літературі” [17, 181].

По-третє, той факт, що художній конфлікт – це модель життєвого конфлікту визначає розкриття характеру: “Характер не може бути розкритим поза тими життєвими конфліктами, з якими він зв’язаний” [23, 158]; “І якщо поведінка персонажів у конфліктних ситуаціях, в які письменник їх уводив, впливала з логіки характерів (тобто була “такою, як

у житті”), то він мав змогу отримувати очікуваний результат” [20, 40].

Виразність, яскравість характерів зумовлюють наявність відповідних ознак конфлікту – якість, певність, гострота [10, 45].

На сюжетному рівні діалектичний характер зв'язку конфлікту та сюжету характеризує Д.Іванов: “З одного боку, у прозовому творі конфлікт безпосередньо реалізується в сюжеті, в його вузлах та лініях, з іншого боку, не можна не бачити того, що сюжет є основною сферою виявлення характерів героїв, служить засобом пізнання дійсності, узагальнення життєвих зв'язків та відносин” [7, 11]. Конфліктність як ознаку сюжету називає Л.Тимофєєв [23, 163].

Сюжет кризь призму поставлених у дослідженні завдань доцільно розглядати як розгортання конфлікту або, за Л.Левітан та Л.Цилевичем, – “розгортання життя, насиченого конфліктами” [16], який породжується виникненням конфлікту і завершується його розв'язанням. Відповідно, етапами його розвитку (композицією сюжету) доцільно визнати зв'язку, розвиток подій, кульмінацію і розв'язку. Звичайно, слід, користуючись історичним досвідом теоретиків, охарактеризувати конфлікт на кожному етапі розвитку.

Згідно з теорією Аристотеля, причина дій (зав'язка) – наявність протилежностей, а завершується такий розвиток дій розв'язкою.

Горацій у “До Пісонів” рекомендує: “Кожна вистава повинна включати ні більше, ні менше – / Рівно п'ять дій, коли зичиш не раз їй побачити сцену” [9, 219]. Ф.Прокопович, наслідуючи правила Горація, називає п'ять дій (“розділів драматичного твору”): “протазис”, “епітазис”, “катастазис”, “у четвертій дії фабула хай близьиться до завершення, що також відноситься до катастазису”, “катастрофа” [22, 433].

Гегель вибудовує лінію перетворення відсутності ситуації в дію, яка також містить п'ять частин: визнання протилежностей → зіткнення → супротив → боротьба → розв'язка. Але еволюція поглядів Гегеля полягає в тому, що конфлікт не статично замальовується у творі, а розгортається разом з нарацією.

Визнання протилежностей, окреслення учасників конфлікту – основне функціональне призначення *зав'язки*. *Розвиток подій*, на думку Є.Холодова існує для того, щоб розвинути єдину дію п'єси, для руху від виявлення протиріччя до його розв'язання [25, 146].

Якщо зазвичай *кульмінація* свідчить про напружений момент у розвитку конфлікту, то на особливу увагу заслуговують гіпотетичні кульмінації, “які не здійснюються”, а радше розглядаються як “сюжетні сплески, які, однак, тут же спадають, жоден з них не досягає ступеня кульмінації. Відбувається це не тільки тому, що герой не спроможний на активні дії, а також і тому, що в конфлікті протидія не дорівнює дії” [16, 263].

Неочікуване для читача *розв'язання* конфлікту створює передумови для відкритого фіналу. Якщо ж драматург важливі події виносить за сцену, а глядач дізнається про них з уст інших дійових осіб, то це призводить до пригасання конфлікту. Є.Холодов оцінює розвиток п'єси залежно від розв'язки: “Почати п'єсу занадто далеко від розв'язки – це значить послабити її впливовість і драматичну напруженість. Розпочати занадто близько до розв'язки – це значить позбавити себе можливості розкрити по-справжньому характер героя” [25, 96]. І хоча автор наразі відкрито не говорить про конфлікт, слід розуміти, що характер героя розкривається в конфлікті, тобто зумовлений ним; художній конфлікт виступає одним із системотвірних чинників, оскільки від нього залежить розвиток п'єси; для реципієнта важливо дізнатися про розв'язку конфлікту.

Характеристику конфлікту у взаємодіношенні з рівнями художньої структури дає Ю.Манн. При цьому вважаючи, що ці рівні розташовуються горизонтально [19, 15], а конфлікт, якщо змальовувати будову художнього твору графічно, – вертикально. На думку дослідника, конфлікт “ніби прорізає, пронизує інші рівні” [19, 15]. Упродовж кількох десятиліть літературознавці знаходили докази на підтвердження доцільності такого погляду.

Так, В.Буряк вважає: “Композиція створює своєрідний інформаційний ритм, який забезпечує естетичний рівень вираження конфлікту. В системі інформаційно-художнього вираження конфлікт як гостре зіткнення домінує над усіма композиційними підсистемами” [3, 106]. Оскільки композиція – це така побудова твору, яка передбачає поєднання в художньо-естетичну цілісність усіх його компонентів [18, 510], а художній конфлікт взаємодіє з усіма цими компонентами і визначає те, якими їм бути, то правомірно стверджувати думку про його домінуючу роль, навіть незалежно від міри його гостроти.

Г.Поспелов окреслює зв'язок з хронотопікою: "Йому (драматургу, сценаристу. – Т.В.) слід концентрувати конфліктні сюжети в просторі й часі, розкривати їх переважно в кульмінаційних моментах, звільняючи їх від зв'язків з іншими конфліктами, можливими в житті персонажів, а також від усього побіжного і другорядного" [21, 116]. З одного боку, поет і прозаїк також повинні концентрувати конфліктні сюжети в часі й просторі, враховуючи всеохопність хронотопу. З іншого боку, для драматурга акцентованим наразі має стати – "в ключових моментах". Напрошується також коментар щодо вживання терміну "хронотопіка". Г.Поспелов, говорячи про простір і час, мав на увазі хронотоп, але враховуючи досягнення сучасного літературознавства, доречніше говорити про хронотопіку, оскільки саме цей термін позначає таку "концепцію взаємодії художнього часу й простору, яка враховувала б усі елементи та явища художнього твору, у процесі реалізації художнього потенціалу яких задіюється усвідомлення часових і просторових відношень" [15, 141–145], тим паче, що прозоро висвітлений зв'язок з конфліктом.

На думку І.Михайлина та В.Бураяка, конфлікт є ядром проблемно-тематичного рівня, на якому відбувається сюжетна реалізація теми, яка становить собою взаємодію характерів, характерів і обставин, під час яких розгортається конфлікт. Наразі маємо знову проблему про первинність конфлікту чи проблеми. Так, Й.Кисельов вважає, що "яка проблема, такий і конфлікт" [10, 44], хоча думаємо, що процес відбувається все ж навпаки. Наявність протилежності, її різке протиставлення і виникнення конфлікту допомагає чітко сформулювати проблему.

Визначальну роль має конфлікт і щодо сюжету, теми твору ("конфлікт, що постає у творі як рушійна сила його сюжету й ланка, яка поєднує сюжет та фабулу твору з його темою" [6, 166–167]), його ідеї. Але слід зауважити, що для з'ясування ідейної позиції письменника недостатньо знати, який конфлікт ним обраний і які соціальні сили знаходяться в стані зіткнення, а слід знати розв'язку конфлікту (яка має відповідати суспільній закономірності, що є ще одним доказом на користь теорії про те, що художній конфлікт – це модель конфлікту життєвого), тобто яка сила здобула перемогу. І саме тому доцільно говорити, що не конфлікт втілює головну ідею (така думка панувала тривалий час у

літературознавстві), а завдяки конфлікту розкривається ідея твору і в такий спосіб окреслюється його функціональне призначення.

Саме конфлікт, на думку Й.Кисельова [10], визначає пафос і подієвий рівень твору. Визначення конфліктом ідеї та пафосу твору допомагає сформулювати ще одну його функцію – естетичне виховання читача та глядача (за умови, що твір знайде своє сценічне втілення).

Зауваживши на початку про взаємозв'язок конфлікту зі стилем, торкнемось цього питання крізь призму специфічності конфлікту як ознаки манери письменника.

Актуальність порушеної тези зумовлена двома планами. З одного боку, можливостями, що надає вивчення стилю, який, будучи способом вираження світогляду митця, дозволить пізнати його мислення. На підтвердження думки в рукописі П.Білецького-Носенка "Естетика" читаємо: "Будь-який естетичний твір, до якого б мистецтва він не належав, має свої відмінності, накладені на нього творцем його, це його пристрасті... його... смак, словом увесь характер творця, який перелився з духом його у сам твір... Цей відмінний вираз і характер називається стилем" [цит. за: 26, 8]. З іншого боку, у дослідженнях, присвячених художньому конфлікту, питання типовості й індивідуальності зустрічається принагідно, учені лише зрідка зауважують, що художній конфлікт є складовою стильової єдності твору. Огляд сучасних праць, присвячених питанням стилю і художнього конфлікту, показує, що тільки в окремих з них стверджується: "Стильова єдність включає структуру твору (композицію), аналіз конфліктів, їх розвиток у сюжеті, систему образів і способи розкриття характерів, пафос твору" [4, 353].

Про можливість конфлікту виражати індивідуальні стильові особливості зазначає Я.Ельсберг на прикладі творчості Моруа: "Жанр, ритм, темп виступають під пером Моруа як стильові елементи і, що особливо важливо, в їх цілеспрямованому змістовому значенні. Моруа розкриває суть художнього конфлікту між фабулою і ритмом, і темпом "Кандіда", конфлікту, який і виражає стильову своєрідність оповідання" [27, 38].

Завдяки окресленню взаємозв'язку художнього конфлікту з іншими елементами твору літератури видається перспективним визначення естетичної функції художнього конфлікту. Відповідно логічно дослідити й

естетичну природу художнього конфлікту, тобто мова йтиме про таку своєрідність художніх конфліктів, яка відрізняє їх від інших форм відтворення реальних протиріч своєю естетичною природою.

Функціональне призначення естетичної природи полягає в можливості “максимально диференційовано визначити негативний чи позитивний характер протидіючих у п’єсі характерів та сил, пізнати комедійну, трагедійну чи драматичну сутність провідного поєдинку, зрозуміти пізнавально-оцінювальну значимість, потенціал і пафос твору чи типологічно цілісної групи творів” [13, 21].

Літературознавці переважно говорять про естетичну природу конфлікту на матеріалі драматургічного твору. При цьому “ідейно-естетичне спрямування і характер конфлікту виражається, як правило, саме в змісті та функціях естетичних категорій” [12, 7], для з’ясування ролі яких у конфлікті слід окреслити “кількісно-якісні суспільні характеристики протидіючих сил” [12, 7].

При визначенні природи художнього конфлікту науковці користуються основними естетичними категоріями – трагічне, драматичне, комічне. Характеристику конфліктів подібного пафосу здійснила К.Фролова. Трагічний конфлікт літературознавець наділяє такою ознакою, як безкомпромісність, оскільки в зіткненні беруть участь максимальні сили. Відповідно й структуру розв’язки конфлікту можна охарактеризувати як “або – або”. При цьому “трагічний конфлікт, конкретизуючись у ряді соціально-побутових проблем, трансформується в конфлікт драматичний, розв’язка якого не обов’язково завершується катастрофою” [24, 49]. Драматичний конфлікт може мати подвійну розв’язку – через смерть або перемогу героя і відчувається це, на думку літературознавця, впродовж усього розвитку конфлікту. Говорячи про драматичний конфлікт, дослідниця мала на увазі естетичне наповнення конфлікту, чітко не розмежовуючи конфлікт життєвий і конфлікт художній.

Отже, у перспективі наступні роздуми мають здійснювати у двох напрямках: окреслення вияву конфлікту на підтекстовому рівні та з’ясування сутності драматичного конфлікту, який має ще одне змістовне наповнення – конфлікт драми (як роду) літератури.

1. *Анохин П. К.* Принципиальные вопросы общей теории функциональных систем / Пётр Кузьмич Анохин // Избранные труды. Философские

аспекты теории функциональной системы. – М. : Наука, 1978. – 399 с.

2. *Блок В. Б.* Система Станиславского и проблемы драматургии / В. Б. Блок. – М. : ВТО, 1963. – 198 с.
3. *Буряк В. Д.* Поетика інформаційно-художньої свідомості [Еволюція форм і методів враження інформації (факту) в контексті інтелектуалізації творчої свідомості] : монографія / Володимир Дмитрович Буряк. – Д. : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2001. – 390 с.
4. Введение в литературоведение : учебник / [Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др.] ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М. : Издательство Оникс, 2005. – 416 с.
5. *Вірченко Т. І.* Морально-етичні основи характеротворення у драматургії Лесі Українки : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. – К. : Акцент, 2007. – 164 с.
6. *Галич О.* Теорія літератури / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
7. *Иванов Д. Ф.* Конфликты и характеры в литературе о колхозной жизни (Проза 1963–1959 гг.) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук / Д. Ф. Иванов ; ВПШ АОН. – М., 1961. – 20 с.
8. *Каган М. С.* Человеческая деятельность (опыт системного анализа) / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.
9. *Квінт Горацій Флакк.* До пісонів / Квінт Горацій Флакк // Твори / Квінт Горацій Флакк. – К. : Дніпро, 1982. – 254 с.
10. *Киселев Й. М.* Конфликт в художественном произведении / Й. М. Киселев. – К. : Держлітвидав УРСР, 1962. – 100 с.
11. *Кодак М. П.* Поетика як система : літературно-критичний нарис / Микола Пилипович Кодак. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 176 с.
12. *Козлов А. В.* Визначення функцій естетичних категорій в українській радянській драматургії : методичні вказівки / Анатолій Васильович Козлов. – Д. : ДДУ, 1979. – 44 с.
13. *Козлов А. В.* Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів / Анатолій Васильович Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с.
14. *Козлов А. В.* Азбука літературознавства / Анатолій Васильович Козлов, Роман Анатолійович Козлов. – Тернопіль, 1997. – 124 с.
15. *Козлов Р.* Хронотопіка художнього твору: постановка проблеми / Роман Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. Вип. 32 / гол. ред. редкол. Г. Ф. Семенюк, відп. ред. А. В. Козлов та ін. – К. : Твім інтер, 2008. – Ч. 2. – С. 197–202.
16. *Левитан Л. С.* Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига : Знать, 1990. – 512 с.
17. *Лесин В. М.* Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Рад. шк., 1965. – 432 с.

18. Літературознавча енциклопедія / автор-укладач Ю. Ковалів. – К. : Академкнига, 2007. – Т. 1. – 608 с.
19. Манн Ю. В. Поетика русского романтизма / Ю. Манн. – М. : Наука, 1976. – 376 с.
20. Михида С. П. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / Сергій Павлович Михида. – Кіровоград : Центр. укр. вид-во, 2002. – 192 с.
21. Поспелов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Поспелов. – М. : Высшая школа, 1978. – 351 с.
22. Прокопович Ф. Сочинения / Ф. Прокопович ; под ред. И. П. Еремина. – М. ; Ленинград : АН СССР, 1961. – 506 с.
23. Тимофеев Л. Основы теории литературы / Л. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 478 с.
24. Фролова К. П. Развитие форм художественного отражения действительности в украинской советской лирике : автореф. дис. на соискание уч. степени д-ра филол. наук / Клавдия Павловна Фролова. – К., 1971. – 68 с.
25. Холодов Е. Композиция драмы / Е. Холодов. – М. : Искусство, 1957. – 223 с.
26. Чечель Н. П. Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. : монографія / Наталія Петрівна Чечель. – К. : ПАРАПАН, 2004. – 240 с.
27. Эльсберг Я. Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения / Я. Е. Эльсберг // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М. : Наука, 1965. – С. 34–59.

Статья содержит анализ проявлений конфликта в структуре произведения литературы. Внимание акцентировано на текстовом уровне: во взаимоотношениях с образным, сюжетным, проблемно-тематическим, идейным уровнями произведения. Связь конфликта со стилем охарактеризована сквозь призму специфичности художественного конфликта как признака манеры писателя. Благодаря примененному системному подходу раскрыты перспективы определения эстетической функции художественного конфликта.

Ключевые слова: художественный конфликт, произведение литературы.

The article contains analysis of expression of conflict in the structure of a work of literature. The attention paid to the text level: in conjunction with the image, plot, problem-thematic, ideological layers of the work. How the conflict with the style described in the light of the specificity of the artistic style of conflict as signs of the writer. Thanks zastosovanomu system approach disclosed perspectives define the aesthetic function of art to the conflict.

Key words: art conflict, a work of literature.

УДК 811.161.2'37

ББК 81.2Ук-2

Володимир Барчук

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНОЇ ТРАНСПОЗИЦІЇ ДІЄСЛІВНИХ ГРАМЕМ ЧАСУ

У статті представлено загальну характеристику особливостей і напрямів функціонально-семантичної транспозиції дієслівних граме́м часу. Визначено внутрічасову та міжчасову транспозицію, а також обґрунтовано, чому домінантними напрямками транспозиції є сфера минулого і теперішнього.

Ключові слова: дієслівна грама́ма, грама́тична транспози́ція, час, поліпреди́кативний комплекс.

Увага до проблем обґрунтування та інтерпретації грама́тичної транспози́ції зумовлена посиленням уваги до функціонально-семантичного аспекту аналізу одиниць мови, зокрема, грама́тичних форм. Термін **грама́тична транспози́ція** закріпився у вжитку в українській грама́тиці порівняно недавно [7, 638–639; 2]. Явища грама́тичної транспози́ції у сфері морфологічного часу розглядали під рубрикою прямого і переносного вживання

форм часу [6, 630; 5, 219–225], відносного чи релятивного вживання форм часу [1, 92], грама́тичної нейтралізації форм часу [1, там само; 5, там само].

Варто зазначити, що транспози́ційна здатність дієслівної граме́ми часу виявлена не в будь-якому синтаксичному оточенні, а в поліпреди́кативному комплексі, що творить єдиний темпоральний континуум та виражає взаємодію предикатів, виражених прямими ча-

совими формами, із предикатами, часові форми яких підпали транспозиції. Отже, часова транспозиція, експлікована на синтаксичному рівні, відрізняється від синтаксичного вираження часових значень, яке завжди є прямим та не зумовленим взаємодією між часовими формами. У структурі ППК грамема часу може транспозиційно й не взаємодіяти з іншими часовими формами, займаючи властиву функціонально-семантичну позицію, тобто вживаючись у прямому значенні.

Якщо у структурі ППК результатом вказаної взаємодії є зміна первинного часового значення дієслівної форми, грамема реалізує транспозиційну здатність. Транспозиція часових форм – явище поширене, визначене низкою ключових особливостей. Часова транспозиція дієслівних форм є різновидом граматичної транспозиції і має функціонально-семантичний характер, зумовлений роллю дієслова в реченні. Будь-яка граматична транспозиція, зокрема й частиномовна, є наслідком реалізації грамемою синтаксичної функції. Відповідно й природа часової транспозиції визначена умовами взаємодії дієслів-присудків, тобто є результатом виконання дієслівними грамемами часу функції предикатів. За змістом часова транспозиція – дієслівно-предикатна.

До загальних зауважень щодо характеру і природи часової транспозиції звертаємось тому, що мусимо розмежувати пряме часове значення (грамемне і синтаксичне) та непряме (транспоноване), реалізоване в структурі ППК. Формально транспоноване значення часу не виступає як його типологічний різновид, а як спосіб вираження, що є периферією категорії часу. Однак аналіз транспозиційних особливостей часових граем може виявити такі ознаки, які поглиблюють розуміння змісту граматичної категорії часу.

Граматичну транспозицію, з одного боку, трактують звужено – як морфологічну, з іншого, морфологічну транспозицію пов'язують із ширшим колом функціональних граматичних виявів, зокрема, не просто із синтаксичним ярусом, а з комунікативним рівнем граматики [4]. Такий підхід морфологічну транспозицію інтерпретує і як граматичне, і як образно-стилістичне явище: “При МТ (морфологічний транспозиції. – В.Б.) словоформа не набуває іншого значення: зіткнення форми і змісту породжує більш складний смисл та створює образно-граматичний характер контексту” [4, 80]. На нашу думку, зумовлення транспозицією словоформи не тільки грама-

тичного, а й образно-стилістичного зсуву контексту не суперечить набуттю нею нового значення. Навпаки, очевидно, що образна функція є наслідком видозміни граматичної функції, тобто набуття грамемою іншого значення у нетиповій для неї граматичній – синтаксичній – ситуації. Образно-функціональний аспект транспозиції є накладеним на функціонально-граматичний аспект, похідним від нього. Саме набуття грамемою нового значення вмикає механізм наскрізного зсуву як граматичної, так і неграматичної семантики контексту.

Ми дотримуємося рівневого принципу при характеристиці граматичних одиниць, функцій та явищ. Встановивши природу та наслідки граматичної транспозиції у межах морфологічних категорій, можемо переходити на комунікативний чи функціонально-стилістичний рівень; відповідно можемо інтерпретувати з функціонального погляду сферу транспозиційних зміщень як граматичну, комунікативну чи дискурсивну одиницю, не узагальнюючи її до абстрагованих понять тексту чи контексту. Зокрема, сфера граматичної транспозиції, в якій рефлексує часова транспозиція, визначена властивістю ППК як єдиного темпорального континууму для всіх функціональних виявів дієслова в межах категорії темпоральності; специфіка семантики граем у структурі ППК виявлена у взаємодії й інших дієслівних категорій, які отримують реалізацію на синтаксичному рівні, тобто в процесі функціонування. Таким чином, аналіз морфологічної транспозиції як різновиду “граматичної метафори” [4, 83] є лише одним з аспектів складного та полівекторного процесу функціонального зсуву граматичної одиниці.

В основі транспозиційної здатності лежить функціональний перехід певної грамеми часу у сферу інших часових граем; реалізація такого переходу можлива за умови потрапляння дієслівної словоформи в часову сферу опозиційних граматичних значень. Така сфера сформована як часовий континуум ППК, утворений взаємодією дієслівних часових словоформ у предикативній ролі. Часова транспозиція – функціональна властивість дієслівної грамеми, відмінна і від синтаксичного часу, і від таксису. Синтаксичний час виявляє значення грамеми в семантико-синтаксичному оточенні безвідносно щодо інших дієслівних граем і зорієнтований на вираження синтаксичних різновидів морфологічного часу в межах пропозиції, тобто завдяки семантичній структурі певної ситуації, експлікованої діє-

словом-предикатом – відповідною граемою часу (теперішнього чи минулого). Таксис є результатом взаємодії дієслівних предикатів з погляду порядку дій; ця взаємодія відбувається безвідносно до граемного часового значення таксисних предикатів.

Виходячи із системи словоформних значень української мови, визначеної парадигматичною опозицією часових граем, можемо встановити варіанти транспозиційних переміщень: міжчасові відображають здатність функціонального переходу граем минулого в теперішній та майбутній, теперішнього в минулий та майбутній, майбутнього в минулий і теперішній; внутрішньочасова транспозиція стосується взаємопереходу у сфері минулого: давноминулого та минулого часів.

Внутрішньочасову транспозицію, як правило, не розглядають [2; 3]. Вважаємо, що оминутися це явище не можна, зокрема з огляду на особливість української мови у сфері функціонування категорії часу. Аналіз функціонування сфери минулого часу свідчить, що внутрішньочасова транспозиція має односпрямований характер: граеми минулого здатні виражати значення давноминулого, але не навпаки. Такий стан сфери претерита зумовлений, на нашу думку, кількома причинами: вузькістю значення давноминулого; подвійним характером його значення – віднесеністю щодо позиції мовця та референційною віднесеністю; малою продуктивністю форм давноминулого в сучасному мовленні. Внутрішньочасова транспозиція зумовлює витіснення форм давноминулого граемами минулого. На рівні синтаксичного минулого таке функціональне заміщення простежити важко. ППК дає змогу встановити семантику давноминулого у формах минулого завдяки предикатній взаємодії, яка виявляє референційну позицію відліку сфери претерита, а також часовим конкретизаторам, які цю позицію увиразнюють. Наприклад, у реченні *Світанок його життя починався біля маленького вогню закуреної батьківської кузні, а його високий життєвий захід догоряв у променях європейської слави* (О.Гончар) предикат *починався* виражає давноминулу подію, віднесення якої експлікує релятивний (співвідносний) предикат *догоряв*. Отже, предикат *починався* транспоновано функціонує як граема *починався був*. Необхідно зазначити, що граемний давноминулий не потребує вираження позиції віднесення, оскільки є абсолютним часовим значенням; давноминулий транспонований у формі минулого вимагає експлікації референ-

ційної позиції для встановлення факту внутрішньочасового переходу.

Встановлення семантики давноминулого внаслідок транспозиції, на перший погляд, не завжди прозоре, оскільки вказівка на референційний характер дії видається надлишковою, що зумовлено абсолютністю часового значення та низькою продуктивністю вживання граем давноминулого; другий чинник сприяє поступовому вилученню із системно-категорійних часових зв'язків фінітних форм дієслова значення давноминулого. Формально немарковане часове значення втрачає ментальну фіксацію мовця, його диференційний зміст нівелюється (пор. занепад двоїни в структурі категорії числа та вилучення її зі сфери граматичної норми української літературної мови). Проте семантика давноминулого як часового значення з подвійним віднесенням послідовно виявлена у ППК таксису означеної послідовності минулих дій: *Він хотів поглузувати з себе, але з цього нічого не вийшло: не глузлива, а розгублена посмішка кривить уста; Увечері закипали хмари, а ранком забілили сніги, – перші сніги, м'які, пухнасті, ледве помітною голубінню напоєні* (М.Стельмах). У першому прикладі представлено часовий ряд, межі якого утворюють транспоновані форми: *хотів поглузувати* – минулий → давноминулий, *кривить* – теперішній → минулий. Предикат *не вийшло* є позицією віднесення для предиката *хотів поглузувати* та разом із ним формує часову транспозиційну сферу для предиката *кривить*. У другому прикладі хронологічні конкретизатори *увечері – ранком* фіксують позицію віднесення дії *закипали* до давнього минулого (*закипали були*).

Перехід у давноминулий можуть позначати конкретизатори та денотативно-ситуативний зміст ППК, у якому всі граеми минулого транспоновані: *Спочатку був Хаос. Безвидна протяжність і сутність. А в надрах його дрімав у нескінченному сні Ерос – зерно Буття* (О.Бердник). Семантика давноминулого експлікована денотативним змістом – початок світу, зародження буття. Дієслово *бути* в минулому часі постає функціонально як двограемне: виражає минулий чи давноминулий час.

Внутрішньочасова транспозиція у сфері претерита відбувається також при взаємодії предикатів, виражених граемами минулого й теперішнього часів: *Двадцять років тому приїхав художник на цей острів. Приїхав юнаком, а зараз стоїть перед нами – в тубетейці, з люлькою в зубах – уже літній сивуватий чо-*

ловік з вольовим, мужнім обличчям трударя (О.Гончар).

Міжчасова транспозиція неоднорідна за продуктивністю і щодо граемем, і щодо напрямку. К.Городенська вказує, що найбільший транспозиційний потенціал у граемем теперішнього часу, менш продуктивний у граемем майбутнього та нетиповою є транспозиція для граемем минулого [2, 255–256]. Статистичний аналіз транспозиційної здатності часових граемем, здійснений Л.Наконечною, також свідчить, що найактивніше підлягають зміні первинної функції граемем теперішнього часу, найпасивніші граемем минулого часу; найбільш відкритою семантичною зоною, у яку функціонально переходять часові граемем при зміні первинної функції, є минулий час, найбільш закритою є зона майбутнього часу [3, 228–229]. У кожному випадку при аналізі транспозиційних процесів беруть до уваги видове значення дієслівних граемем. Правда, необхідно враховувати як формальне, так і функціональне видове обмеження при вживанні часових форм. Форма майбутнього простого при транспозиції може функціонувати як теперішній, тобто покривати пряме часове значення граемем – теперішнього доконаного, або вживатись у сфері минулого, стартуючи з тієї ж позиції теперішнього доконаного. З огляду на це найменш транспозиційно продуктивною може виявитися граемем майбутнього, оскільки форма майбутнього часу недоконаного виду майже не піддається транспонуванню [3, 228]. Таким чином, часова транспозиція постає як явище, сформоване семантико-функціональною природою теперішнього часу.

Якщо абстрагуватися від образно-стилістичних інтерпретацій причин транспозиції, можна обґрунтувати її природу з граматичного погляду. Теперішній час визначений межами сфери **тепер** відповідно до позиції мовця, тобто, як було зазначено, він може охоплювати мінімальний, максимальний чи весь часовий період, об'єктивований мовцем. Будь-яка дія на темпоральній осі може бути інтерпретована як теперішня безвідносно до будь-яких інших дій або в зв'язку з ними. Функціонально вживання тієї чи тієї дієслівної часової форми визначене мовцем та темпоральним континуумом ППК. Наприклад, у ППК *Князь Володимир добре бачив Рогнедь. Вона стояла посеред світлиці – висока, струнка...* (С.Скляренко) об'єктивно минулим є час першого дієслівно-предиката *бачив*; дієслівно-предикат *стояла* можна трактувати щодо часового значення

двоєко: для мовця (оповідача) усі події є сферою минулого, що зумовлено характером текстотворення; для князя Володимира дія *стояла* є теперішньою, оскільки денотативно локалізована в межах того ж періоду, що й дія *бачив*. Отже, вживання часової форми дієслова віднесене до компетенції мовця, який цілком може використати граемему теперішнього часу – *стоить*. Усе залежить від того, яку позицію для часу відліку обере мовець – оповідача чи учасника подій: *Володимир цього не зробив – з стін города було видно, як лодії руські збираються в затоці Символів, деякі ж стали на укоях напроти північної стіни города...* (С.Скляренко). Таким чином, вживання часових форм у поліпредикативних структурах зумовлене як граматичними (формальна і функціональна семантика часових граемем), так і неграматичними (дискурсивна семантика часових граемем) чинниками. Вважаємо за необхідне розмежовувати ці чинники.

Транспозиційна спрямованість граемем часу у сферу минулого, з одного боку, зумовлена абсолютним домінуванням частотності минулого, з іншого, орієнтацією при визначенні позиції відліку на учасника подій: *Слав я очі у безкрає На перловім стоці гір, Там, де в сонці світлзорнім Грає море в дальнозір...* (В.Пачовський); *Я знов зустрів тебе, неземна з'яво, І раював під поглядом твоїм, Ти – мов південна розцвілась агава І пахне сонцем, морем і – усім* (П.Карманський) – теперішній у минулому.

Транспозиційна спрямованість у сферу теперішнього визначена природою майбутнього доконаного. Наприклад: *Поглухли, послипли в безстидній дрімоті, Ні легіт не війне над їх головами...* (С.Твердохліб); *Б'ють дзитарі дванадцятую годину, І подушка обличчя холодить. Ось за поріг **ступлю**: невловна мить – І в царство мрій мережаних **полину*** (Ю.Клен) – майбутній у теперішньому.

Усі інші різновиди транспозиції відзначені синкретизмом та не виходять за межі окремих випадків. Наприклад: *На захід сонця гнесь кедрина, шумить зі скель в вечірню даль, На берег моря хуртовина Викочує кораль... І чують кедри – буртить море, Коралі вітер вдаль **поніс**, **Розвіяв** в полі, ліг на гори Дощем кривавих сліз. І бачать, як **опали** хвилі, **Затих** їх плач, **сконав** їх шум – **Розсіяв** захід на три милі Сівбу кривавих дум...* (С.Твердохліб). Предикати, виражені словоформами минулого часу, з погляду Т-періоду макроситуації перебувають у сфері теперішнього; актуалізують

їхнє транспоноване значення дієслівні форми теперішнього актуального – *чують, бачать*. З іншого боку, денотативна ситуація припускає значення минулого окремих предикатів: *поніс* – почав нести та ніс, віддаляючись, стихаючи; *розвіяв, ліг* – у цьому випадку минулий час можна ідентифікувати з огляду на коротший період тривання дій, які відбуваються та завершуються в межах Т-періоду теперішнього. Очевидно, що вживання форми минулого часу зумовлене також метою передати результативне значення дій, яке перебуває поза компетенцією форм теперішнього часу, вживання яких, однак, цілком можливе: *І бачать: опадають хвилі, стихає плач, конає шум...*

Отже, часова транспозиція є регулярною в типових виявах (у сферу минулого й теперішнього) для грамем теперішнього і майбутнього; референційно-інтерпретаційний характер виявляють інші випадки транспозиції, встановлення і трактування яких визначене семантико-синтаксичною структурою та характером темпоральної взаємодії предикативних складників ППК. Визначення транспозиції в межах формальних поліпредикативних структур ускладнене через фрагментарність їхнього ситуативного змісту; оптимальною структурою реалізації транспозиційної здатності є ППК, у межах темпорального континууму якого виявлена часова взаємодія предикатів як з погляду формальної репрезентації, так і

співвіднесення позиції відліку й Т-періодів взаємозалежних дій.

1. *Вихованець І. Р.* Частина мови в семантико-граматичному аспекті: монографія / І. Р. Вихованець. – К.: Наукова думка, 1988. – 256 с.
2. *Городенська К.* Дієслово / К. Городенська // Теоретична морфологія української мови / І. Вихованець, К. Городенська; за ред. І. Вихованця. – К.: Пульсари, 2004. – С. 217–297.
3. *Наконечна Л. Б.* Семантико-функціональна транспозиція часових форм дієслова в поліпредикативних структурах сучасної української мови: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Наконечна Лариса Богданівна. – Івано-Франківськ, 2008. – 236 с.
4. *Ремчукова Е. Н.* Морфологическая транспозиция как тип функционального варьирования грамматической формы / Е. Н. Ремчукова // Проблемы функциональной грамматики. Категории морфологии и синтаксиса в высказывании. – С. Пб.: Наука, 2000. – С. 79–90.
5. *Русанівський В. М.* Дієслово / В. М. Русанівський // Граматика української мови. Морфологія / О. К. Безпояско, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К.: Либідь, 1993. – С. 157–242.
6. *Русская грамматика.* – Т. 1: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. – М.: Наука, 1980. – 684 с.
7. *Українська мова.* Енциклопедія. – К.: Укр. енциклопедія, 2000. – 752 с.

В статтє представлена обцая характеристика особенностей и направлений функционально-семантической транспозиции глагольных граммем времени. Определено внутривременную и межвременную транспозицию, а также доминантное направление — сферы прошедшего и настоящего.

Ключевые слова: глагольная граммема, грамматическая транспозиция, время, полипредикативный комплекс.

The general characteristic of the main features and types of functional and semantic transposition of the verb tense grammemes is outlined in the article. The intratense and intertense transposicion of the verb grammemes and dominant spheres of it are defined.

Key words: verb grammeme, grammatical transposition, tense, polypredicate complex.

УДК 811.124: 811.161.2.

ББК 81.470

Уляна Паньків

ЛЕКСИЧНІ ЛАТИНІЗМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ: РЕЦЕПЦІЯ І ЗАСВОЄННЯ

У статті розглядаються основні шляхи проникнення лексичних латинізмів в українську літературну мову, з'ясовується вплив екстралінгвальних чинників на процес засвоєння запозичень на тлі інших європейських мов.

Ключові слова: латинська мова, лексичне запозичення, джерело запозичення, мова-реципієнт, латинізм, шлях проникнення.

Антична культурно-мовна спадщина відіграла надзвичайно важливу роль у розбудові сучасних європейських мов. Одну з найчисленніших груп гетерогенної лексики в європейських мовах становлять запозичення з латинської мови. Вони є наслідком взаємодії мов, які характеризуються значним ступенем генетичної та часової віддаленості й свідчать про потужність впливу античної цивілізації на формування новіших культур.

Народи Центральної та Східної Європи знову звертаються до латинської традиції в пошуках свідчень власної – а разом з тим європейської – ідентичності. Дослідження впливу античної культури стає для них особливо актуальним і вимагає нових методологічних засад у вивченні спільної мовної спадщини. Актуальність нашого дослідження зумовлена недостатньою вивченістю латинських компонентів як засобу культурного взаєморозуміння європейських народів у формі та змісті слов'янських мов

Метою статті є з'ясування впливу різних історичних джерел запозичення латинських лексем в українську літературну мову та взаємодії при цьому інтра- та екстралінгвальних чинників.

Об'єктом дослідження є латинські за походженням лексеми, які увійшли в мову-реципієнт у різні історичні періоди, але в синхронії функціонують як елементи єдиної системи. Предмет дослідження – аналіз впливу європейських мов-посередниць на процес засвоєння лексичних латинізмів українською мовою.

Наукова новизна полягає у виявленні різноманітності генетичних та історичних джерел українських латинізмів, яка визначається низкою позамовних чинників. Їх вплив є результативним лише в тому випадку, якщо вони відповідають об'єктивним потребам мови на конкретному етапі її розвитку.

Роль античної традиції в європейській культурі впродовж усього періоду її формування є предметом інтенсивних досліджень представників різних галузей гуманітарної науки. Цією проблемою займалися історики, культурологи, філософи, філологи – представники різних напрямків і шкіл. Аналіз входу латинської лексики в українську мову подано як у спеціальних дисертаційних дослідженнях (С.Гриценко, Ю.Цимбалюк), так і в працях, які стосуються характеристики запозичень у цілому (В.Акуленко, Л.Гумецька, О.Муромцева, Л.Полюга). У зарубіжній лінгвістиці серед численних праць виділяються дослідження А.Брюкнера, О.Булики, Г.Кайперта, Е.Кендельської, Д.Мошинської, Г.Рибіцької, Я.Сафаревича та інших, в яких вивчалися етимологічні групи, періодизація різних семантичних шарів лексики, шляхи та причини проникнення в мову-реципієнт, культурно-історичні та інші екстралінгвальні аспекти латинських запозичень.

Особливої уваги заслуговує, на нашу думку, встановлення впливу європейських (романських, германських, слов'янських) мов-посередниць на запозичення латинських лексем українською мовою.

Результати наших досліджень свідчать, що найповніші лексикографічні джерела сучасної української літературної мови містять понад три тисячі латинізмів, які відбивають різні сфери життя українців.

Виділяючи термін *лексичний латинізм* як об'єкт спеціального мовознавчого дослідження, треба зазначити, що це поняття не має ще сталого загальноприйнятого визначення. Його дефініція залежить від методологічних настанов авторів та глибини класифікації запозичень. Ми вважаємо, що на основі генетичної класифікації доцільно визначити *лексичний латинізм* як лексичну одиницю латинського походження (незалежно від шляхів

її запозичення), яка функціонує на певному етапі розвитку мови-реципієнта і, відповідно, зафіксована у словнику.

Для вивчення шляхів проникнення та засвоєння латинізмів, на нашу думку, слід застосовувати поняття етимологічного матеріалу, етимологічного (генетичного) та історичного джерела. Етимологічним джерелом прийнято вважати кінцеве джерело запозичення, в якому вперше виникає утворення, пізніше набуте і засвоєне тією чи іншою мовою через мову-посередницю. Відповідно історичним джерелом є мова-посередник, з якої безпосередньо передається раніше запозичене утворення. При характеристиці штучних запозичень необхідно враховувати генетичну належність етимологічного матеріалу, використаного для їх творення.

Зауважимо, що шляхи переймання слів не обмежуються рухом від мови до мови. Точна характеристика їх неодмінно передбачає врахування також і розшарування суспільства – тих соціальних груп, які засвоюють або можуть засвоювати лексику, у якій виникає потреба. Латинські запозичення, оскільки засвоювалися освіченими людьми, не зазнавали особливих фонетичних і морфологічних змін.

Латинська мова як етимологічне джерело не є однорідним явищем, оскільки поєднує класичну латину, народну, середньовічну та новітню. Протягом багатьох століть середньовічну латину вважали зіпсованою цистеронівською латинською мовою, яка з часом лише псувалася. Не один раз ставилося запитання: вважати її мертвою чи живою? Очевидно, не варто порівнювати латину з організмом, який народжується, росте, старіє і помирає. Вона була засобом комунікації між людьми, який міг функціонувати краще або гірше. Середньовічна латина функціонувала інтенсивно на території всієї Західної Європи, об'єднувала групи людей, інституції, цілі народи. Її особливістю є те, що спочатку вона виступала поряд із тією чи іншою національною мовою (часом навіть не писемною), усюди сприяла розвитку відповідної мови і літератури, довго вживалася паралельно з ними, а потім витіснялася. Латинська мова була пластичною, завжди застосовувалась у специфічних локальних умовах, створювала незліченну кількість нових слів і значень. При значному зростанні лексичного складу фонетична і граматична система мови залишалися незмінними. Деякі середньовічні латинські лексеми (їх відсоток у загальній кількості досліджуваних

нами латинізмів незначний) залишилися в сучасних європейських мовах, наприклад: слат. *arrestum* > н. *Arrest* > фр. *arrest* > укр. *арест*; слат. *assotiatio* > фр. *association* > укр. *Асоціація*; слат. *concurrentia* > п. *konkurencja* > укр. *конкуренція*; слат. *corporatio* > н. *Korporation*, англ., фр. *corporation* > укр. *корпорація*; слат. *versio* > фр. *version* > укр. *версія* та інші.

Тогочасна латина не мала етнічних обмежень, але в окремих країнах виявляла певні відмінності. Специфіка різних національних мов та політичних і громадських інституцій зумовлювала в ній багато локальних, часових та індивідуальних особливостей. Середньовічна латина завжди мала два обличчя: одне міжнародне, а друге національне, чи точніше, регіональне. Це регіональне обличчя набагато складніше виявити в романських державах, натомість у германських та слов'янських легше можна відрізнити національний вплив і незалежну еволюцію латини.

Історія розвитку лексики романських мов свідчить, що їх спорідненість пов'язана не лише з походженням. Вона також є результатом спільних історичних та культурних умов, які створювали єдині для романських країн тенденції розвитку. Релатинізація була зумовлена глибоким і постійним впливом латини на народні мови та пов'язана із загальною закономірністю в розвитку літературних мов Західної Європи – функціональним співіснуванням на ранніх етапах національної та латинської мов. Унікальність цих мовних контактів полягає в тому, що мова культури була водночас і джерелом романських мов. Романські мови (насамперед французька) посідають особливе місце серед західноєвропейських історичних джерел латинізмів. Через посередництво французької мови в українську проникли такі латинські лексеми: лат. *arbiter* > фр. *arbitre* > укр. *арбітр*; лат. *expeditio* > фр. *expedition* > укр. *експедиція*; лат. *mandatum* > фр. *mandat* > укр. *мандат*; лат. *manifestus* > фр. *manifeste* > укр. *маніфест*; лат. *minister* > фр. *ministre* > укр. *міністр* та інші.

Частина латинських лексем проникли в українську мову через посередництво німецької, яка мала давні традиції функціонування в Україні. Починаючи з XIV століття, поширення магдебурзького права супроводжувалося створенням німецьких колоній на західноукраїнських землях, посиленням торговельних і промислових зв'язків з німцями, що приводило до розвитку німецько-українських

мовних контактів. Значна частина германізмів проникла через посередництво польської мови, зазнаючи морфологічної адаптації та семантичного переосмислення [2]. У багатьох випадках такі запозичення були опосередковані і чеською мовою. Безпосередньо ж із німецької були запозичені такі українські латинізми: лат. *agitare* > н. *Agitator* > укр. *агітатор*; лат. *advocatus* > н. *Advokat* > укр. *адвокат*; лат. *auctio* > н. *Auctio* > укр. *аукціон*; лат. *classis* > н. *Klasse* > укр. *клас*; лат. *cliens* > н. *Klient* > укр. *клієнт*; лат. *contractus* > н. *Kontrakt* > укр. *контракт*; лат. *conflictus* > н. *Konflikt* > укр. *конфлікт*; лат. *cooptatio* > н. *Kooptation* > укр. *кооптація*; лат. *cultura* > н. *Kultur* > укр. *культура*; лат. *Maecenas* > н. *Maecenat* > укр. *меценат* та інші.

Дослідники кваліфікують низку латинізмів як запозичення із західноєвропейських мов. У мовних контактах непоодинокі випадки безперервного процесу запозичення, різночасової орієнтації різних носіїв даної мови на один і той же іншомовний зразок. Іноді в таких випадках говорять про “множинність етимологій”, хоч доцільніше було б казати про множинність історичних джерел запозичення. Це означає, що запозичене слово з’явилося у мові в результаті відтворення мовних зразків різних мов, причому за всіма зразками стоїть один і той же етимон. У результаті такого шляху запозичення в українську мову проникли такі латинські лексеми: лат. *annexio* > н. *Annexion*, фр. *annexion* > укр. *анексія*; лат. *generatio* > н. *Generation*, фр. *generatio*, англ. *generation* > укр. *генерація*; лат. *doctrina* > н. *Doktrine*, фр. *doctrine* > укр. *доктрина*; лат. *emigratio* > н. *Emigratoin*, фр. *emigration* > укр. *еміграція*; лат. *institutum* > н. *Institut*, фр. *institut*, англ. *institute* > укр. *інститут*; лат. *informatio* > н. *Information*, фр. *information* > укр. *інформація*; лат. *corruptio* > н. *Korruption*, фр. англ. *corruption* > укр. *корупція* та інші.

Західнослов’янські країни після прийняття християнства в римо-католицькому обряді увійшли у світ культури Західної Європи, у якому домінувала латина. Співіснування *Latinitas* з уже існуючими слов’янськими мовами чи їх формування на їх тлі відображене в лексичному фонді цих мов. Велика їх кількість проникала з перекладів Біблії та інших релігійних творів, важливими були також медичні наукові праці. Кількість латинізмів на окремих етапах розвитку західнослов’янських мов та шляхи їх проникнення були різними.

Найсильнішого впливу зазнала словацька мова, бо латинські лексеми проникли ще в дописемний період навіть до її діалектів. Причиною був високий рівень володіння латиною серед освічених словаків, які через відсутність загальнонаціональної мови в повсякденному житті часто користувалися діалектами. Подібна ситуація була й на Заході Балканського півострова, зокрема в словенців та хорватів. Зовсім іншою була ситуація в лужицян, до мов яких латинізми безпосередньо не проникали. Виняток становлять тільки окремі релігійні терміни, тому що латиною користувалися лише представники освіченого духовенства. За час функціонування чеської мови велика частина латинізмів вийшла з ужитку, залишились переважно спеціальні терміни. Сучасні лужицька і чеська мови збільшують кількість запозичень з латини, не обмежуючись спеціальною лексикою.

Рецепція латинської мовно-культурної спадщини є однією з найскладніших проблем дослідження українсько-польських мовних контактів. Її складність пов’язана не лише з об’єктивними труднощами вивчення зв’язків близькоспоріднених мов, але й з недосконалістю методик дослідження матеріалу, що зумовлює багато упереджених висновків [6]. Наскільки правомірна кваліфікація лексичних запозичень із західноєвропейських мов, трансформованих через польське історичне джерело, як полонізмів, – питання не лише теоретичного мовознавства, але й історії культури. А.Вінценз підкреслює: “Якщо описувати українсько-польські та польсько-українські мовні контакти у ширшій перспективі, підкреслюючи в кожному випадку німецьке, латинське, французьке і т. д. походження польських запозичень в українській мові, тоді наша студія буде більш захоплюючою, оскільки можна розглядати ці зв’язки як контакти між двома важливими представниками двох слов’янських культурних «масивів», *Slavia Orthodoxa* і *Slavia Romana*” [4]. Польська мова сприяла значною мірою засвоєнню латинізмів українською мовою. Історичні взаємини чи не найглибший слід залишили в мові. Так, через посередництво польської мови були перейняті українською такі латинізми: лат. *auctor* > п. *autor* > укр. *автор*; лат. *actor* > п. *aktor* > укр. *актор*; лат. *administratio* > п. *administracja* > укр. *адміністрація*; лат. *inspectio* > п. *inspekcja* > укр. *інспекція*; лат. *commissio* > п. *komisja* > укр. *комісія*; слат. *magnatus* > п. *magnat* > укр. *магнат* та інші.

Аналізуючи природу полонізмів у структурі української мови, зауважимо, що українсько-латинські мовні контакти мали особливу соціально-історичну зумовленість. Народ багатонаціональної Першої Речі Посполитої у певному розумінні трактував латину як понадетнічну мову, яка створювала культурні, а не національні кордони. “У цілій панорамі європейських національних культур важко знайти аналогію до такої ролі латини і до такого *sui generis* білінгвізму... Ті верстви старопольського суспільства, які творили культуру, були двомовними, що створювало унікальний в Європі симбіоз рідної слов'янської мови з латиною” [5, 76–77]. З огляду на високий рівень освіти в Україні в XVI–XVII ст. і на широке безпосереднє знайомство українських учених і культурних діячів того часу з грецькою і латинською писемністю є підстави припускати, що більшість запозичень з латини могла здійснитися українською мовою і безпосередньо, паралельно із засвоєнням тих самих слів польською чи іншими європейськими мовами. Часто на це вказують і лексикографічні джерела. Переважно факт безпосереднього запозичення стверджується у тому випадку, коли відсутні у можливих історичних джерелах сліди відповідного впливу раніше, ніж в українській.

У XVIII–XX ст. запозичення із західноєвропейських мов могли проникати в українську мову двома шляхами – через польську (на територію Західної України) і через російську мову (на територію східної частини України), бо у XVI–XVII ст. численні латинізми проникали в російську мову через посередництво української мови [3].

Досить помітною є в наш час тенденція до європеїзації чи, як було прийнято говорити в мовознавстві попередніх часів, до інтернаціоналізації словотвірних моделей [1, 93]. Йдеться про виникнення переважно нової книжної лексики, яке відбувається при зростанні активності як твірних (базових) основ, так і афіксальних морфем, які мають загальноєвропейський характер. Греко-латинські терміноелементи зв'язані зі своїми етимонами лише генетично і за своїми семантичними, структурними і функціональними характеристиками формують якісно нову систему засобів номінації.

Оскільки вони не є зараз власністю ніякої живої мови, то однаковою мірою належать усім мовам, які входять до європейського лінгвокультурного ареалу, і становлять

особливий нейтральний термінологічний фонд. Серед афіксів особливо продуктивними є латинські за походженням морфеми: *супер* – на означення найвищого ступеня вияву певних властивостей чи якостей (*суперакція, суперінфляція*); *пост* – на означення якостей, властивостей, які з'явилися на пізнішому етапі, ніж це позначено у вихідній формі (*постіндустріальний, посттоталітарний*); *ре* – на означення відтворення, поновлення чого-небудь (*реінтеграція, реевакуація, реструктуризація*); *екс-*, що надає лексичним одиницям значення “колишній” (*екс-президент, екс-міністр*), які поєднуються найчастіше з латинськими основами різної семантики та структури. Лексика цього роду створює особливі труднощі дослідникові історії мови, який звичайно обмежується характеристикою етимологічного матеріалу, ігноруючи конкретний ґрунт, на якому виникають відповідні лексеми, та шлях, який вони проходять (як це має, зокрема, місце в словниках іншомовних слів).

Отже, українські лексикографічні джерела фіксують значну кількість латинізмів, кожен з яких має свою індивідуальну історію входження (а іноді й повернення) у мову-реципієнт. Вона значно ускладнюється територіальною, етнічною та часовою віддаленістю мови-джерела. Загальні тенденції, закономірності використання лексичних латинізмів, усталені в мовленнєвій практиці мов, які протягом тривалого часу функціонували на українських землях, відбилися і в українській мові. Особливе місце серед історичних джерел запозичення займає польська мова, оскільки українсько-польські мовні контакти були зумовлені тривалими культурними, політичними й економічними взаєминами суспільств-носіїв цих мов. Виявлення нових писемних пам'яток може змінити оцінку щодо ролі посередництва при засвоєнні конкретної чужомовної одиниці. Тому визначення шляхів проникнення латинських лексичних запозичень на українськомовний ґрунт завжди залишає місце для дискусій та уточнень, а квантитативна оцінка питомої ваги окремих історичних джерел є відносною.

1. Акуленко В. В. Українська мова в європейському контексті (проблеми розвитку мовленнєвої комунікації) / Володимир Володимирович Акуленко // Мовознавство. – 1998. – № 2–3. – С. 91–97.
2. Булыка А. Н. Лексичныя запозычанны у беларускай мове XIV–XVIII ст. / Александр Нико-

- лаевич Булька. – Мінск : Навука і техника, 1980. – 256 с.
3. *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Высшая школа, 1982. – 523 с.
4. *Вінценз А.* До проблеми українсько-польських мовних контактів / Андрій Вінценз // Мовознавство. – 1991. – № 5. – С. 37–41.
5. *Axer J.* “Latinitas” jako składnik polskiej tożsamości kulturowej / Jerzy Axer // Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska. – Warszawa : OBTA, 1995. – Z. 1–2. – S. 81–90.
6. *Keipert H.* Das Lateinische in der Geschichte der Russischen Sprache / Helmut Keipert // Eurolatein. – Tübingen, 1996. – S. 106–128.

В статье рассматриваются основные пути проникновения лексических латинизмов в украинский литературный язык, определяется влияние экстралингвистических факторов на процесс освоения заимствований на фоне других европейских языков.

Ключевые слова: латинский язык, лексическое заимствование, источник заимствования, язык-реципиент, латинизм, путь проникновения.

The article observes the main ways of penetration of the lexical borrowings into the Ukrainian literary language. The influence of the extra-lingua means on the process of the assimilation of borrowings on the background of the other European languages has been studied out.

Key words: the Latin language, lexical borrowing, the source of borrowing, language-recipient, latinism, the way of penetration.

УДК 820/888.09
ББК 83.3(4)

Євген Нікольський

СІМЕЙНІ ХРОНІКИ ТА РОМАНИ-ЕПОПЕЇ ЯК РІЗНІ ТИПИ ПРОЗИ

У статті розглянуто два типи (форми) прозаїчних творів, загальною ознакою яких є великий обсяг тексту. Це романи-епопеї і родинні хроніки. Автор заперечує думку про тотожність цих прозових жанрів, показує їх схожість і відмінність, розкриває мету й причини звернення письменників до таких жанрових форм.

Ключові слова: роман, жанрознавство, диференціація прозових жанрів, романи-епопеї, родинні хроніки, родинні саги, специфіка історизму.

Поява у XIX–XX століттях численних романів, які з більшою або меншою точністю визначаються як “сімейні хроніки” – “Будденброки” Томаса Манна, “Сага про Форсайтів” Голсуорсі, “Родина Тібо” Мартен дю Гара, “Хроніка Паск’є” Дюамеля – явище загальновідоме. Зазвичай дослідники кваліфікують ці твори як епопеї, хоча, на наш погляд, більш доречним було б ідентифікувати їх у межах жанру сімейної хроніки. Щоправда, в обох випадках жанрової ідентифікації справа ускладнюється, з одного боку, відсутністю у сучасному літературознавстві точного визначення і типології жанру сімейної хроніки, а з іншого тим, що і термін “епопея” часто вживають не так у термінологічному, як у метафоричному сенсі. Загалом у виданій 2001 року в Москві “Літературній енциклопедії термінів і понять” [див.: 2], де зафіксовано близько 30-ти різновидів романної прози, ніде не йдеться про “сімейну хроніку”, а в науково-критичній літера-

турі це термінологічне словосполучення не супроводжується посутньою інтерпретацією.

Мета статті – репрезентувати варіант фахового визначення жанрових меж сімейних хронік і романів-епопей літературознавців, окреслити жанрові межі сімейних хронік і романів-епопей.

Н.Гей, О.Чичерін, А.Есалнек студіювали переважно розвиток жанру епопеї, не виокремлюючи сімейної хроніки з епічного жанру. М.Бахтін, характеризуючи історію розвитку жанру роману від античності і до XX століття, простежуючи виникнення нових його жанрових різновидів у визначенні романів, на зразок сімейних хронік, вдається до форми “роману поколінь” (термін М.М.Бахтіна). Проте таке термінологічне нововведення (чи заміна) видається нам не цілком вдалим, натомість термін “сімейна хроніка” є, на наш погляд, більш доречним, бо вказує на низку визначальних жанрових ознак, властивих даній

романній формі. Сімейна хроніка, з'єднуючи історію життя людини з життям та історією суспільства, формує зображення закономірностей суспільних змін, оприявнюючи їх через зображення становлення героя, в особливостях його суспільного буття.

Зважаючи на це, варто звернутися також до тлумачення в науці самого терміна "хроніка", що становить другу частину семантичного ядра у визначенні досліджуваного жанру. Хроніка – це літературний жанр, що зображує історичні події в їх часовій послідовності. При цьому йдеться про тимчасову послідовність **лінійного розгортання**, без відступів від прямолінійності своєї організації.

У "Літературному енциклопедичному словнику" наведено більш розгорнуте визначення: "Хроніка (грец. *chronika* – літопис) – літературний жанр, що містить виклад подій у їх часовій послідовності. У центрі час як суб'єкт історичного процесу. Якщо в щоденнику на перший план виступає особистість автора, а в історичному романі – характери і взаємини дійових осіб, що активно оприявнюють себе в історії, то в хроніці організуючого силою сюжету і композиції постає сам **хід часу** (підкреслення наше. – Є.Н.), якому підвладні дії і долі персонажів... Рідкісна, як самостійний жанр, хроніка утворює всередині багатьох творів систему включення реального історичного часу у вигаданий сюжет" [4, 487].

Відразу зазначимо, що в цій хронікальності романне начало не втрачає своєї специфіки, але твір у цілому набуває нового естетичного сенсу. Це можна пояснити, звернувшись до введеного А.Есалнек поняття романної ситуації, яке фіксує основу роману як жанру. Романна ситуація – це співвідношення особистості, середовища та мікросередовища, де *особистістю* є герой, що володіє більш-менш значущим внутрішнім світом, *мікросередовищем* – сукупність головних героїв, а середовищем – сукупність таких героїв, з якими стикаються герої романного типу, і які, як правило, далекі й чужі їм.

Відмінною рисою сімейної хроніки виступає специфіка співвідношення середовища і мікросередовища, репрезентована групою осіб, пов'язаних між собою родинними зв'язками. Важливо, що склад мікросередовища в ході дії роману може змінюватися (тут впливають основні еволюційні природні процеси – появи на світ, дорослішання, старіння, смерть героїв твору). Мінливі і самі функції персо-

нажів, внаслідок чого головні герої можуть переходити у другорядні (це перехід з мікросередовища в середовище), і навпаки.

Творам цього жанру притаманне дотримання принципу чіткої хронології, панування лінійного принципу, що текстуально оформлюється датуванням подій (Т.Манн), позначенням дії частин (К.Маккалоу), кореляцією подій роману і подій історії (як, наприклад, у романах Вс.Соловйова, М.Горького), нарешті зображенням природних процесів еволюції людського організму. Лінійний принцип визначає "хроніку", історія поколінь може бути подана іншими способами, зокрема ретроспекцією і спогадами (як, скажімо, у романі В.Шишкова "Угрюм-ріка"). Таким творам властива часова локалізація зображеної дії.

Художній час у сімейній хроніці репрезентовано життям 2–4 поколінь. Це обумовлює ще одну специфічну ознаку жанру – співвідношення історії країни з історією сім'ї. При цьому історизм сімейної хроніки своєрідний: великі події взяті тут насамперед як чинники, що впливають на долю даної сім'ї (формування характеру підростаючого або ж зміна поглядів дорослого покоління). З одного боку, це призводить до зменшення масштабів історії, а з іншого – до олюднення її.

Як відомо, криза Німеччини привела до появи "Будденброків", криза британської імперії – до "Форсайтів", переродження російської імперії в радянську – до "Справи Артамонових", криза сталінізму – до кочетовських "Журбіних", занепад радянської імперії – до появи жанру епігонської багатотомної сімейної саги, на кшталт "Строгових" Г.Маркова, "Вічного поклику" О.Іванова, "Долі" (з двома продовженнями) П.Проскуріна. На загибель СРСР встиг відреагувати лише Василь Аксьонов "Московською сагою", яка була водночас і пародією на сімейно-історичний роман, і першою пробою багатьох сучасних наратологічних прийомів. Наприкінці 90-х років передчуття прийдешньої стабілізації і необхідності осмислення нового бурхливого періоду знаходимо у "Чорному вороні" Дмитра Вересова (Пріяткіна), де зважаючи на глибинну ірраціональність радянської історії, зображення сімейних обставин набуває містичного колориту. Якщо до усього зазначеного додати те, що Олена Арсеньєва заснувала у видавництві "Ексмо" серію "Російська сімейна сага", то можна цілком вмотивовано стверджувати: нині сімейна хроніка є одним із продуктивних і

перспективних жанрів у сучасній російській літературі.

Проте цього не можна сказати про роман-епопею. Класичними зразками роману-епопеї у російській літературі вважають “Війну і мир” Л.М.Толстого і “Тихий Дон” М.О.Шолохова. Проте ні в толстознавстві, ні в шолохознавстві немає досліджень, у яких розкривалася б не так “...жанрова двоїстість книг Толстого і Шолохова, як динамічна взаємодія «роману» та «епопеї», в процесі якої виникло б нове, внутрішньо єдине жанрове утворення. При відносній самостійності елементів твору, художність вимагає їх цілісності, єдності, яка, своєю чергою, забезпечується єдиним жанротворчим принципом. Адже суттєвою функцією жанру якраз і є організація певного типу цілісності. Тому не може бути й мови про роздільне, механічне поєднання у «Війні і мирі» та в «Тихому Доні» «роману» й «епопеї»” [5].

У радянському літературознавстві значну увагу приділяли аналізу епопейного жанру. Це було зумовлено соціальним замовленням і загальною тенденцією радянської культури до нівелювання ролі особистості. Не випадково саме в радянському літературознавстві, як зазначає Г.О.Белая, відбулася реставрація терміну “епопея”, який застосовувався при розробці теорії роману. Через те, що “в центрі даних творів «Падіння Дайра» О.Малишкіна, «Залізний потік» О.Серафимовича, «Росія, кров’ю вмила» А.Веселого знаходилася маса, а не особа, вони були проінтерпретовані як новий вищий жанр, висхідний до героїчної епопеї” [1, 35].

Наведемо думку О.В.Чичеріна: “... роман-епопея – вершина епосу й вищий вияв реалізму в літературі нашого часу. Це природний розвиток і завершення епічної прози: оповідання, повісті, роман і, нарешті, – роман-епопея” [7, 35]. Для роману-епопеї є типовою й актуальною, широкою і багатогранною, навіть всебічною картина світу, що включає й історичні події, і вигляд повсякденності, і багаточаровий людський хор, і глибокі роздуми над долями світу, і рідше інтимні переживання особистості. Це визначає “незвично великий обсяг твору, що найчастіше сягає декількох томів. Епопея – один з найважчих жанрів” [2, 1238]. Щоправда, сам собою обсяг не має статусу жанротворчого чинника, відіграючи у процесі жанрової ідентифікації твору роль факультативного показника.

Роман-епопея як гібридний жанр не зазнав помітного поширення у світовій літературі. Романом його називають тому, що в ньому присутня **воля особи**, існує персонаж, що уособлює вершину людського духу. Однією з головних ознак роману-епопеї є реалізм і повнота знань про описані події та історичні явища. На відміну від класичного роману (наприклад, тургенєвського типу), роман-епопея описує цілий історичний період, ніби не маючи чіткого початку й кінця. Масштаб оповіді такий, що герої часто виконують лише допоміжну художню функцію, будучи покликаними краще і повніше показати ознаки своєї історичної доби. Тому ця літературна форма і передбачає серйозний масштаб зображення. Водночас епопея – це різновид епосу, в якому прямо виражені колективні, національно-історичні та державні ідеї часу.

Пізнавальну кризу, що виникла в царині вивчення жанрової інтеграції у великому епосі, не можна пояснити тільки впливом слабких сторін “синтетичної” генологічної тенденції. “Головна причина – в непродуктивності самої концепції роману-епопеї як жанру, що поєднує в собі «роман» та «епопею». Підтвердження цьому – статус роману-епопеї в сучасному літературознавстві. Уявлення про нього в багатьох непевні і невизначені, а нерідко призводять до відмови від самого терміну, а відтак, значить, і жанру. Тому необхідно визнати, що саме існування жанру, в якому «роман» і «епопея» перебували б у рівноправному поєднанні та взаємозбагачували один одного, залишається не більше ніж гіпотезою, від якої вже час відмовитися. Ні про яке рівноправне поєднання та взаємодію жанрів як **типів художнього мислення** також не може бути й мови” [5].

Отже, традиційне визначення роману-епопеї зводиться до того, що її основною рисою є те, що вона втілює в собі “**долі народів**, сам історичний процес, і це ставить її в один ряд з величним епосом минулого і в той же час відокремлює від романів у власному розумінні цього слова, наприклад, від романів Г.Флобера, І.С.Тургенєва, Т.Гарді та ін. Епопея займає велике місце і в літературі ХХ століття. До жанру епопеї можна віднести «Життя Кліма Самгіна» М.Горького, «Тихий Дон» М.Шолохова, трилогію про Сноупсів В.Фолкнера, «Родину Тібо» Р.М. Дю Гара” [2, 1238]. Можна побачити, що в цьому випадку спостерігається плутанина жанрових визна-

чень роману-епопеї і сімейної хроніки, про що ми писали вище.

Саме з метою запобігти концептуально-термінологічної невизначеності вважаємо за необхідне диференційований розгляд роману-епопеї та сімейної хроніки як жанрів, що мають різні особливості і викликані до життя різними типами художнього мислення.

Сімейна хроніка сформувалася під впливом літературних традицій XVIII – початку XIX століть, коли в центрі уваги авторів перебувала людина в сукупності всіх своїх психологічних, соціальних і духовних властивостей. При цьому проблема “людина й суспільство” поставала і вирішувалася знову ж таки з опертям на **людину, а не масу**. Звідси й основна проблематика сімейної хроніки – прояв буття особистості в мікросередовищі сім’ї, буття сім’ї в соціумі як відображення окремого класу, а не всього суспільства в цілому.

На відміну від епопеї з її масштабністю, великою кількістю героїв, полісюжетністю, зверненістю до зображення народу у певну історичну добу тощо [див.: 1, 192], сімейна хроніка не має настільки великого рівня узагальнення, бо в її центрі знаходиться не все суспільство у важкий момент його історії, а лише одна людина, або одна родина. Через зображення проблематики однієї сім’ї втілюється історія окремо взятого стану чи соціальної групи, що і накладає на твори певне обмеження. У сімейних хроніках ми не знайдемо проти- або зіставлення різних громадських класів або груп, бо жанрові завдання і мета тут інші.

Це підтверджують традиційні висловлювання критиків про те, що, наприклад, “Справа Артамонових” – роман про історію російської буржуазії, “Будденброки” – німецького бюргерства, “Люборацькі” – про православних українських священнослужителів, а “Сага про Форсайтів” – про англійську буржуазію. До цього можна додати, що “Хроніка чотирьох поколінь” – це роман про історію російського дворянства, а “Ті, що співають у терені” – про великих австралійських землевласників. Інші соціальні групи в цих творах не показані або ж зображені побіжно.

Наближаючись за тематикою до соціально-психологічного роману, сімейна хроніка відрізняється від нього монолітністю сюжету, побічні лінії і вставні новели для хронік здебільшого не характерні. Також вона не має звичайної для епопеї панорамності (автор за-

нурений у зображення окремої родини і “не розтікається подумки по дереву”, вказуючи на битви, на рух громадських мас, на інші сім’ї, не вводить епізодичних персонажів, які формують широкі узагальнюючі картини). Сімейна хроніка іноді може містити картини широких родинних, соціальних і культурних зв’язків сім’ї (“Сага про Форсайтів”, “Хроніка чотирьох поколінь”) і в цьому наближатися до епопеї, але ніколи не зростається з нею. Події громадянської історії цікавлять авторів сімейних хронік лише в тому випадку, якщо вони так чи інакше стосуються окремої родини; тоді як автора епопеї цікавить історія народу і країни самі по собі.

Основна відмінність хроніки від епопеї полягає у відмові від прямого зображення великої події, у відмінності способів такого зображення. Як правило, ця подія у “сімейній хроніці” представлена лише опосередковано, і її опис не займає значного місця. Найчастіше ми чуємо лише відгомони подій.

Нарешті не позбавлене сенсу і питання, за рахунок чого в сімейній хроніці зростає обсяг тексту? Якщо в епопеї, яка охоплює не дуже тривалий період (події “Тихого Дону” і “Війни і миру” вкладаються десь у 10–15 років, а в “Житті і долі” В.Гроссмана – приблизно у 7 років), роширювати суто текстуальний простір змушує масштабність охоплення життєвого матеріалу, то в сімейній хроніці, події якої вкладаються приблизно в 50–100 років, текстовий обсяг може зростати завдяки введенню картин життя і побуту поколінь. Ось чому подібність в обсязі творів сама собою не може бути підставою для заперечення тези про те, що ці жанри – сімейна хроніка та роман-епопея – мають різне жанрове походження.

Отже, сімейні хроніки і романи-епопеї – це два різні жанрові типи художньої прози, які різняться за композицією, проблематикою та способами організації оповіді.

1. *Белая Г. А.* Фокусническое устранение реальности (о понятии “роман-эпопея”) / Г. А. Белая // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С. 171–178.
2. *Кожин В. В.* Эпопея / В. В. Кожин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 1238.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – 1600 с.
4. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 752 с.
5. *Переверзин В. М.* Большой эпос русской литературы в типологическом жанровом изучении. [Электронный ресурс] / В. М. Переверзин. –

Режим доступа : http://www.gramota.ru/biblio/magazines/mrs/28_334. Дата звернення 23.07.2011.

6. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. – Л., 1982. – 289 с.
7. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи / А. В. Чичерин. – М., 1975. – 376 с.

В статье рассмотрено два типа (формы) прозаичных произведений, общим признаком которых является большой объем текста. Это романы-эпопеи и семейные хроники. Автор оспаривает мнение о тождественности этих прозаических жанров, показывает их сходство и отличие, раскрывает цель и причины обращения писателей к таким жанровым формам.

Ключевые слова: роман, жанроведение, дифференциация прозаических жанров, романы-эпопеи, семейные хроники, семейные саги, специфика историзма.

Two types of prosaic works the general sign of which is a large volume of text are considered in the article. It is novels-epics and family chronics. The author contests folded opinion of identity of these prosaic genres and shows their likenesses and distinctions, exposes aims and reasons of appeal of writers to these genre forms.

Key words: novel, differentiation of prosaic genres, novels-epics, family chronics, domestic sages, study of genres, specific of historical method.

ББК 83.01

УДК 82.0: 82–3

Наталія Трефяк

ВПЛИВ СТРАТЕГІЙ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ НА ТВОРЧЕ СПРИЙНЯТТЯ КОМПОЗИЦІЙНОЇ МОДЕЛІ ПРОЗИ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

У статті проаналізовано вплив стратегій авторського тексту на креативну здатність реципієнта. Встановлено, що важливе значення при цьому набуває кут зору читача на змодельовані події, суголосний авторському чи відмінний від нього, що водночас формує ракурс емоційно-оцінних характеристик. При цьому окреслено прагнення автора спровокувати відповідні естетичні реакції реципієнта й залишити простір для заповнення текстових “лакун” суб’єктивним читачьким досвідом відповідно до індивідуального “горизонту очікування”.

Ключові слова: проза, рецепція, авторські стратегії, композиційна організація тексту, “горизонт очікування”.

Композиційна організація прози Миколи Вінграновського репрезентує специфіку авторських стратегій і водночас зумовлює відповідне естетичне сприйняття, тобто реалізацію “рецептивних ресурсів” тексту у свідомості читача. Кожен твір постає як цілісність, проєктована багатьма чинниками, зокрема співвідношенням аналізу композиційної моделі окремого твору і творчості загалом, авторської установки щодо сприйняття й відповідно рецептивного “осягнення” сюжетно-композиційної побудови, взаємозв’язку завершеності / незавершеності тексту тощо. Власне, від авторського наративного скерування, цілеспрямованого розставлення акцентів з урахуванням стрижневих естетичних “кодів”, позначених високою мірою суб’єктивності, залежить і процес “декодування” та сприйняття композиційної моделі.

Специфіка рецептивного освоєння художнього тексту як багаторівневої цілісності проаналізована Михайлом Бахтіним [1], Романом Гром’яком [5], Умберто Еко [7], Юрієм Лотманом [8], Світланою Луцак [9] тощо.

Проблема поезики композиції історичного роману Миколи Вінграновського розглянута Валентиною Саєнко та Наталією Дмитровою [10]. Характеристичі творчості митця присвячений літературно-критичний нарис Тараса Салиги [11]. Особливості художньої майстерності прози митця висвітлені в дослідженні Людмили Собчук [12]. Однак питання рецептивної впливовості тексту прози Миколи Вінграновського залишається й досі не з’ясованим. Цим і зумовлена *актуальність* пропонованої розвідки.

Мета статті – проаналізувати ключові аспекти впливовості авторських стратегій на

творче сприйняття композиційної моделі прози Миколи Вінграновського.

З мети роботи випливають **завдання**:

– виявити стрижневі складові рецептивного освоєння композиційної організації прози митця;

– “відчитати” композиційну модель творів Миколи Вінграновського з урахуванням рецептивної впливовості тексту автора.

Тому вважаємо за необхідне виокремити ті ключові моменти формування композиції у зразках прози Миколи Вінграновського, що найточніше розкривають двосторонні стосунки автор – читач. Витоки питання взаємозв’язку композиційної організації й рецепції знаходимо у працях Михайла Бахтіна. Зокрема дослідник зауважує, що “композицію можна визначити і як сукупність чинників художнього враження” [1, 18], тобто перед читачем текст постає як поліфонічна структура, позначена суб’єктивністю творця. Автори збірника “Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс”, аналізуючи праці Івана Франка, акцентують на тому, що “кожен компонент композиції, кожен поетикальний прийом (художній засіб) у трактуванні Франка виконує подвійну функцію: виражає задум письменника і доносить його до читача” [6, 41]. У такий спосіб свідомість реципієнта під впливом стратегій тканини художнього тексту формує особистий “арсенал” естетичних вражень й аксіологічних оцінок. На думку ж Юрія Лотмана, “композиція художнього тексту базується на послідовності *функціонально різнорідних елементів*, як послідовність *структурних домінант різних рівнів*” [8, 264] (курсив автора. – Н.Т.). Михайло Грицкевич, у свою чергу, зазначає, що “кожний автор для актуалізації читацького сприйняття того чи іншого твору використовує певний інструментарій, метою якого є звернути увагу на твір і утримувати її на належному рівні в процесі всієї оповіді” [4, 112].

Враховуючи розставлення авторських акцентів, можемо виокремити стрижневі складові композиційної організації, які водночас є “сходінками” до адекватного відчитання тексту реципієнтом. На думку Світлани Луцак, “динаміка естетичного сприйняття ключових знаків різних рівнів рецептивно-комунікативної партитури літературного твору має передовсім синергетичний характер (спонтанно-вірогідний, ентропійно-впорядковуючий), тобто увага читача концентрується лише на найбільш вражаючих ознаках твору” [9, 203].

Отже, спробуємо проаналізувати композиційну модель новели “Скриня” з погляду вияскравлення маркерів ключових авторських стратегій. Як зауважує Роман Гром’як, “сприйняття твору починається з заголовка” [5, 24], тобто він є центральною номінацією, що скеровує авторську увагу у відповідне русло. Тому реципієнт у процесі читання чекає розповіді про названий предмет побуту. Однак перше речення твору (“У селі жила відьма” [2, 303]) конструюватиме міфологічну парадигму тексту. Концепт відьми є певним фреймом, що провокує рецептивну реакцію. “Оповідною стратегією” (“передумовою рецепції”) початку твору є наміри автора залучити в акт сприймання фрейм “історія відьми та її скрині”. Саме ця деталь побуту повинна стати центральним ядром нарації. Про це свідчить і заголовок твору, і основний акцент оповідача – “... що було у відьми, то це скриня” [2, 303].

Таким чином виникає два горизонти сподівань: з однієї сторони – авторський, що “вимагає” потрібної читацької рефлексії, з іншої – “горизонт сподівань” реципієнта, який відштовхується від авторських “передумов рецепції”. У той же час оповідач, керуючись винятково особистими емоціями, вирішує змінити хід оповіді, зробивши переакцентування. У результаті скриня відходить на задній план, а об’єктом розповіді стає баба Тимохтеїха та події, що відбуваються на ріці. Так автор через “горизонт очікування” рухає читацькою уявою у потрібному напрямку: у той час, згідно з авторською стратегією, “горизонт читацьких сподівань” формується вже навколо розповіді про відьму, а не скриню, як того очікував читач. Передбачення якихось казкових чи хоча б містичних ситуацій зумовлене незвичними образами новели – чортами, Сном-Предковічником-Білим і т. д. Але в процесі читання з персонажами відбуваються якісь дивні метаморфози: так звані чорти виявляються батьком головного героя, сільським учителем та іншими жителями села. Таким чином і приналежність баби Тимохтеїхи до відьомської “когорти” ставиться під сумнів.

У ході читання образ скрині мимохідь з’являється аж під кінець твору, а головний герой обіцяє розповісти про неї іншим разом. Тому скриня, що мала б бути центральним об’єктом розповіді, залишається осторонь описуваних подій. Автор не просто залишає структуру твору “відкритою” для подальшої рецепції, а радше пропонує читачеві, дофан-

тазувавши, створити власну розповідь. Кінець твору є ніби його початком, “дописати” який залишається реципієнту. На думку Умберто Еко, “відкритий текст – це першорядний приклад синтактико-семантико-прагматичного прийому, передбачуваність інтерпретації якого є частиною його генеративного процесу” [7, 23].

Згідно із цим, основною “оповідною стратегією” новели є немовби гра автора з читачем. Зумовлено це й тим, що оповідачем виступає дитина. Дитячий світогляд, спосіб висловлювати думки, безсумнівно, є визначальними. Таким чином, “оповідна стратегія” аналізованого твору орієнтована на “Зразкового Читача” (за Умберто Еко), коли авторові вдається легко “маніпулювати” реципієнтом із метою досягнути бажаного результату. Читач відчуває себе, з однієї сторони, ошуканим, з іншої, – отримує задоволення від прочитання твору. При зіткненні цих двох горизонтів – авторського і читацького – актуалізується естетична реакція реципієнта. Такий спосіб організації художнього цілого репрезентує авторські стратегії, а також відображає індивідуальний стиль митця.

У цьому ключі також варто звернути увагу на особливості композиційної моделі оповідання “Низенько зав’язана”, яке вирізняється своєю формальною організацією та відповідними художніми засобами. Перше речення твору містить накопичення зорових ефектів, які властиві кіномистецтву. Наприклад: “Сиза градова туча відступала на Умань, з її білих холодних дір жовтими снопами било вечірнє сонце <...>, сині з країв гострі білі градини” [2, 338] тощо. У наступних реченнях використання зорових образів стає сконденсованішим: “З принишклої польової дороги чорними, в мідних обводах очима дивилися вгору свіжі калюжі”, “біла моя, сіре яблуко лупоока коза з темними теліпальцями-кульчиками” [2, 338] і т. д. Виокремлена градація зорових ефектів використовується з метою зображення наслідків відшумілої стихії, яка залишила по собі наповнений красою тихий пейзаж, що сугестує заспокійливий темпоритм оповіді, а відповідно й сприйняття тексту. Однак ця мальовнича картина, наближена до ліричної модифікації художньої дійсності, є насправді експозицією до твору, так би мовити ретроспективним сюжетним ходом, коли зачину й розвитку подій аж до кульмінаційного моменту передує кінцівка. Використаний композиційний прийом сприяє не лише більш

уважному та зосередженому сприйманню тексту, але й налаштовує на відповідний ритмо-мелодійний лад.

У наступній частині твору описуються попередні події, те, що саме відбулося на березі Кодими. Темпоритм розповіді пришвидшений з ознаками градації. Продукований ефект швидкоплинності подій зумовлюється використанням однорідних метафор: “Кодима в білих киплячих бульбах враз підійшла, як молоко на вогні, повалила розгін, вишарпнула <...> качачі гнізда, закрутила-понесла почорнілі їхні бовтуни і пір’їни, влетіла у наш намет, залила в транзисторі Ніну Матвієнко, підхопила надувний матрац <...> та й поджеркотіла <...> далі” [2, 338]. За допомогою метафори формується і образ вітру, що “влетів у намет”, від чого він (намет. – *Н.Т.*), “почуваючи себе дирижаблем, гойднувся з боку на бік і став поволеньки підійматися в небо” [2, 338–339]. Проте в боротьбу зі стихією вступає головний герой твору, який “схопився на ноги, вирвав <...> намета, звалив його <...> на плечі і кинувся до скіфської могили” [2, 339]. Завдяки згущеній асоціативності, наближеній до ліризації художнього світу, час подій, описаний у цій частині, більш сконденсований, темпоритм – напружено-пришвидшений. Така манера оповіді сугестує враження занепокоєння, що зумовлюється відповідною тональністю.

Аналізована частина твору характеризується поєднанням зорових та слухових ефектів, які є важливим зображально-виражальним засобом кіномистецтва. Вони продукують враження цілісності твору, так би мовити різнопланового багатогранного моделювання художньої дійсності, що стає можливим завдяки використанню кінематографічних прийомів. У зв’язку з цим формується простір для здійснення естетичного діалогу між автором та реципієнтом і залучення останнього до таємниць творчого процесу, що властиво кіномистецтву. У такий спосіб реципієнт сприймає художню дійсність як реальну, таку, що відбувається в конкретний момент. Ефекту одночасності / паралельності розгортання сюжету й модифікування реальності / ірреальності часопростору твору сприяє використання зорових та слухових ефектів і кінематографічний прийом монтування “кадрів”.

Після зображення подій, що відбулися на ріці, оповідь набирає заспокійливого, плавного тембру звучання, що не змінюється до кінця твору. Тобто ретроспективне заглиб-

лення у сюжетній канві прояснює читачам причини такого умиротворення природи, що зазвичай приходиться на зміну будь-яким екстремальним ситуаціям і налаштовує реципієнта на подальше “врівноважене”, однолінійне сприймання твору. Адже кульмінаційний момент, який неначе вмонтовується в оповідь і супроводжується градацією темпоритму аж до найвищої вершини, вже відбувся.

Образом, що поєднує два немовби відокремлені світи твору, розділені небесною стихією (до і після подій на ріці), є цвіркуни, які “нагадали дорозі, що вона іде, а степові, що він лежить” [2, 339–340], тобто життя триває. Такими метафоричними словами закінчується умовно третя частина твору, відділена від попередніх графічно. На зміну їй авторська увага зосереджується на незвичних образах, що формуються на рівні внутрішнього сюжету, продукованого сонною уявою та фантазією головного героя. Це візії розмов канюки й Кодими, ховрашків та скіфського царя, образ супутника, який, “щоб було не темно, пролітав з жовтою свічкою поперед себе і підсвічував нею себе і Бога” [2, 340].

Як бачимо, змучена, затуманена свідомість головного героя, ще фіксуючи реалії дійсності, мимохіть переходить в іншу площину – сновидінь та фантазмагоричних марев, у яких домінують зорові та слухові образи, наближені до зображальної пластики кінематографічних “розмитих планів”. А епізод діалогу між уявними персонажами ніби вмонтовується в сюжет твору.

Після ритмічності аналізованої частини оповідь знову набуває уповільненого темпоритму. А у формуванні образів твору здебільшого переважають слухові ефекти, що частково зумовлено нічною порою доби: “лягнуло щось при березі <...>, лягнуло з виляском <...>, набігло на очерет, розсипалось срібними кульками...” [2, 340] і т. д. Зміна частин твору, що семантично поєднуються між собою, нагадує зміну кадрів у кіно.

Однак ці окремі частини, з яких складається твір, графічно розмежовані одна від одної, формують єдину художньо-семантичну цілісність, без якої не може існувати мистецький витвір, і зумовлюють відповідний спосіб сприйняття. Михайло Гіршман зауважує, що “ритм прози настільки ж породжується синтаксисом при читацькому сприйнятті, наскільки породжує в процесі письменницької творчості синтаксичну своєрідність твору” [3, 83]. Названий формальний прийом розмежо-

ваності є не оздобою тексту, авторським бажанням виокремитись, а слугує вищій меті – відображенню письменницького естетичного чуття і мислення, особливої, притаманної лише йому манери вираження. І саме такий спосіб модифікування художньої дійсності є органічним для Миколи Вінграновського.

У творі присутні як уповільнений, так і пришвидшений рух подій, що завершується ліричним спокоєм та філософсько-поетичним осмисленням народної моралі та сенсу буття, космічного устрою світобудови. Швидкоплинність подій символізує короткочасність людського існування, цілком вмотивоване прагнення відтермінувати одвічний світовий кругоплин. Ця думка яскраво простежується в останньому реченні твору, що є своєрідним епілогом, і змістовно наче не пов’язана з попередніми.

Отже, вплив авторських стратегій на творче сприйняття композиційної моделі передбачає формування двостороннього зв’язку автор і читач, крізь призму якого простежено й індивідуальну стильову манеру митця. У процесі рецепції тексту важливого значення набуває і розставлення авторських акцентів, що сприяє конструюванню емоційно-аксіологічних характеристик з різних рецептивних позицій з урахуванням діалектичного взаємозв’язку частини й цілого. Накладання “горизонтів сподівань” автора і читача проектує двосторонню модель, у якій реципієнт знаходиться в очікуванні “провідного слова”. У такий спосіб ключовими аспектами впливовості авторських стратегій на креативну діяльність читача є рецептивна функція зображально-виражальних засобів, темпоритм оповіді, одночасність / паралельність розгортання сюжету й зміщення часопростору, моделювання позасюжетних елементів, проектування й виникнення зорових та слухових ефектів і явище зіткнення / накладання різних “точок зору” (“поліфонічність”).

1. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / Бахтин М. М. // Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин . – М. : Художественная литература, 1975. – С. 6–71.
2. *Вінграновський М. С.* Вибрані твори : [у 3 т.] / Микола Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 3 : Повісті й оповідання. – 352 с.
3. *Гіршман М. М.* Ритм художественной прозы : [монография] / М. М. Гиршман. – М. : Советский писатель, 1982. – 367 с.

4. Грицкевич М. Р. Автор и читатель : аспекты проблемы / М. Р. Грицкевич // Автор і авторство у словесній творчості : збірник наукових праць до 40-річчя кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського нац. ун-ту ім. І. І. Мечникова / [відп. ред. проф. Н. М. Шляхова]. – Одеса : Поліграф, 2007. – С. 97–120.
5. Гром'як Р. Т. До проблеми сприймання літературного твору / Р. Т. Гром'як // Давнє і сучасне : вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 1997. – С. 17–33.
6. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / [Р. Т. Гром'як, В. Р. Боднар, Р. А. Бубняк та ін.]; [заг. ред., вступ, висновки Р. Т. Гром'як]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 368 с. – (ТДПУ ім. В. Гнатюка. Кафедра теорії л-ри і порівняльного літературознавства. Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій).
7. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
8. Лотман Ю. М. Об искусстве / Лотман Ю. М. – С. Пб. : Искусство-СПБ, 2005. – 704 с.
9. Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ ст.): [монографія] / Світлана Луцак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.
10. Саєнко В. П. Поетика композиції історичного роману Миколи Вінграновського “Наливайко” / Саєнко В. П., Димитрова Н. П. // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. пр. / [відп. ред. Н. М. Шляхова]. – Одеса : Маяк, 1999. – Вип. 3 – С. 218–248.
11. Салига Т. Ю. Микола Вінграновський : літературно-критичний нарис / Т. Ю. Салига. – К. : Радянський письменник, 1989. – 167 с.
12. Собчук Л. В. Проза Миколи Вінграновського і проблема художньої майстерності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Л. В. Собчук. – Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, 2007. – 20 с.

В статтє проанализировано влияние стратегий авторского текста на креативную способность реципиента. Установлено, что важное значение при этом приобретает угол зрения читателя на смоделированные события, созвучный авторскому или отличный от него, одновременно формирует ракурс эмоционально-оценочных характеристик. При этом очерчено стремление автора спровоцировать соответствующие эстетические реакции реципиента и оставить пространство для заполнения текстовых “лакун” субъективным читательским опытом относительно к индивидуальному “горизонту ожидания”.

Ключевые слова: проза, рецепция, авторские стратегии, композиционная организация текста, “горизонт ожидания”

In the article is analysed the influence of strategies of the author's text on creative ability of the recipient. It was set that an important value here acquires a point of view of the reader on the modelled events, consonant to the author or different from him, that at the same time forms foreshortening emotionally evaluating descriptions. Thus is outlined the author's aspiration to provoke the proper aesthetically reactions of a recipient and leave a space for filling of the text's “emptiness” by subjective reader experience in accordance with individual “horizon of expectation”.

Key words: prose, reception, author's strategies, compositional organization of the text “horizon of expectation”.

ПОЕТИЧНА КАРТИНА СВІТУ ТА ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА

У статті охарактеризовано мовну та концептуальну картини світу, зокрема звернено увагу на поетичну (індивідуально-авторську) картину світу, визначено особливості художнього слова.

Ключові слова: поетичний текст, мовна картина світу (МКС), концептуальна картина світу (ККС), концепт, поетична картина світу (ПКС), індивідуально-авторська картина світу, художнє (поетичне) слово.

На початку ХХІ століття художній (поетичний) текст фокусує своє наукове буття в усіх дослідницьких парадигмах – лінгвістичній, філософській, психологічній, культурологічній, міфологічній, когнітивній, прагматичній, комунікативній, синергійній та ін. “Інтерпарадигматичний підхід у трактуванні тексту не «розхитує» його суто лінгвістичних основ, а надає тексту багатовимірної протяжності, заповнює «міжрівневі» лакуни семантикою інтенційності – прагненням до подолання узвичаєного розподілу значень, викристалізовує в ньому нові концептуальні (поняттєво-образні перспективи)” [8, 38].

Актуалізація різних наукових парадигм зумовила нові вектори лінгвоаналізу художньої мови, які сьогодні акцентують насамперед на поняттях мовної, концептуальної та поетичної моделей світу, визначають роль поета як творчої особистості, проєктують увагу на домінантні лінгвоодиниці (ключові концепти), що стали базою формування креативного мовомислення митця. Як стверджує І.Голубовська, визначилася настанова досліджувати мову в нерозривному зв'язку з мисленням, свідомістю, пізнанням, культурою, світоглядом як окремого індивідуума, так і мовного колективу, до якого він належить [7, 5]. Солідарна з таким підходом і Н.Сологуб, яка наголошує, що при аналізі мови художнього твору актуальним і перспективним є дослідження мови творів чи окремого твору письменника через текст – як цілісної мовної єдності, де переплітаються картина світу народу, мовою якого пише автор, та індивідуальна картина світу письменника, його світобачення [39, 11].

Питаннями вивчення поетичного тексту займалися й займаються багато українських та зарубіжних лінгвістів, зокрема О.Потебня, М.Бахтін, Ю.Лотман, Б.Ларін, Ю.Тинянов, Р.Якобсон, пізніше – В.Дятчук, С.Єрмоленко, В.Калашник, О.Маленко, А.Мойсієнко, Л.Пу-

стовіт, Л.Ставицька та ін. Спираючись у своїх наукових дослідженнях на антропоцентричний підхід до аналізу тексту, мовознавці акцентують на важливості врахування у цьому процесі психолінгвістичних засад художнього потенціалу митця, з огляду на які поетична мовотворчість визнається інтелектуально-креативною діяльністю людини, релевантною її світоглядним та естетичним настановам, у яких закладено комплекс не лише індивідуальних, а й буттєвих цінностей. Саме ці параметри формують відповідну мовну картину з домінантами лексико-семантичного, граматичного та стилістичного рівнів.

В епіцентрі наукових зацікавлень учених особливої актуальності набула **теорія картин світу – мовної та концептуальної**, що в сучасному загальнонауковому континумі є одним із найбільш продуктивних лінгвістичних підходів до аналізу мовних явищ (наукові праці та розвідки М.Алефіренка, І.Голубовської, О.Єфименко, В.Жайворонка, В.Калашника, В.Кононенка, М.Кочергана, Л.Лисиченко, О.Селіванової, Л.Шевченко та ін.). Мовознавці по-різному інтерпретують змістове наповнення названих термінів, тому, узагальнивши погляди вчених, представимо визначення окреслених понять і зупинимося більш докладно на характеристиці поетичної (індивідуально-авторської) картини світу та особливостях художнього слова.

Так, під **картиною світу** лінгвісти розуміють уявлення людини про навколишню дійсність, сформовані унаслідок її життєвого досвіду, або ж знання певного народу чи людства в цілому про явища і процеси довкілля (систему інтуїтивних понять про реальність, що як феномен існувала із зародженням людської раси) [12, 38]; “те, що йде передовсім від людини чи етносу, результат людського сприйняття, фантазій, мисленнєвих процесів і перетворювальної інформації” [13, 24]; “мо-

дель реального (референтного) існуючого універсуму, що формується на мисленнєвому (поняттєвому, концептуальному) рівні і відображається в мовному (вербальному) просторі людського досвіду” [46, 58]. Картина світу містить у собі не лише природну чи культурно-історичну систему уявлень, але й художню, етнічну, релігійну та міфопоетичну.

Мовна картина світу (МКС) – “мозаїкоподібна польова структура взаємопов’язаних мовних одиниць, що через складну систему фонетичних явищ, лексико-семантичних і граматичних значень, а також стилістичних характеристик відбиває відносно об’єктивний стан речей довкілля і внутрішнього стану людини” [14, 15]; сукупність специфічних рис мовної системи певного народу-носія, яка охоплює об’єктивні (“позасобистісні”) й суб’єктивні (“глибоко особистісні”) ціннісні орієнтації [10, 373]. У МКС, як наголошує М.Алефіренко, мова виступає не лише формою збереження дійсності, а й засобом інтерпретації її первинного відображення, продуктом якої є етнокультурна семантика мовних знаків [1, 99]. Цю думку підтримує М.Кочерган, зауважуючи: мова є тим засобом, що не лише вербально відображує об’єктивний світ, а й репрезентує його колективну чи індивідуальну інтерпретацію [22, 12].

Приблизно в такому ключі висловлюється і Л.Шевченко, яка говорить про мовну картину як синтез вербально представлених форм ментального. Згідно з такою версією, МКС відображає “генетично задану специфіку людини, її буття, еволюцію характеру і принципів існування людини у світі” [47, 190].

Як бачимо, при характеристиці МКС учені акцентують на тому, що мова виступає не просто концентрантом інформації, накопиченої певним соціумом упродовж тривалого історичного розвитку: за допомогою мовних форм фіксується спосіб світобачення етносу / індивідуального (авторського) світосприймання, погляд на дійсність крізь призму національно-культурних уявлень й образів.

Освоєння людиною довкілля, пізнання усіх його різноманітних форм зумовлює утворення **концептуальної картини світу (ККС)**, яка містить знання, узагальнення, уявлення про світ, тобто є продуктом інтелектуальної діяльності людини [15, 4]; “представлення у свідомості інтеріоризованого людиною світу” [36, 300]. ККС, як стверджує Л.Лисиченко, – це система понять і суджень про об’єктивну (яку людина сприймає зовні) картину і мовну

картину як засіб експлікації знань про навколишню дійсність, як характер віддзеркалення в мові концептуальної картини й мовні засоби вираження знань про неї [27, 129].

Сьогодні тим одиницям, якими оперує людина у процесах мислення і які відображають зміст її життєвого досвіду та знання в мові, у лінгвістичній науці відповідає поняття **концепту**. Концепти як оперативні змістовні одиниці пам’яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку (*lingua mentalis*), всієї картини світу, відбитої в людській психіці [23, 90], “інформаційні структури свідомості, різнооб’єктивні за способами формування та представлення знань про певні об’єкти та явища” [37, 404] охоплюють найрізноманітніші реальні та ірреальні ділянки людського буття. Як наголошує Т.Космеда, концепти відображають пізнання світу у вигляді певних квантів знання [21, 263].

У цій статті концепт розглядаємо як естетично значущий репрезентант знань у мовних моделях (або системі) поетичного дискурсу (поетичної картини світу), який виступає насамперед показником індивідуально-авторського креативного освоєння дійсності. “Специфічна орієнтація концепту як явища поетичної мови з прикметною для неї сферою комунікації виявляється в тому, що певні смислові утворення – концептуалізовані поетичні форми – сприймаються й оцінюються не тільки в контексті поетичного твору, але й у контексті різних культурних практик, що актуалізують етнокультурні значення, концептуальні сфери, пов’язані з народною культурою, літературою, релігією” [24, 6].

Отже, концепти сприяють розкриттю текстової структури, її когнітивних (як ментальні репрезентанти), аксіологічних координат змістового наповнення*, що представляють поетичну картину світу (наслідок творчого, асоціативно-образного сприймання реальності), із властивими для неї естетичними, етнокультурними матрицями буття. Однак, на нашу думку, у зв’язку з цим варто розглядати не просто концепт, а **поетичний концепт** (поетичний мислеобраз).

Поетичні концепти відображають той рівень знання, який визначає їх властивість трансформуватися залежно від переважання у

* Як зазначає В.Кононенко, у концепті простежуються такі визначальні ознаки, як вихідна форма (власне “внутрішня форма” самої назви), концентровано представлена історія; сучасні асоціації, оцінки тощо [20, 5].

текстовій тканині імпліцитної чи експліцитної інформації. Це спроектовує на кваліфікацію поетичного концепту як концентранта **мовної** (дійсність, яка відображається у свідомості через мовлення) та **мисленнєвої** (образ, що містить культурні, ментальні, психологічні уявлення мовця про реальний світ) площин. У художніх (поетичних) текстах поетичний концепт репрезентований окремими лінгвоодинаціями, тропеїчними конструкціями, стилістичними фігурами, які фокусують насамперед індивідуально-авторське світосприйняття (ідіо-сміслові коди).

Відповідно, **поетична картина світу (ПКС)**, перебуваючи в тісному зв'язку з концептуальною та мовною картинами, виступає “форматом естетичного освоєння світу людиною” [29, 40]; яскравою семантичною площиною художньої дійсності [46, 61]; вербально-знаковим кодом, який уможливує творення неоднозначних (часто унікальних) смислів.

Як зазначає Ю.Лотман, кожен текст має свій світ, адекватним представленням якого є його словник. Перелік лексем тексту – це предметний перелік його поетичного світу. Монтаж лексем створює специфічну поетичну картину світу [28, 179].

В.Калашник акцентує на тому, що ПКС, відбиваючи традиції художнього пізнання дійсності й сучасні творчі пошуки в поезії, акумулює естетичні цінності й наочно демонструє розвиток мови в естетичному напрямі [15, 6]. Власне, естетичне освоєння світу та його різнорівнева художня трансформація відбуваються завдяки мові й у мові, а поетична мова при цьому є формою існування естетичного знання. Водночас словесна творчість як один із мистецьких феноменів реалізує специфічність інтелектуально-креативних потенцій людського мислення*, здатного реагувати на дійсність не лише раціонально, а й емоційно.

На думку вчених, процес світосприймання здійснюється окремими суб'єктами (колективними й індивідуальними), які мають свої відмінні ознаки, властивості, по-різному пов'язані з культурою свого часу [35, 29]. Аналогічно і форми сприймання характеризуються множинністю, яка складається з індивідуальних, унікальних моделей світу. Внаслідок

цього ПКС “ґрунтується на розумінні численних індивідуальних цілісних картин, що засвідчують результати пізнавальної та мовотворчої діяльності людини” [15, 3]. У зв'язку із цим можна говорити про **індивідуально-авторську модель світу**** (з урахуванням інтелектуальних, вербальних, психологічних, етноментальних, естетичних особливостей мовної особистості митця***), реалізовану у ПКС. Мова ж тут, як вважає Ю.Лазебник, є “рупором поета: мовні засоби, що реалізуються, не надаються мовою-«світом», але вербуються суб'єктом згідно зі своєю концептуально-мовною здатністю. В основі мовленнєвої компетенції поета лежить його тезаурус – відображений та упорядкований у свідомості лексикон, у принципах структуризації якого зафіксована ієрархія смислів та цінностей, яка є релевантною для поета” [25, 65–66]. Таким чином, митець моделює певний фрагмент універсуму згідно з ідеальною картиною світу, локалізованою у його свідомості [25, 66].

Отже, під **індивідуально-авторською картиною світу** ми розуміємо *креативну репрезентацію сприйманої дійсності (реалізується мовними засобами – із традиційною та оказіональною їх сполучуваністю), що базується на ідейно-художній своєрідності, зумовленій багатогранністю (неординарністю) таланту, світоглядними позиціями, різними “рубриками” життєвого досвіду автора, аксіологічними параметрами, етнокультурними установками.*

Естетичні зміни в культурно-мистецькій парадигмі впливають на рівень і характер семантичних модифікацій лінгвоодинацій у межах певного художнього тексту. У поезії “знак моделює свій зміст” [28, 30], тож ху-

** Як зазначає Н.Сологуб, в основі індивідуальної картини світу лежать вихідні принципи світобачення людини. Створення картини світу письменником відбувається шляхом пізнання і оцінки дійсності, що й формує його філософсько-естетичне кредо [39, 5].

*** Відзначимо: Н.Мафтин наголошує на **антропософській константі** як одній із базових, іманентних у визначенні стилю (“авторського стилю”), пояснюючи, що стиль дефініюється як антропоцентрична філософсько-естетична категорія, тісно пов'язана зі структурами авторської свідомості, її філософськими, естетичними, релігійними та іншими основами [30, 85]. С.Бибік констатує: “В індивідуальному стилі письменника є часточка його характеру, манери говорити, вести живу бесіду, відчувати співрозмовника, його сприйняття життя, людини, довкілля” [4, 154].

* За словами Н.Бабич, “художній твір не є дзеркальним відображенням дійсності – це витвір розумової діяльності автора на основі реального світу” [2, 110].

дожне (поетичне) слово як базова одиниця індивідуально-авторської текстової моделі (відповідно до синхронних канонів дискурсивного моделювання образу) “організовує” своє значення й емотивно-оцінне наповнення, виявляючи при цьому високий образотвірний потенціал на різних мовних рівнях смислотворення.

Слово в його конкретному лексичному значенні, у багатоманітності асоціативно-образних, переносних значень, у музичально-інтонаційних властивостях – складна “матерія” поезії [34, 9]. М.Бахтін стверджує: “Тільки в поезії мова розкриває всі свої можливості, бо вимоги до неї тут максимальні: всі сторони її напружені до крайності, доходять до своїх останніх меж; поезія ніби вичавлює всі соки з мови, і мова перевершує тут себе саму” [3, 296]. “Мова поезії, за словами Л.Пустовіт, – це поєднання слів, що спалахують і осявають свідомість, розкриваючи сутність суперечностей, які стикаються одна з одною і переходять у нову якість, тому-то поетичний образ складний і багатий не просто своєю зовнішньою структурою, але й внутрішнім змістом” [34, 9]. У цьому ключі слушно зауважує і Л.Ставицька: мова поезії “розвивається за своїми внутрішніми законами, вона зорієнтована на внутрішньостильові процеси, динамічне співвідношення традиції і новизни, що визначає неповторність словесно-поетичної форми на кожному синхронному зрізі існування літературно-художньої комунікації” [41, 40].

Варто підкреслити, що поетична мовотворчість кінця ХХ – початку ХХІ століття, актуалізуючи різні світоглядні парадигми (від мовомислення “шістдесятників” (поетичні тексти 80–90-х рр.) до “двотисячників”), засвідчує тяжіння до ускладнених (гіперскладних), багатовимірних (модерних, постмодерних), модифікованих (у “співді” з традицією) форм образної інтерпретації світу. Різноманітні ресурси мови стилістично “випробовуються” у творенні індивідуально-авторських моделей, що зумовлює появу оказіональних художніх маркерів – фонологічних, лексико-семантичних, словотвірних, тропейчних. Загалом, на нашу думку, можна визначити такі основні риси художнього мовомислення означеного періоду, як **інтелектуалізація** та **лінгвокреативність**, зумовлені насамперед світоглядними, когнітивними, комунікативно-прагматичними (категорії із загальним змістом вираження суб’єктивного ставлення мов-

ця до висловленого ним), аксіологічними, етнокультурними, естетичними парадигмами, що повністю (чи фрагментарно) проектується словесними засобами.

Вагомими, значущими в цьому ключі є думки О.Потебні, який підкреслював: “Слово й поезія зосереджують у собі все естетичне життя народу” [33, 56]. Поетична творчість є однією зі сфер дії естетичної комунікації [44, 7]. Її мету Ю.Лотман розуміє у пізнанні світу і спілкуванні між людьми, самопізнанні, самостворенні людської особистості в процесі пізнання і суспільних комунікацій. Тому, на його думку, мета поезії збігається з метою культури в цілому [28, 131]. Таке твердження, як і більшість інших щодо естетичного ресурсу поетичної мови, уможлиблює свою істинність у межах конкретної національної культури, оскільки художній (поетичний) текст насамперед виступає “мовним знаком національної культури”, а саме “передбачає суб’єкта, носія цієї культури, середовище, у якому існує вся інфраструктура індивідуальної мовної особистості” [11, 368]. У віршовому тексті перехрещуються художня, стильова та ідіолектна норми, а тому слово синтезує кілька естетичних інтенцій [41, 40].

Отже, досліджуючи поетичну творчість (поетичну мову) з властивими їй ознаками (насамперед як естетично організовану систему), не можна не звернути увагу на те, що вона виступає особливим лінгвоестетичним простором, у якому акумулюються певні поетичні домінанти (поетичні концепти), тісно пов’язані з культурними домінантами, ідеями етносу, його прагненнями й аксіологічними установками, тобто національно-мовною картиною світу, яка включає і міфологічну модель дійсності.

Відзначимо, поетична мова – найдревніша форма художньої мови, що виникла із заклинань і наспівів, які супроводжували магичні обряди в міфологічну епоху. Майстерність словесних ефектів у поета зовсім іншого роду і має своє призначення [26, 389]. Н.Арутюнова визначає поезію як царство випадкового, несподіваного, непередбачуваного [42, 20]. Світ поезії – це “світ ілюзії і фантазії, і лише у ньому виражається, набуваючи повної і конкретної актуалізації, чисте почуття” [42, 42]. Поезія, на думку Р.Якобсона, є мовою в її естетичній функції [48, 37]. Взагалі сам термін “поетична мова” тотожний у лінгвопоетиці поняттю естетична функція мови, яка співвідноситься з мистецтвом слова як

актом творчого пізнання світу. Поетична мова, за твердженням В.Григор'єва, є мовою з настановою на творчість. Усяка ж творчість в аксіологічному вимірі підлягає естетичній оцінці, тому поетична мова реалізує естетичну творчість, навіть мінімальну (у межах одного слова) [9, 76], апелюючи до сфер інтуїтивного, екзистенційного, домисленого знання. Вона “характеризується моделюючою природою, що реалізується у творенні специфічного, поетичного (мовного) образу світу” [29, 79–80].

Так, найважливішою особливістю поетичного слова, як визначають О.Потебня [33], М.Бахтін [3], М.Кожина [18], Ю.Тинянов [43], є його здатність перетворюватися в **художній образ**^{*}. Художня образність, наголошує Н.Трефяк, є “носієм” стилю, включаючи в себе формотворчий, естетичний, світоглядний та інші аспекти. Образ – основна функціональна одиниця мислення письменника, що відображає індивідуальний спосіб осягнення світу й виражається відповідними художніми засобами – образами та їхніми міні-моделями (тропами, стилістичними фігурами) [45, 10]. Дослідниця репрезентує ланцюг компонування художнього образу: слово → асоціації, викликані його семантичним змістом, → троповий рівень (зокрема, використання метафор, епітетів, частково метонімії тощо) → формування безпосереднього образу → вплив на реципієнта [45, 15].

Ми погоджуємося зі сказаним, адже співвідношення “слово – художній образ” утворюється саме на основі асоціативно-креативних уявлень автора, які сприяють формуванню тропофігуральних структур, що маніфестують (повністю чи фрагментарно) цей образ у сукупності з аксіологічними, психологічними, експресивними установками митця, реалізуючи при цьому прагматичний потенціал тексту (спроєктований інтенціями майстра слова). Відповідно, можна стверджувати, що саме тропи та стилістичні фігури є домінуючими структурами у вираженні інди-

відуально-авторської картини світу з усією художньо-образною системою (“шифрами інформаційних скриньок пам’яті і засобами виведення змісту цих скриньок у мовлення і в мову” [16, 401]). Вони репрезентують взаємодію різних мовних знаків, логіко-семантичного позначення, експресивно-емотивного навантаження, завдяки чому поетичний текст концентрує в обмеженому просторі слова обсяг інформації, що значно перевищує перспективи лінгвознака поза текстом (зокрема когнітивне, прагматичне його наповнення). Таким чином, цілісний аналіз тропофігуральних структур, на нашу думку, є важливим для пізнання художньої дійсності, оскільки дасть можливість всебічного вивчення мовної особистості (митця), розуміння його художньо-естетичної ідіосистеми та водночас концепції світобачення певного покоління.

Підкреслимо і таке: серед особливостей поетичного слова мовознавці виділяють також його **поліфункціональність і багаторівневий характер**. Поліфункціональність поетичного слова, на думку Ю.Лотмана, виражається в тому, що воно є одиницею декількох функціональних структур у складі художнього цілого^{*}: синтаксичної, ритмічної і фонологічної організації віршованого твору, форми вірша тощо [28, 130]. Багаторівневий характер слова акцентує на тому, що воно може бути компонентом різних взаємопов’язаних рівнів: ідейно-естетичного (ідеологічного), жанрово-композиційного і власне мовного [43; 26]. Такі особливості художнього слова, на наш погляд, мають спроектувати увагу дослідника насамперед на важливість розкриття додаткових смислових природжень мовної одиниці у текстовій площині (авторській “текстосвітотвірній” моделі), що виявляється через сполучуваність з іншими семантично місткими (креативно зумовленими) лінгвоодинамиціями. Характер сполучуваності залежить від волі автора (митця), тому окремо вчені і виділяють як домінуючі дві величини: автор і слово.

Так, центральне місце в художній (поетичній) картині світу, на думку Г.Вокальчук та О.Тимочко, займає поет і його ставлення до слова. Створені авторами словники є наочним прикладом дослідження своєрідності індивідуально-авторської образної картини світу (“Короткий словник авторських неологізмів в українській поезії ХХ століття” (2004) [5, 94–524], “Короткий словник неологічної лексики

^{*} Зауважимо: М.Моклиця акцентує на тому, що “будь-яке звичайне слово можна перетворити на яскравий художній образ, варто лише відсунути на задній план або зняти з нього звичне, зауживане значення”. Необхідно на щось подивитись під іншим кутом зору, як знайоме і звичне стає дивним і несподіваним [32, 233]. М.Кожина відзначає: “слово-поняття “переводиться” у слово-образ (художній) з тією метою, щоб його сприйняття викликало роботу фантазії читача” [17, 91].

^{*} Текст – динамічна одиниця мови, що має складну інфраструктуру [19, 106].

Ліни Костенко і Миколи Вінграновського” (2010) [6, 138–169], “Загальний словник авторських лексичних новотворів поетів-дисидентів 60–70-х років ХХ століття (на матеріалі поезії В.Стуса, І.Калинця, І.Світличного, Г.Чубая)” (2010) [38, 181–477]). Словники індивідуальних слів, наявних у лексичній системі митця, надають дослідникові можливість “проникнути у творчу лабораторію поета”, а комплексний підхід до аналізу неолексем відбиває особливості найактуальніших для майстра слова і соціуму реалій тогочасної дійсності, віддзеркалює авторське світобачення й світовідчуття [38, 163]. Поет створює абсолютно інший, неповторний світ завдяки вже відомим елементам, що існують у мові, комбінуючи їх по-новому, унаслідок чого виникають нові картини, нові образи. У доборі словесних моделей реалізується як конкретна естетична програма (загальна для всього дискурсу), так і авторська інтенціональність, позначена індивідуальним мовним (асоціативно-образним) кодом.

Як зазначає Л.Ставицька, передумовою появи мовно-естетичної цінності в ідіостилі поета є його власна сформована підсистема, однотипна з підсистемою віршової мови, у надрах якої зароджується й еволюціонує образна знахідка [40, 52]. Цю думку підтримує В.Калашник, акцентуючи, що “властиві поетичній мові ідіоконцепти на оказіональному ґрунті дають образні уявлення не тільки про світ як такий, а й про поетове світосприйняття як певну самоцінну реальність” [31, 108].

На наш погляд, саме оказіоналізми виступають яскравими (унікальними) представниками особливостей індивідуальної мовно-естетичної картини світу письменника, яка є національно детермінованою. Мовотворчість митця тісно пов’язана з його глибоким знанням мови, культури, історії, цей зв’язок закономірно активізує процеси переробки та збереження знань мовця, зачіпає осмислення власного досвіду та його інтерпретацію. Людський чинник у сфері оказіональної номінації переплітається із розкриттям природи творчого, зокрема – мово- і словотворчості, встановленням меж вербалізації можливих лексичних інновацій, загалом із феноменом творчої індивідуальності автора [38, 145].

Отже, зважаючи на чітко виражену індивідуальність і креативність художніх текстів, а також особливе ставлення поета до реальності, можна говорити про **поетичну**

картину світу (індивідуально-авторську поетичну картину світу) з усіма властивими їй установками (психологічними, естетичними, культурологічними, аксіологічними, когнітивними, комунікативно-прагматичними тощо). У зв’язку з цим актуальності набуває розгляд **домінантних лінгвоодиниць** як репрезентантів цієї поетичної картини світу, що допомагають глибше розкрити індивідуально-авторське світосприйняття.

1. *Алефиренко Н. Ф.* Языковая картина мира и этнокультурная специфика слова / Н. Ф. Алефиренко // Мова і культура : наук. журнал. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2007. – Вип. 9. – Т. 1 (89) : Філософія мови і культури. – С. 97–104.
2. *Бабич Н. Д.* Основи культури мовлення / Надія Денисівна Бабич. – Львів : Світ, 1990. – 232 с.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).
4. *Бибик С. П.* Оповідність в українській художній прозі : монографія / Світлана Павлівна Бибик ; [за наук. ред. С. Я. Єрмоленко]. – К. ; Луганськ : Вид-во ДЗ “ЛНУ ім. Тараса Шевченка”, 2010. – 288 с.
5. *Вокальчук Г. М.* Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект) : монографія / Галина Миколаївна Вокальчук ; [за ред. А. П. Грищенка]. – Рівне : Науково-видавничий центр “Перспектива”, 2004. – 524 с.
6. *Короткий словник неологічної лексики Ліни Костенко і Миколи Вінграновського / Г. М. Вокальчук, А. В. Браун, І. В. Цапук, В. В. Максимчук // Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський : зб. наук. праць / [відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острого : НаУ “Острозька академія”, 2010. – С. 138–169. – (Лексикографічна серія “Українська індивідуально-авторська неографія” ; вип. 3).*
7. *Голубовська І. О.* Етнічні особливості мовних картин світу : монографія / Ірина Олександрівна Голубовська. – [2-ге вид., випр. і допов.]. – К. : Логос, 2004. – 284 с.
8. *Голянич М. І.* Внутрішня форма слова і дискурс : монографія / Марія Іванівна Голянич. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2008. – 296 с.
9. *Григорьев В. П.* Поэтика слова (на материале русской советской поэзии) / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1979. – 342 с.
10. *Гуйванюк Н. В.* “Мовна картина світу” в синтаксичній номінації (на матеріалі українських перекладів творів М. Гоголя) /

- Н. В. Гуйванюк // *Культура народів Причорномор'я* : науч. журнал. – Симферополь : ТНУ, 2002. – Вып. 32. – С. 373–375.
11. *Єрмоленко С. Я.* Нариси з української словесності: (стилістика та культура мови) / Світлана Яківна Єрмоленко. – К. : Довіра, 1999. – 432 с.
12. *Єфименко О. Є.* Історія вивчення поняття мовної картини світу в ХІХ – першій половині ХХ століття / О. Є. Єфименко // *Лінгвістичні дослідження* : зб. наук. праць. – Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2011. – Вып. 31. – С. 38–46.
13. *Жайворонок В. В.* Етнолінгвістика в колі суміжних наук / В. В. Жайворонок // *Мовознавство*. – 2004. – № 5–6. – С. 23–35.
14. *Жайворонок В. В.* Українська етнолінгвістика : нариси / Віталій Вікторович Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 262 с.
15. *Калашник В. С.* Поезія як чинник розвитку мови в естетичному напрямі / В. С. Калашник // *Філологія* : зб. наук. праць. – Харків : ХНУ, 2006. – № 1. – С. 3–10.
16. *Карпенко О.* Засади когнітивної ономастики / Олена Карпенко // *Науковий вісник Чернівецького університету*. – Чернівці : Рута, 2007. – Вып. 356–359 : *Слов'янська філологія*. – С. 396–401.
17. *Кожина М. Н.* О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики / Маргарита Николаевна Кожина. – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1966. – 212 с.
18. *Кожина М. Н.* Функционально-стилистический аспект различных типов текста / Маргарита Николаевна Кожина. – Пермь : Изд-во Перм. гос. ун-та, 1992. – 165 с.
19. *Кошланский Г. В.* Коммуникативная функция и структура языка / Г. В. Кошланский. – [2-е изд., стер.]. – М. : КомКнига, 2005. – 176 с.
20. *Кононенко В. І.* Концепти українського дискурсу : монографія / Віталій Іванович Кононенко. – Київ ; Івано-Франківськ, 2004. – 248 с.
21. *Космеда Т.* Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки : монографія / Тетяна Анатоліївна Космеда. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 350 с.
22. *Кочерган М. П.* Зіставне мовознавство і проблема мовної картини світу / М. П. Кочерган // *Мовознавство*. – 2004. – № 5. – С. 3–11.
23. *Краткий словарь когнитивных терминов* / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М. : МГУ, 1996. – 245 с.
24. *Кузьміна О. Б.* Поетична семантика концептів “білий” і “чорний” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / О. Б. Кузьміна. – Харків, 2005. – 19 с.
25. *Лазебник Ю. С.* Поет у мові та мова в поеті / Ю. С. Лазебник // *Мовознавство*. – 1992. – № 1. – С. 63–69.
26. *Ларин Б. А.* Филологическое наследие / Б. А. Ларин. – С. Пб. : Изд-во СПУ, 2003. – 952 с.
27. *Лисиченко Л.* Рівні мовної картини світу і їхня взаємодія / Лідія Лисиченко // *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*: Нова серія. – Харків, 1998. – Т. 6. – С. 129–144 с.
28. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман ; [от изд. М. Л. Гаспаров]. – С. Пб. : Искусство, 1996. – 846 с.
29. *Маленко О. О.* Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодернізму) / Олена Олегівна Маленко. – Харків : ХІФТ, 2010. – 488 с.
30. *Мафтин Н.* Теоретичні аспекти розуміння поняття “стиль” як літературознавчої категорії / Наталя Мафтин // *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника* : зб. наук. праць / [наук. ред. С. І. Хороб]. – Івано-Франківськ, 2009–2010. – Вып. 23–24 : *Філологія*. – С. 85–91.
31. *Мовотворчість Павла Тичини у дзеркалі третього тисячоліття* : зб. наук. праць ; [відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острого : Вид-во Національного університету “Острозька академія”, 2011. – 268 с. – (Лексикографічна серія “Українська індивідуально-авторська неографія” ; вип. 5).
32. *Моклиця М.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика / Марія Моклиця. – Луцьк : Волинський держуніверситет, 1998. – 293 с.
33. *Потебня О. О.* Естетика і поетика слова : збірник / О. О. Потебня ; [пер. з рос. ; упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іванько, А. І. Колодної]. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с. – (Пам'ятки естет. думки).
34. *Пустовіт Л. О.* Словник української поезії другої половини ХХ століття: семантико-функціональний аспект : монографія / Любов Омелянівна Пустовіт ; [упоряд. В. І. Матюша, П. А. Матюша, І. Л. Михно]. – К. : УНБЦ “Рідна мова”, 2009. – 243 с.
35. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира* / [Б. А. Серебрянников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др.]. – М. : Наука, 1988. – 212 с.
36. *Селіванова О. О.* Лінгвістична енциклопедія / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля. – К., 2010. – 844 с.
37. *Селіванова О. О.* Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля ; К., 2008. – 712 с.
38. *Словотворчість шістдесятників*. Василь Стус. Ігор Калинець. Іван Світличний. Григорій Чубай : зб. наук. праць ; [відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острого : Вид-во “Острозька академія”, 2010. – 492 с. – (Лексикографічна серія “Українська індивідуально-авторська неографія” ; вип. 4).
39. *Сологуб Н. М.* Мовний світ Олеса Гончара / Надія Миколаївна Сологуб. – К. : Наукова думка, 1991. – 140 с.

40. Ставицька Л. О. Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. ХХ ст. / Л. О. Ставицька. – К. : Правда Ярославичів, 2000. – 156 с.
41. Ставицька Л. О. Стильова норма українського символізму / Л. О. Ставицька // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 35–40.
42. Теория метафоры : сборник / [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. ; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.
43. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. – [3-е изд.]. – М. : УРСС, 2004. – 176 с.
44. Толочин И. В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии: лингвостилистический аспект / И. В. Толочин. – С. Пб. : Изд-во СПУ, 1996. – 96 с.
45. Трефяк Н. І. Конструктивні складові індивідуального стилю художньої прози Миколи Вінграновського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Н. І. Трефяк. – Чернівці, 2010. – 20 с.
46. Художній текст – слово – образ: лінгвостилістичний аналіз : монографія / М. І. Голянич, І. О. Бабій, Н. Я. Іванишин та ін. ; [за ред. М. І. Голянич]. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2010. – 408 с.
47. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: Теорія аналізу : монографія / Лариса Іванівна Шевченко. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2001. – 478 с.
48. Якобсон Р. Работы по поэтике : переводы / Роман Якобсон ; [сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова]. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с. : [12] ил. – (Языковеды мира).

Стаття посвячена характеристиці мовної та концептуальної картини світу, в частині звернуто увагу на поетичну (індивідуально-авторську) картину світу, визначені особливості художнього слова.

Ключевые слова: поетический текст, языковая картина мира, концептуальная картина мира, концепт, поэтическая картина мира, индивидуально-авторская картина мира, художественное (поэтическое) слово.

The article is sanctified to description by a language and conceptual the world pictures, in particular paid attention to poetic (individually-authorial) picture of the world, the features of artistic word are certain.

Key words: poetic text, language picture of the world, conceptual picture of the world, concept, poetic picture of the world, individually-authorial picture of the world, artistic (poetic) word.

УДК 82.091
ББК 83в6

Данило Рега

ГЕНЕЗА ФУТУРИЗМУ В СЛОВ'ЯНСЬКИХ КРАЇНАХ

У статті розглядаються основні принципи футуризму, які є спільними для всіх його національних варіантів і які на перших етапах його становлення в Росії були перейняті його прихильниками, а відтак поширені на інші, сусідні слов'янські літератури (Україна, Польща). Встановлено, що на початковій стадії свого зародження, генетично ті ідеї походили не з Росії, а з Італії і в подальшому були перейняті представниками української і польської літератур.

Ключові слова: футуризм, “слова на свободі”, зорова поезія, звуконаслідування, гра слів, заперечення історії, генетико-контактний підхід.

У питанні дослідження футуризму будь-якої літератури завжди виникала проблема національних особливостей тих чи інших його проявів, які є відмінними від його італійської першооснови. Маємо на увазі те, що, поширившись практично на цілий світ, він так і не залишився в літературному процесі жодної із країн у своєму чистому вигляді.

При компаративному аналізові італійського футуризму та його різноманітних інваріантів, науковців по суті ніколи не цікавило таке співвідношення як італійський футуризм – український футуризм або італійський футуризм – польський футуризм, чи будь-який інший, який є частиною слов'янського світу. Це пояснюється не тільки тим, що чимало зарубіжних учених ототожнювали росій-

ський та український футуризм як одне ціле, а й тому, що ці літературні інваріанти недостатньо вивчені, щоб їх можна було цілковито ввести в систему світового футуризму. Польські та українські вчені у своїх працях намагалися, водночас із спробами ідентифікувати “національне” у цьому авангардному русі, так чи інакше дослідити рівень його залежності від світового, зокрема італійського футуризму. Оскільки в цьому аспекті російський футуризм проаналізований достатньо ґрунтовно, ми поставили мету порівняти італійський футуризм разом із російським, українським і польським, що дозволило б вивести “менші” футуризми з тіні російського, розглянути їх на рівні з основними його виявами. Розгляд саме українського та польського футуризму дозволяє не тільки розширити “футуристичні” межі цього авангардного напрямку, але й показати вплив, який здійснив італійський футуризм на російський, а відтак український та польський.

Чи не в найповнішому зібранні праць про футуризм “International futurism in arts and literature” [11] (“Міжнародний футуризм у різних видах мистецтва і літератури”) за редакцією Гюнтера Бергхауса вміщено статті, де йдеться про найрізноманітніші прояви та впливи футуризму в різних видах мистецтва Росії, Португалії, Іспанії, Німеччині, Англії і т. д. Звичайно, що вона сприяє відтворенню цілісної картини розвитку світового футуризму, однак не є цілком повною, адже не відображає його слов'янських варіантів, зокрема українського та польського, а йдеться лише про російський футуризм. Очевидно, що не говорити про український і польський варіанти або ототожнювати їх із російським є помилкою, адже вони були самобутніми, оскільки цей мистецький прояв розвинувся багатше і яскравіше, ніж в інших національних літературах.

Незважаючи на те, що основні принципи футуризму в Україні та Польщі були запозичені саме з Росії, де учасники негативно відгукувались про італійський футуризм, все ж не варто так однобоко розглядати такі імпульси. Вони повинні бути досліджені, адже їх ігнорування або хибне трактування веде до нівелювання унікальності й самобутності кожного окремо взятого національного футуризму, а конкретніше – українського та польського.

Уже в період із 1909 по 1915 роки футуризм був відомий у 15 країнах світу від

Португалії до Росії, від Японії та Китаю до США. У більшості країн лідер футуристичного руху італієць Філіпо Томазо Марінетті подекуди разом зі своїми колегами “невтомно гасав містами Європи, шокуючи й епатуючи публіку парадоксальними ідеями, зливами образливих слів, темпераментом шаленця” [9, 118], пропагуючи, таким чином, новий напрям. Така інформаційна кампанія велася різноманітними тогочасними засобами PR-ару: статтями у пресі, брошурами, літературними вечорами, які рідко коли закінчувалися мирно, вуличними акціями (роздавання інформаційних буклетів перехожим, декламування частин маніфестів з автомобіля і т. д.), перформенсами й виставками. Після виходу дебютного документа футуризму, його стали перекладати на інші мови світу. Так, основний текст маніфесту та доповнення до нього були перекладені іспанською, португальською та німецькою мовами практично одразу після виходу оригіналу. В ідеалі мало б статися так, що футуризм мав би стати монополістом у сфері буття людини, але, як показав подальший розвиток подій, країни до яких дійшов цей революційний напрям, цілком не прийняли його або частково запозичили лише окремі ідеологічні елементи.

Активність, з якою прихильники футуризму презентували свій новий продукт, не дала бажаного результату, хоча його популярність зростала доволі швидко. Практично в жодній літературі світу футуризм не став домінуючим напрямом, а лише каталізатором зародження окремих, на перший погляд схожих, але й у той самий час відмінних художніх напрямів, як-от: вортицизм (від італ. *vortizto* – вихор) у Англії, ультраїзм (від ісп. *ultraismo* – крайність у поглядах, думках, переконаннях) в Іспанії та Аргентині, у Мексиці – стрідентизм (можливо, від англ. *strident* – різкий, пронизливий), Чилі – креаціонізм (від лат. *creatio* – рід, *creationis* – творіння).

Варто наголосити на тому, що футуризм став більш популярним серед художників, ніж серед літераторів. Важко віднайти одного чи двох письменників, яких можна назвати істинними футуристами. Водночас не легко говорити про опосередковані впливи нового напрямку на творчість тих чи інших митців. Він справив більше враження на “майстрів пензля”, які побачили в ньому нову свободу творення, уособлення мистецтва без кордонів, можливість поєднання непомітного та

удосконалення вже відомих прийомів. Максимум чого він зміг домогтися – це дати початок національним авангардним напрямам, які дещо запозичили від італійського футуризму, а також окремим новоутвореним країнам поштовх на отримання певної мистецької незалежності.

Під час дослідження українського та польського футуризму науковці найбільше звертають увагу на ті риси, що були унікальними для кожного з них, але в той самий час вони не повинні уникати питань стосовно його першооснови, витоків. Так, проблема шляхів поширення українського та польського футуризмів є, здавалася б, цілком вирішеною – і український, і польський напрями сягають свого коріння Росії, але парадокс у тому, що російські учасники цього авангардного напрямку не до кінця усвідомлювали хто вони є і що представляють. На доказ цього, наведемо слова безпосередніх учасників В.Шершеневича й Б. Лівшиця: “Біля футуризму завжди було багато просто сумнівних молодих людей, які намагалися отримати користь від створеної гучної моди” (тут і далі переклад мій. – Д.Р.) [10, 488], “яким чином ми, півроку тому, використовуємо слово «футуризм» виключно як лайку, не тільки причепили його на себе, але навіть заперечували за будь-ким право користуватися цим ярликом?” [6, 121]. Для більшості країн перші двадцять років ХХ ст. пройшли під знаком пошуків нових імпульсів для формування власного світогляду й незалежності, а футуризм якнайкраще для цього підходив.

Футуризм у Росії не виник на пустому місці і слова В.Шершеневича про те, що “італійські ляпаса футуризму зародилися цілком паралельно до російського футуризму” [10, 486] виглядають щонайменше хибними, адже якщо подивитися із хронологічного боку, то різниця в часі становить три роки (італійський футуризм був заснований 1909 року, а російський у 1912 році), а заява російських футуристів від 11 листопада 1913 року про те, що “першість по праву належить росіянам” була нічим іншим, як вдалим рекламним кроком. “Будь яке авангардне мистецтво асоціювалося з футуризмом і назвати себе футуристом означало отримати першість у цій галузі”, – пише В.Марков [7, 105]. Як згадує Б.Лівшиц про перші дні творчого побутування нового напрямку в російській літературі, що, можливо, певну роль в отриманні саме такої назви відіграла стаття В.Брюсова в

одному з номерів журналу “Русская мысль”, де він “оголосив нас московським видом футуризму, на відміну від петербурзького” [6, 121].

На перших порах свого розвитку російський футуризм хоч і заперечував свій, нехай і не прямиий зв’язок з італійським футуризмом, що пояснювалося самою специфікою руху, все ж явної схожості в певних аспектах заперечувати не варто.

З іншого боку можливе й інше трактування цієї проблеми, а саме: якщо по-іншому сприймати слова російських футуристів про те, що начебто він виник одночасно з італійським, то виходить наступне – під час кризи, яка розповсюдилася в усіх країнах Європи, на основі тих новітніх ідей, які пропонували тогочасні філософи, літератори, зароджується комплекс думок, які були прогресивними, але не мали єдиної назви й ті прояви, які зреалізувалися в тій чи інших літературах дістали спільну назву, яка була сформована на основі саме італійського футуризму. Адже, як зазначає О.Білецький, “... зовнішні умови в першому десятилітті ХХ віку дуже сприяли єдності європейської літератури. Виміна продукціями ставала швидча, ніж коли інше, інформація була поставлена як найкраще, і навіть різниця мов переставала вже бути на великій заваді” [2, 271]. Ці слова засвідчують той факт, що російські футуристи були знайомі з італійським “оригіналом” швидше, ніж він був офіційно започаткований у їхній країні. У Росії були італійські видання Ф.Т.Маринетті, які мав М.Брюсов, а в 1913 році вже В.Шершеневич отримував від італійського лідера маніфести й книги французькою та італійською мовами і як результат – переклади практично всіх маніфестів й інших текстів того ж таки В.Шершеневича.

Отже, футуризм у Росії не міг виникнути раніше чи одночасно з італійським, на що так акцентували свою увагу російські футуристи, і так чи інакше на перших порах він мав можливість для запозичення і реалізації, а згодом і трансформації певних ідей і засад саме з європейського футуризму.

Взявши за основу те, що російський футуризм усе ж мав можливість перейняти певні головні принципи від італійського, можна скласти певну картину тих спільних рис, які поєднують слов’янський футуризм (російський, а від нього вже й український і польський) й італійський.

На слов'янських теренах футуризм уперше з'явився в Росії, який у період розквіту італійського футуризму “розростається, міцніє, віддаляється від Марінетті” [8, 134]. З огляду на це, можна говорити про те, що по суті польський та український футуризми вже не настільки були на маргінесі розвитку загального футуризму принаймні тому, що були усталені в період самого його розвитку (1914–1923). Так, у Росії цей напрям виник у 1912 році, в Україні – 1914 р., у Польщі – 1918 р.

З усього видно, що окремі концептуальні риси є спільними для італійського та російського, а відтак українського та польського футуризмів. Окремі подібності проявляються лише на перших стадіях, тобто на початку становлення футуризму, які згодом деформувалися, трансформувалися і набули зовсім іншого змісту. Отже, незважаючи на прагнення кожного із національних футуризмів до першості не тільки в межах свого національного письменства й світової літератури, мистецтва, є спільні моменти, які еднають їх, а також допомагають відтворити генетико-контактні зв'язки між футуризмами різних країн і не ототожнювати поняття “футуризм” для літератур України й Польщі лише з Росією.

Питання усвідомленості представниками слов'янських футуризмів їхньої приналежності до єдиного футуристичного фронту, започаткований в Італії, стає актуальним і вимагає подальшого дослідження. У цьому аспекті погляди слов'янських футуристів кореспондують з європейськими, на яких прямо чи опосередковано впливав футуризм з Італії і заявляли то про свою близькість до нього, то заперечували це. “Українські футуристи, – зазначає О.Ільницький, – не втрачали обережності, вказуючи на відмінність між футуризмом та ідеологічними недоладностями італійського руху – імперіялізмом, мілітаризмом, шовінізмом..., але визнавали визначальну формальну та історичну роль, що її відіграв рух Марінетті у мистецькому процесі” [5, 226]. Натомість польські футуристи стверджували, що “Марінетті нам чужий” [12, 11]. Учасник російського футуристичного руху Б.Лівшиц згадує: “Ознайомившись із великою кількістю маніфестів, які прислав Марінетті з Мілану, ми не знайшли нічого нового для себе, особливо в тих трьох, які торкались безпосередньо футуризму. Більшість положень, викладених італійськими футуристами, були для нас або вже пройденим етапом, або напововину вирішеними проблемами, які постали”

[6, 165]. Така позиція, на нашу думку, продиктована бажанням не бути клоном італійського футуризму, а, використавши певні його засади та принципи, побудувати власний національний літературний напрям у своїй країні з огляду на соціополітичну та культурну ситуацію в суспільстві кожної окремо взятої нації, що, врешті-решт, і було зроблено.

Як бачимо, кожен із футуризмів, запозичуючи ідею заперечення минулого, у подальшому трансформував її на свій лад, але вона не могла з'явитися у свідомості її представників без жодної на те причини. Так, російські футуристи мали можливість познайомитися з текстами італійського футуризму, а відтак й українські та польські його представники.

Заперечення минулого як один з основних принципів футуризму також запровадили його італійські представники, а те, що самé заперечення кожен окремий футуризм варіант у процесі свого розвитку й набуття самобутніх і незалежних рис трансформував по своєму, не є дивним, адже питання історії для кожного народу є специфічним і потребувало особливого підходу для кожної нації, а особливо його представників. До прикладу, росіяни прагнули “скинути Пушкіна, Достоєвського, Толстого з пароплава сучасності”, для українських футуристів чужим був Т.Шевченко, поляки бажали забути творчість Ю.Словацького та А.Міцкевича. Сам факт того, що ідея відстороненості від минулого, його заперечення в різних національних футуризмах свідчить, що поштовх до цього здійснений раніше, наприклад італійським футуризмом, який у подальшому був запозичений російськими митцями, а згодом і митцями з інших, сусідніх країн. Те, що в процесі усвідомлення учасниками цього авангардного напрямку своєї ролі, а відтак переосмислення вже використаних ідей і їхнє подальше трансформування, доводять слова Є.Адельгейма: “Ненависть Марінетті до великих естетичних традицій була продиктована прагненням розірвати зв'язки з гуманістичними ідеалами і протиставити їм свій антигуманістичний ідеал «механічної людини з частинами, що змінюються», а для російського, українського і польського футуризму тотальний розрив з традиціями означав зовсім інше: вивільнення людини з-під влади буржуазно-феодальної культури, з якою механічно ототожнювалося все мистецтво минулого” [1, 56].

На думку учасників футуристичного напрямку, література повинна була отримати нову точку відліку, яка розпочиналася б із футуристів. Саме вони ставали палкими ідеологами прекрасного, свято вірячи, що вони – зачинателі нового і їхня хода осяяна месіанством. Ідеї, що виклали в маніфестах російські футуристи (“Пощечина общественному вкусу” (“Ляпас суспільному смаку”), “Садок судей II” (“Садок суддів”), українські (маніфест “Сам”, що відкриває збірку “Дерзання”, “Поезюмалярство”), польські (“Manifest w sprawie poezji futurystycznej” (“Маніфест у справі футуристичної поезії”), “Futuryzm polski” (“Польський футуризм”) та білоруські (“Гвалт над формой” (“Наруга над формою”), були щонайменше незрозумілими для більшості тогочасного літературного соціуму. Що ж єднає усі футуризми між собою? – Епатажність, неординарність та нахабність не тільки ідей, які вони проголошували (ідеї могли відрізнятися або трактуватися по-різному, але перебувати в одній футуристичній площині), а й у способах їхнього подання, поведінки його представників (стиль життя).

Окрім задекларованої за собою першості в літературі, заперечення традиційної культури й прагнення до новацій, бунтівливості, порушення поетикально-естетичних традицій, вони закликали до руйнування загальноприйнятої мови, використання “слів на свободі”. Цей принцип притаманний усім варіантам футуризму без винятку і за його допомогою відкривалися нові горизонти для тієї ж української, польської та білоруської мов і літератур, позаяк завдяки цьому в мові ввійшла велика кількість мовних новотворень – слів та словосполучень. Така “деструкція літературної традиції набувала вигляду оновлення не просто поетичної мови, а й мови як об’єкта лінгвістики (широке використання неологізмів)” [4, 35]. Така новація зустрічається в усіх митців, які намагалися писати в цьому руслі: М.Семенко, Г.Шкурупій, Б.Ясенський, С.Млодоженец, А.Ват, В.Маяковський, А.Кручених, В.Хлебніков, М.Грошко, М.Батюшков та ін.

Футуризм передбачав урбаністичну складову, тобто її культивування. Особливо цікавили митців естетика машинної індустрії та великого міста. Цей аспект також притаманний практично всім футуристам більшою чи меншою мірою. Так, урбаністичні мотиви знаходимо не тільки у творчості італійських футуристів, а й у В.Маяковського, М.Семен-

ка, Б.Ясенського, М.Батюшкова та ін. Способи зображення цих мотивів, щоправда, різняться між собою. Так, у Б.Ясенського місто постає гегемоном над усім живим, але всіх їх єднає захоплення технікою, яка стрімко розвивалася в той час.

Ще одними спільними точками дотику між італійським футуризмом та його слов’янськими варіантами були візуальна поезія в усіх її варіантах, а також звуконаслідування і в більшості випадків – відсутність пунктуації у поетичних творах футуристів. Усі згадані аспекти формують той спільний комплекс ідей, які з італійського футуризму були перейняті російським, а вже від нього поширені на інші країни слов’янського світу.

Кожен із слов’янських футуризмів, не зважаючи на однакове ставлення до минулого, не визнали першості його італійської основи, оскільки це означало б втрату ексклюзивності, визнати, що минуле, яке вони заперечували, таки перемогло їх, тобто що італійський футуризм, який був хронологічно першим, таким і залишився у свідомості простих громадян. Кожен із національних футуризмів мав бути першим і неповторним, інакше він втрачав би свою сутність. Якщо італійський футуризм претендував на всесвітню гегемонію, то кожному з його варіантів було достатньо бути визнаним, сприйнятим у своїй країні без будь-якої віднесеності до свого попередника.

Той факт, що український, польський і білоруський футуризми поширилися у своїх країнах під впливом російського, не підпадає під жодний сумнів, але не можна говорити, що ті риси, які вони запозичили, були суто російськими з огляду на всілякі намагання відхреститися від будь-яких впливів італійського. Саме російський напрям перейняв основні принципи з італійського руху, який був відомий у Росії і хронологічно першим був започаткований. На доказ цього, наведемо слова Г.Вервеса, який писав: “Слід зауважити одразу, що цілий ряд агресивних постулатів італійського футуризму, серед яких «нахабний натиск, гарячкове марення, стройовий марш, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій ... війна» – не «прижився» у жодній з країн. Щодо інших концептуальних положень Марінетті, то вони досить чітко проступають в усіх маніфестах футуризму – від України до Іспанії включно” [3, 38].

Отже, такі основні принципи футуризму як звуконаслідування, гра слів, заперечення історії, урбанізм і візуальна поезія були запо-

зичені слов'янськими його проявами з російського, який, у свою чергу, перейняв, на перших етапах свого становлення, від італійського. Цей факт, на наш погляд, дозволяє не тільки привернути більшу увагу до “малих” футуризмів, але й розставити акценти у їхньому подальшому дослідженні.

1. *Адельгейм С.* Кризь роки: Вибр. пр. / Євген Адельгейм ; [упоряд. І. Є. Гітович]. – К. : Дніпро, 1987. – 396 с.
2. *Білецький О.* Літературні течії в Європі в першій чверті 20 віку / Олександр Білецький // Червоний шлях. – 1925. – № 11–12. – С. 268–309.
3. *Вервес Г.* Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Григорій Вервес // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 37–44.
4. *Жибуль В.* Формальний експеримент у творчості українських футуристів і білоруських поетів 1920-х – початку 30-х років / Віктор Жибуль // Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 35–41.
5. *Ільницький О.* Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький ; [пер. з англійської Рая Тхорук]. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
6. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец : Воспоминания / Бенедикт Лившиц ; [вступ. ст. М. Гаспарова ; подгот. текста, послесл., примеч. А. Парниса]. – М. : Худож. лит., 1991. – 250 с.
7. *Марков В.* История русского футуризма / Владимир Марков ; [пер. с англ. В. Кучерявкин, Б. Останин]. – С. Пб. : Алетейя, 2000. – 438 с.
8. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / Володимир Моренець. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 327 с.
9. *Педан Ю.* Маніфест, який збурих світ : [Марінетті Ф. Т. До історії футуризму] / Ю. Педан // Всесвіт. – 2009. – № 9–10. – С. 118–119.
10. *Шершеневич В.* Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова : Сборник / Вадим Шершеневич. – М. : Моск. рабочий, 1990. – 735 с.
11. International futurizm in arts and literature / ed. by Gunter Berghaus. – Berlin : de Gruyter, 2000. – 512 p.
12. *Nuż w bżuhu.* Jednodńuwka futurystuw: [Futurizm. Formiści, nowa sztuka / wstep i komentarz opracował Zbigniew Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska]. – Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław? 1977. – 41 s. [Електронний ресурс] / Futurizm. Formiści, nowa sztuka (Wybór tekstów) – Режим доступу : <http://chomikuj.pl/roborovski/teoria+wszystkiego/Futurizm,164771834.pdf>.

В статье рассматриваются основные принципы футуризма, которые являются общими для всех его национальных проявлений и которые на первых этапах его становления в России были взяты его сторонниками, а затем распространены на другие, соседние литературы (Украина, Польша, Беларусь). Установлено, что на начальной стадии своего зарождения, генетически те идеи происходили не из России, а из Италии и в дальнейшем были переняты представителями украинской и польской литературами.

Ключевые слова: футуризм, “слова на свободе”, визуальная поэзия, звукоподражание, игра слов, отрицание истории, генетико-контактный подход.

In the article are reviewed basic principles of futurism, which are common to all national variants and also pointed out that in the early stages of its formation in Russia they were taken by its supporters, and then spread to other neighboring literature (Ukraine, Poland). Established that at the initial stage of its origin, genetically those ideas came not from Russia but from Italy and were later taken over by representatives of the Ukrainian and Polish literatures.

Key words: futurism, “words in freedom”, visual poetry, onomatopoeia, word game, denying history, genetic-contact approach.

КОНЦЕПТ І СУЧАСНА АНТРОПОЦЕНТРИЧНА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЯ

Стаття присвячена розгляду лінгвокультурології як антропоцентричної науки, дослідженню проблеми взаємозв'язку мови та культури, а також обґрунтуванню питання концепту в когнітивній науці.

Ключові слова: *концепт, лінгвокультурологія, когнітивна лінгвістика, лінгвоконцептологія, антропоцентризм.*

Період кінця ХХ – початку ХХІ століть став визначальним у становленні антропоцентричних переконань науки. В епіцентрі досліджень постала когнітивна галузь лінгвістики, складовою якої є вчення про людське мислення, картину світу, пізнавальні процеси свідомості, які репрезентовані мовними та концептуальними особливостями.

Метою статті є дослідження еволюції мови та культури, розгляд лінгвокогнітивного та лінгвокультурологічного напрямів при описі концептів.

Сучасна лінгвістика характеризується особливою увагою до еволюції мовних явищ. За свідченням Ю.Степанова, у мовознавстві “змінили одне одного різні визначення мови”, при цьому “еволюція відбувалася так, що кожне наступне визначення не витісняло попереднє повністю, а вбирало в себе деякі його ознаки” [13, 7]. У процесі таких змін у 60-х роках ХХ століття відбулася “когнітивна революція” у дослідженні мови. Основним завданням було “вивчення людини, детермінованої культурою та історією, а не природою” [13, 102]. Цілком слушно зазначає Р.Фрумкіна, що “в науці про мову немає місця головному, що створило людину і її інтелект, – культурі” [13, 104], оскільки культура, як і мова, є невід’ємною складовою у становленні етноспільноти. Дослідження зв’язку мови та культури знаходимо у В. фон Гумбольдта, Е.Сепіра, Б.Уорфа.

На думку В.Маслової, “культура формує і організовує думку мовної особистості, формує і мовні категорії і концепти” [9, 27]. Таким чином, культурі притаманні свої цінності, тенденції, ідеали, з допомогою яких вона створює особистість як носія мови, систему духовних цінностей етносу, визначає людський спосіб існування.

Особливістю сучасного мовознавства є *антропоцентричний підхід* до вивчення мов-

них явищ, в основі якого – дослідження людини як культурної, мовної, індивідуальної особистості. До антропоцентричного підходу зверталися ще античні філософи: Сократ, Платон, Аристотель, Протагор та ін. Антропоцентризм у лінгвістиці тлумачиться як “методологічний принцип <...>, застосовується при дослідженні мови як продукту людської діяльності” [11, 38], спрямовує дослідження “у бік вивчення мовної особистості, її індивідуальних смислів, мовної, комунікативної та культурної компетенції” [11, 40]. В.Маслова вважає, що в антропоцентричній парадигмі “аналізується людина в мові і мова в людині” [9, 6]. На думку В.Постовалової, “в антропологічній парадигмі вивчення мови орієнтується на розуміння мови в тісному зв’язку з буттям людини, з людською свідомістю, мисленням, культурою, предметно-практичною і духовною діяльністю” [13, 406], а отже людська особистість з її ідеалами, мовою, культурою, переконаннями постає “центром всесвіту”.

У такому контексті антропоцентрична парадигма та проблема взаємозв’язку мови і культури свідчать про існування кількох наукових напрямів сучасної лінгвістики. Оскільки антропоцентризм досліджує мовну особистість з її культурними ознаками, то він є основою для лінгвокультурної галузі мовознавства. Для дослідження важливими є лінгвокультурний та когнітивний підходи до вивчення мовних явищ. Проаналізуємо погляди науковців на становлення *лінгвокультурології* як етнокультурної складової. Дослідженням цього питання займалися такі мовознавці як С.Воркачов, В.Воробйов, В.Карасик, В.Маслова, В.Мокієнко, В.Постовалова, Г.Слишкін та інші.

За свідченням В.Карасика та Г.Слишкіна, “будь-яке лінгвокультурологічне дослідження є одночасно і когнітивним” [2, 12], то-

му доцільним є теоретичний розгляд цих галузей лінгвістики. *Лінгвокультурологія* як галузь лінгвістики “сформувалася в умовах парадигмальних змін у науці, пов’язаних, з одного боку, зі змінами у свідомості суспільства, з іншого – з упровадженням принципу антропоцентризму, увагою до мови «в дії» та до носія таких дій – людини” [3, 16].

У зв’язку з таким твердженням актуальною є теорія В.Воробйова, згідно з якою *лінгвокультурологія* – комплексна наукова дисципліна, що вивчає взаємозв’язок і взаємодію культури і мови в її функціонуванні і відбиває цей процес як цілісну структуру одиниць в єдності їх мовного і позамовного (культурного) змісту з орієнтацією на сучасні пріоритети та культурні встановлення (система норм і загальнолюдських цінностей) [6, 37]. Таким чином, лінгвокультурологія як складова етнолінгвістики досліджує особливості відтворення культури, зорієнтованої на певну етносвідомість, засобами мови.

Аналізована галузь науки вивчає фіксацію в мові “духовної й матеріальної культури народу, тобто культурно значимої інформації – збережених у колективній пам’яті народу символічних способів матеріального й духовного усвідомлення світу певним етносом, відтворених у його ідеях, схемах мислення і поведінки, системі етичних і естетичних цінностей, нормах, звичаях, обрядах, міфах, віруваннях, забобонах, побуті тощо” [11, 254]. Дещо схожим є тлумачення лінгвокультурології В.Масловою. У ньому йдеться про те, що досліджувана галузь вивчає “звичаї, звички, обряди, ритуали, символи культури” [9, 23], а також розглядає “мову як феномен культури” [9, 8]. Подібну інтерпретацію *лінгвокультурології* як наукової дисципліни наводить М.Алефіренко, зазначаючи, що вона “вивчає способи і засоби репрезентації в мові об’єктів культури, особливості відтворення в мові менталітету того чи іншого народу, закономірності відтворення в семантиці мовних одиниць ціннісно-сміслових категорій культури” [1, 21]. Доцільною є думка С.Воркачова про те, що завданням лінгвокультурології є “вивчення й опис взаємовідносин мови і культури, мови й етносу, мови і народного менталітету” [5, 64]. Згідно з положенням О.Селіванової, особливістю *лінгвокультурології* є спрямування дослідницького інтересу “не лише на етнічну культуру і її відбитки в мові й мовленні, а на відображення в мові й текстах надбань світової культури, інших культур різ-

них епох, а також субкультур різних угруповань людей у межах етносу та поза його межами” [11, 261] і, очевидно, констатація певної мовно-культурної дійсності. Серед напрямів сучасної *лінгвокультурології* дослідниця виділяє *концептологічний* – “опис наявних у відповідній культурі концептів на текстовому матеріалі різних сфер спілкування, встановлення культурних домінант різних етносів” та *лексикографічний* – “укладання різних словників і довідників, які містять культурну інформацію” [11, 261]. Цей напрям упорядковує семантику мовних одиниць, дозволяє простежити діахронічний, історичний розвиток лексем і має перспективи подальшого розвитку.

У межах лінгвокультурологічного підходу науковці (В.Карасик, В.Маслова) виділяють *культурний концепт* як смислове утворення, у якому виділяються ціннісність, образність [8, 109]. Такий концепт “розрізняється за належністю до того чи іншого соціального стилю суспільства” [8, 118]. В.Карасик та Г.Слишкін наголошують на *лінгвокультурному концепті*, що “відрізняється від інших одиниць, які використовуються у лінгвокультурології своєю ментальною природою” [2, 12], адже кожній ментальній спільноті притаманні свої, індивідуальні концепти.

Отже, концепт для сучасної антропоцентричної лінгвокультурології постає виразником історії, діахронічного розвитку мови і культури. Концепт у свідомості етносу виступає представником культурних архетипів та стереотипів.

У зв’язку з проаналізованими положеннями актуальним буде розгляд *лінгвокогнітивного напрямку* сучасної лінгвістики, який досліджували Ч.Філлмор, Дж.Лакофф, Н.Арутюнова, А.Бабушкін, О.Кубрякова, З.Попова, І.Стернін, Р.Фрумкіна, О.Шмельов та ін.

Про когнітивну лінгвістику стало відомо 1989 року в Німеччині на Міжнародному симпозіумі, завдяки якому створено журнал “Когнітивна лінгвістика”. У вітчизняній науці когнітивна лінгвістика з’явилася у вигляді перекладів іноземних джерел.

Так, когнітивну науку, у центрі уваги якої “знаходиться мова як загальний когнітивний механізм” [13, 304], виокремлює В.Дем’янков. О.Селіванова підкреслює, що “*когнітивна лінгвістика* – галузь мовознавства, яка вивчає мову як засіб отримання, зберігання, обробки, переробки й використання знань, спрямована на дослідження способів

концептуалізації й категоризації певною мовою світу дійсності та внутрішнього рефлексивного досвіду. Об'єктом когнітивної лінгвістики є мова як експонент когнітивних структур і процесів свідомості” [11, 365], а ключовими поняттями – “поняття інформації і її обробки людським розумом, поняття структур знань і їх репрезентації в свідомості людини і мовних формах” [9, 8]. Когнітивна лінгвістика вивчає “ментальні процеси, які виникають при сприйнятті, осмисленні <...> і пізнанні дійсності свідомістю, а також види і форми їх ментальних репрезентацій” [10, 12], а одним із завдань цієї галузі є “вивчення специфіки категоризації та концептуалізації досвіду в колективній свідомості носіїв мови” [11, 370]. Отже, когнітивна лінгвістика трактує концепт як ментальне утворення у свідомості індивіда, що виникає під впливом культурно-історичного, прогресивного розвитку суспільства.

У сучасному мовознавстві виділяють *лінгвістичну концептологію*. Згідно з твердженням В.Іващенко, цей напрям науки виник “на межі взаємодії когнітивної та антропоцентричної наукових парадигм” [7, 3]. Так, З.Попова і Й.Стернін визначають, що зазначена наука “використовує поняття *концепт* як позначення моделюючої лінгвістичними засобами одиниці національної когнітивної свідомості, одиниці моделювання й опису національної концептосфери” [10, 22]. О.Селіванова розглядає поняття *лінгвоконцептології* як галузь когнітивної лінгвістики, метою якої є “опис концептів і мовних засобів їхньої репрезентації” [11, 403]. Вона аналізує залежність концептуалізації від “етносвідомості, соціуму, культури, субкультури певної групи, індивідуальної свідомості”, а концептуалізація формує концептуальну систему, “складниками якої є *концепти* – інформаційні структури свідомості, різносубстратні за способами формування та представлення знань про певні об'єкти та явища” [11, 403–404]. Таким чином, науковці не дотримуються єдиного погляду на становлення та визначення цієї лінгвістичної науки.

У сучасній лінгвістичній науці можна простежити тенденцію взаємовпливу *когнітивної лінгвістики та лінгвокультурології*. Із цього приводу М.Алефіренко говорить про взаємозв'язок цих двох наук, який “дозволяє проникнути в один із найпотаємніших куточків культури – мовну свідомість” [1, 17], що уможливило розуміння та визначення поняття

концепту як мовного та культурного феномену.

За спостереженнями В.Іващенко, якщо “на стику когнітивної лінгвістики та когнітивної психології формується загальна тенденція до визначення концепту як одиниці пізнання (пізнавання) – когнітивної структури, то в лінгвокультурологічних дослідженнях – тенденція до його інтерпретації як одиниці знання (індивідуального і/або колективного, наївно-побутового чи наукового), або інформаційної одиниці – інформеми, що є концептуальним вираженням досвіду як окремо взятої особистості, так і соціуму загалом” [7, 26]. Таким чином, концепт для когнітивної лінгвістики є виразником думки, пізнавальної діяльності людської психіки та мисленнєвих інформаційних утворень для конструювання концептосфери людини, а для лінгвокультурології він є виразником цілісної ментальної діяльності особистості чи соціальної групи, що зумовлена культурою та притаманною їй мовою.

Концепт у лінгвістиці тлумачиться по-різному. Так, М.Болдирев доводить, що “концепти являють собою ті ідеальні, абстрактні одиниці, смисли, якими людина оперує в процесі мислення. Вони відображають зміст отримання знань, досвіду, результатів усієї діяльності людини і результати пізнання нею навколишнього світу у вигляді певних одиниць, “квантів” знання” [4, 23–24]. М.Піменова розуміє концепт як “національний образ (ідею, символ), ускладнений ознаками індивідуального уявлення” [2, 14].

Концепт як культурне утворення, пояснює Ю.Степанов, – це згусток культури у свідомості людини, те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини, а з іншого боку, концепт – це те, що людина сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї [12, 40], що свідчить про взаємозв'язок людської психіки з етнокультурними особливостями, у результаті чого утворились такі структури як концепти.

Таким чином, у дослідженні мови і культури потрібно використовувати терміни, концепти тієї чи іншої культури, адже в кожній культурі зі зміною епох з'являються нові поняття. Тому правильно наголошує М.Піменова, що “кожну національну культуру відрізняють специфічні мовні образи, які утворюють особливий код культури” [2, 16], оскільки культура передається етносом у

формі мовленнєвих засобів концептуальними структурами.

При аналізі лінгвокогнітивних та лінгвокультурологічних напрямів лінгвістики встановлено, що спільною особливістю цих галузей науки є вивчення та дослідження концептів.

У сучасній антропоцентричній науці концепт функціонує як ментальна одиниця соціальної спільноти, що з допомогою мовних засобів відтворює її загальнокультурні ознаки, фіксує взаємозв'язок та вплив мови й етносвідомості.

1. *Алефиренко Н. Ф.* Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка : [учеб. пособ.] / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Флинта, 2010. – 288 с.
2. *Антология концептов* / [под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина]. – М. : Гнозис, 2007. – 512 с.
3. *Богданович Г. Ю.* Культурология, лингвокультурология, этнопсихоллингвистика VS полилингвокультурология / Г. Ю. Богданович // *Культура народов Причерноморья*: [науч. журн.] – 2002. – № 34. – С. 12–17.
4. *Болдырев Н. Н.* Когнитивная семантика: [курс лекций по английской филологии] / Н. Н. Болдырев. – [2-е изд., стер.] – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. ун-та им. Г. Р. Державина, 2001. – 123 с.

5. *Воркачев С. Г.* Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // *Филол. науки.* – 2001. – № 1. – С. 64–72.
6. *Воробьёв В. В.* Лингвокультурология : [монография] / Владимир Васильевич Воробьёв. – М. : РУДН, 2008. – 336 с.
7. *Іващенко В. Л.* Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології) : [монографія] / Вікторія Людвігівна Іващенко. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2006. – 328 с.
8. *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2004. – 390 с.
9. *Маслова В. А.* Лингвокультурология / В. А. Маслова. – М. : Изд. центр “Академия”, 2001. – 208 с.
10. *Попова З. Д.* Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с. – (Лингвистика и межкультурная коммуникация. Золотая серия).
11. *Селіванова О. О.* Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : [підручник] / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля. – К, 2008. – 712 с.
12. *Степанов Ю. С.* Константы: словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М. : Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 824 с.
13. *Язык и наука конца XX века: сб. статей* / [под ред. Ю. С. Степанова] – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. – 432 с.

Статья посвящена рассмотрению лингвокультурологии как антропоцентрической науки, исследованию проблемы взаимосвязи языка и культуры, а также обоснованию вопроса концепта в когнитивной науке.

Ключевые слова: *концепт, лингвокультурология, когнитивная лингвистика, лингвоконцептология, антропоцентризм.*

The article is dedicated to elucidation of culturology as anthropocentric science, investigation of the problem of correlation of language and culture; and also foundation of the concept in cognitive science.

Key words: *concept, linguistic culturology, cognitive linguistics, linguistic concept science, anthropocentrism.*

ЕВФЕМІЗМИ ЯК ЗАСІБ ДОСЯГНЕННЯ ПЕРЛОКУТИВНОГО ЕФЕКТУ КОМУНІКАНТАМИ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ)

У статті основну увагу зосереджено на дослідженні ролі евфемізованих одиниць у досягненні перлокутивного ефекту в міжособистісній інтеракції в художньому дискурсі.

Ключові слова: адресант, адресат, евфемізми, комунікація, перлокуція, художній дискурс.

На сучасному етапі розвитку українського мовознавства все більшої актуальності набувають проблеми, пов'язані з дослідженням особливостей реалізації різнотипних комунікативних актів, а також визначенням і характеристикою у процесах інтерпретації оптимальних засобів досягнення мовцем перлокутивного ефекту. Одним із таких засобів є *евфемізми* (*Ев.*) – мовні одиниці, що в художньому тексті як *дискурсі* виявляють свій комунікативно-прагматичний потенціал.

Проблемі евфемізмів присвячено студії багатьох мовознавців (З.Дубинець [3], М.Ковшової [8], І.Мілевої [10], В.Олексенка [12], В.Ужченка, Д.Ужченка [17] та ін.). Зокрема можна виокремити такі основні проблематичні русла, у яких працювали і працюють дослідники:

– *евфемізація* і *дисфемізація* у фразеотворенні (І.Мілева [10], В.Ужченко, Д.Ужченко [17]);

– семантика і прагматика *Ев.* (О.Дубинець [3], М.Ковшова [8]);

– *Ев.* як складники системи референтних висловлень у художньому тексті (І.Бабій [1]).

Однак роль *Ев.* у досягненні мовцем перлокутивного ефекту в міжособистісній інтеракції персонажів у художньому тексті як дискурсі, зокрема у прозі О.Ірванця, М.Матіос, О.Печорної та С.Талан, належним чином не проаналізовано, що й зумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Матеріал роботи – тексти збірок оповідань та повістей О.Ірванця “Загальний аналіз” і М.Матіос “Армагедон уже відбувся”, романів О.Печорної “Грішниця” та С.Талан “Коли ти поруч”. Орієнтування на твори названих авторів не є випадковим: вони мають художньо-естетичну вартість і займають вагоме місце в сучасному літературному просторі. Так, “Грішниця” О.Печорної – ла-

уреат Міжнародної літературної премії імені О.Гончара 2010 року, “Коли ти поруч” С.Талан – переможниця конкурсу “Коронація слова 2011”, О.Ірванець – лауреат премії Фонду Гелен Щербань-Лапіка (США) 1995, М.Матіос – лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка і переможець конкурсів “Книжка року” та “Коронація слова”.

Характерними ознаками творів О.Ірванця, М.Матіос, О.Печорної та С.Талан, на нашу думку, є пошук нових естетичних засобів моделювання й зображення дійсності, відкритість, карнавалізація дійсності, відверта “гра” цитатами, наявність ремінісценцій, алюзій, іноді – одним із важливих засобів експлікування авторського творчого мислення в названих текстах є *Ев.*, інтенційна зумовленість яких повною мірою декодується лише в процесах сприйняття й осмислення дискурсу.

У мовознавстві існує цілий ряд визначень *Ев.* (усі вони акцентують на їх важливій ознаці – заміні “грубого” найменування кореферентною назвою предмета, явища, ознаки чи дії), однак, на нашу думку, синтезувальною є дефініція *Ев.*, подана в енциклопедії “Українська мова”, яка і буде базовою у цьому дослідженні: “*Евфемізм* – слово або вислів, троп, що вживається для <...> прихованого з окремих причин, пом’якшеного, ввічливого позначення певних предметів, явищ, дій, заміни прямої їх назви <...>” [18, 168].

Характеризуючись такими основними ознаками, як *образність* (“здатність мовних одиниць створювати наочно-чуттєві уявлення про предмети навколишньої дійсності” [18, 48–49]), *оцінність* (кваліфікування денотата – явищ, ознак, предметів, які зазнали вторинного (евфемізованого) позначення), *експресивність* (“властивість мовної одиниці підсилювати логічний та емоційний зміст висловленого” [17, 170]), *імпліцитність* (здатність *Ев.* виражати приховане значення),

функціональна активність, *Ев.*, на нашу думку, є важливими засобами реалізації перлокуції у міжособистісній інтеракції персонажів у художньому тексті (як дискурсі), врахування якої сприяє і ґрунтовнішому декодуванню текстової інформації, і глибшому дослідженню семантики евфемізованих номенів. Отож проблема “евфемізми і художній текст” і досі не розв’язана, потребуючи конкретнішого розгляду, чому і присвячене задеклароване дослідження.

Звідси випливає і *мета* роботи: розкрити роль *Ев.* як оптимальних засобів досягнення перлокутивного ефекту у процесі міжособистісного спілкування персонажів у художньому тексті (як дискурсі). Поставлена мета передбачає розв’язання таких *основних завдань*:

– проаналізувати семантику *евфемізованих номенів* у названих вище текстах;

– розкрити в них особливості експлікування перлокутивних можливостей *Ев.*

Художній текст (як дискурс) – “засіб реалізації комунікативного завдання, яке виникає одночасно перед учасниками комунікативного акту – адресантом (автором) і адресатом (реципієнтом). У кожного з них формуються власні прагматичні настанови, в одного – на адекватну передачу інформації, в іншого – на адекватне її розуміння. Зіткнення цих установок визначає змістову структуру тексту та ієрархію компонентів” [20, 274], які формують цю структуру.

Крім того, у художньому дискурсі кожен персонаж (волею автора) здійснюючи свої інтенції (приховані чи явні), намагається досягти перлокутивного ефекту, використовуючи при цьому різні мовні засоби, зокрема й *Ев.* Ці лексеми реалізуються у багаточисельних моделях комунікації, однак в аналізованих художніх текстах нами виокремлено лише деякі з них. Так, у мікросистемі “Дорослий↔Дитина” [7], яка характеризується різним рівнем розвитку когнітивного “Я” кожного з її елементів, *Ев.* виявляють свій комунікативно-прагматичний потенціал, реалізуючись у мовленнєвому акті – псевдоінформуванні – такому типі інформуванні, при якому “деякі кодові ланцюги мають спільні оригінали (диктуми), але різні образи (уявлення)” [4, 60]. Наприклад:

– Дядько Сергій ніколи її не забуде, він буде пам’ятати її завжди. Але тітки Віталіни...

– Мами Віталіни, – поправила її дівчинка. – Для мене вона була мамою.

– Вибач, я не знала. Мама Віталіна загинула, ти ж знаєш. Її вже немає.

– Такого не буває. Не може бути, щоб людина зникла назавжди.

– Звичайно ж, – схаменулась Даринка і постаралася виправити становище: – Я мала на увазі, що її немає тут, серед нас, які живуть на землі. Твоя мама зараз далеко звідси. Вона там, куди нам не можна потрапити [16, 295]. В окресленому діалогічному фрагменті спостерігаємо інтенсивний перебіг мовленнєвих дій, що супроводжуються зіткненням “реплік-стимулів” та “реплік-реакцій (рефлексій)” [14, 233], які плавно “перетікають” одна в одну, водночас формуючи “тло” мовленнєвих невдач. Загроза виникнення комунікативних девіацій зумовлена специфічною природою психологічного простору, в якому перебуває дитяча свідомість, із властивими йому опуклістю, деформованістю, строкатістю образів, які на відповідному етапі онтогенезу дитини блокують канали усвідомлення та сприйняття нею всієї трагічності екзистенції.

Ев. немає тут, серед нас, які живуть на землі і там, куди нам не можна потрапити, виражені описовими конструкціями із семантично активними прономінальними складниками обставинного значення місця, не номінують об’єкти, а тільки вказують на них, завуальовуючи певною мірою зміст інформації. Виступаючи оптимальними засобами уникнення двостороннього конфлікту, втіленого у діадах – “свідомість дитини ↔ власне «я»” та “дитина ↔ дорослий”, *Ев.* сприяють успішній реалізації останнім власних комунікативних інтенцій.

Розглянемо ще один текстовий фрагмент, у якому, як і в попередньому, мовець використовує *Ев.*, щоб “завуальювати” вербально одну з невід’ємних констант людського буття – смерть, і подати адресатові – малій дівчинці – інформацію у пом’якшеній формі, оскільки “становлення комунікативної компетенції дитини є складним поетапним процесом, який реалізується на фоні загальнопсихічного (зокрема когнітивного, інтелектуального) і соціального розвитку” [7, 93]. Наприклад:

– А де ж ваш син, Маріє Степанівно? Очі старенької враз погасли, і вся вона ніби зробилася меншою, кілька хвилин мовчала, а

потім, вкривши Ларису теплою ковдрою, гірко зітхнула.

– *Нема... Нема в цьому світі, донечко. Чекає мене в іншому* [13, 53]. Значення *Ев.* розкривається на основі опозицій “цей (світ) – той (інший)”, “*нема в цьому – є в тому (іншому)*”. В аналізованому тексті як для дорослого, так і для дитини **цей світ** виступає символом локалізації особистісного, освоєного простору, який є “тут, близько”, відповідно, наступний елемент опозиції – **той (інший)** – сприймається як такий, що існує “там, далеко”, який неможливо досягнути. Вектори “близько-далеко” є “горизонтально орієнтованими й відображають «площинне», «рівнинне» мислення...” людини [15, 22]. Таким чином, *Ев.* як елементи мовної картини світу, усвідомленої людиною, сприяють реалізації перлокутивного ефекту в діалозі персонажів, репрезентуючи уявлення останніх про архаїчну модель часопросторовості буття.

Ев. здатні виступати реалізаторами перлокутивного ефекту і на рівні комунікативної схеми “Лікар↔Пацієнт”. Так, когнітивна база лікаря містить певні мовленнєві установки (володіння секретною інформацією (про хворобу пацієнта), її завуалювання і навіть деформування), які сприймаються розумовою сферою пацієнта. Порівняймо: “*Але лікар відверто сказав.., що хвороба вже запущена і йому залишилося жити не дуже багато. Скільки – він так і не сказав, хоча Антон пропонував йому гроші. «Якщо не говорить, значить, мені залишилося мало, – зробив висновок Антон»*” [16, 41]. Реципієнт сприймає (членує) інформацію у тому руслі, у якому дозволяє це зробити його когнітивне “Я”; “інтерпретація смислу – це відображення фрагмента дійсності у свідомості крізь призму того моменту, який цей фрагмент (стан здоров’я персонажа) займає у діяльності суб’єкта, є важливим у розумінні експліцитно-імпліцитних відношень категорії «особистісного смислу», тобто “розрізнення об’єктивно усвідомленого значення предмета (хвороби) і його внутрішньо мотивованого значення для суб’єкта” (швидка смерть) [6, 231]. *Ев.* – **залишилося жити не дуже багато** є своєрідною констатацією факту, яка впливає з обставин, що склалися, однак містить не повну експлікацію змісту, а лише здогад як форму імпліцитності, що сприяє “пом’якшенню” та “згладжуванню” (хоча й реально трагічної) інформації. Аналогічною до попередньої є семантика евфемізованої конструкції “**Якщо не го-**

ворить, значить, мені залишилося мало”, однак різниця полягає в аналітичній здатності адресата робити висновки стосовно отриманого повідомлення. Таким чином, розгляд лише деяких (із багатьох інших) схем реалізації мовлення спонукає до твердження, що *Ев.* є важливими засобами досягнення перлокутивного ефекту між співрозмовниками, зв’язок між якими диктується умовами тієї моделі комунікації, у межах якої вони функціонують.

Як засвідчує матеріал нашого дослідження, евфемізація мовлення здійснюється завдяки таким її максимам, як толерантність, ввічливість, лагідність, що мали би “вписуватися” у будь-який ситуативний сценарій, однак це спостерігається не завжди. Розглянемо приклад функціонування *Ев.*, етикетна зумовленість якого є не тільки зайвою, але призводить до виникнення комунікативно-девіативної ситуації, тобто “такого збою у спілкуванні, коли мовленнєвий акт” не реалізує свого призначення, “а мовець не досягає своєї ілокутивної мети” [2, 117], що супроводжується такими перлокутивними ознаками, як негативні емоції (злість та обурення + іронія) співрозмовника. Порівняймо:

– *Я стою перед вами, шановний Іване Івановичу...*

– *Шановний?* – *перепитав Іван Іванович, і в його голосі прозвучали цинічні нотки. – Ти мене бачиш перший раз у житті і вже так шануєш?* [16, 12–13] Комунікативна інтенційність етикетних фраз-вітань у наведеному тексті виконує двосторонню оціннокваліфікативну функцію: з одного боку, евфемізовані формули кваліфікують адресанта висловлення як улесливу та нещирю людину, сприяючи “творенню” концептуально-поняттєвого її образу. З іншого – привітання досить стримано кваліфікують і того, на кого спрямований мовленнєвий акт, тобто Івана Івановича. Варто звернути увагу і на дериваційні особливості тексту діалогу персонажів, зокрема на словотвірну пару “*шанувати*→*шановний*”, із допомогою семантики складників якої співрозмовники формують певний образний фон та комунікативну атмосферу таким чином, що реалізований ними перлокутивний ефект, як це не парадоксально, призводить до дисфемізації мовлення в художньому тексті.

Перлокуція здатна реалізуватися за допомогою *Ев.*, якими активно оперують представники магічно-віртуального світу. Комунікація такого типу здійснюється зазвичай між адресантом – людиною, яка є джерелом

інформаційного потоку, та адресатом – отримувачем інформації. Однак такий мовленнєвий акт не вважаємо повноцінним, оскільки в ньому не здійснюється обмін інформацією, а лише її прямолінійний перебіг від *Адресанта* до *Адресата*. Порівняймо:

– Яка біда, бабо?

– Не скажу тобі прямо, бо не можу.

Скажу тільки, що подарунок, якого везеш, не матимеш уже кому дарувати. І більше ні шлова не скажу, і так жабагато вже тут я набажикала... Не можу й не мушу я навпроштитесь кажати... [5, 168]. Виділена евфемізована номінація є носієм імпліцитної інформації (повідомлення про смерть), оскільки виражає її не відкрито, а приховано (прихованість є цілком усвідомленою адресантом – *навпроштитесь* – “прямо казати”), у формі натяків (*не матимеш уже кому дарувати*). Евфемізований художній сегмент демонструє “потужну” когнітивно-емпіричну базу мовця, який, реалізуючи комунікативно-прагматичні інтенції-надзнання, здатний вибірково “змінювати” людську долю, конструктивно впливати на неї.

Розглянемо ще один текстовий фрагмент, у якому автор прагне представити інформацію у досить нетрадиційний спосіб, вводючи персонажа твору у віртуально-ірреальну площину, причому фокусуючи його погляд у реальну дійсність. Перлокуція в такому випадку буде не прямою, а *рефлексивно-інвертованою*, зумовленою процесом виходу свідомості мовця за межі власного “я” та повернення в ці межі. Наприклад: “*Іванові навіть із домовини видно, що всі оті його нібито «заступнички» плавають у морі людської крові. І все одно мало їм крові. Цвинтарний черв'як за ними вже не плаче – голосить...*” [9, 85]. Комунікацію, яка реалізується в цьому тексті, можна вважати віртуальною, оскільки її учасники – адресант (Іван) і адресат (“заступнички”) є уявними. Мовець, який уведений у таку комунікативну ситуацію, виявляє особисті інтенції наче “*поза собою, мимо себе*”. Хоча адресант і адресат не є реальними учасниками мовленнєвого акту, однак їх присутність добре відчутна і сприймається читачем. Те, що зменшено-пестлива форма лексеми *заступнички* є евфемізованою, свідчить підтекст, закладений у ній “як семасіологічне явище”, яке “включає ... і сусідні частини певного сегмента тексту, і ситуацію, завдяки яким виникає нове значення” [11, 86], а також вона містить оцінку, яка “має

універсальну структуру (кваліфікативну модальну рамку), характеризується функціонально-комунікативною спрямованістю і зумовлена об'єктивними властивостями індивіда, предмета чи явища настільки, наскільки може ними мотивуватися” [19, 107–108] Підтекст виступає своєрідним “контраргументом” стосовно означених рядків, оскільки містить імпліцитну інформацію про *заступників* як осіб, що спричинилися до смерті персонажа.

Таким чином, аналіз текстів збірки оповідань та повістей О.Ірванця “Загальний аналіз”, М.Матіос “Армагедон уже відбувся”, романів О.Печорної “Грішниця” та С.Талан “Коли ти поруч” дає підстави стверджувати, що евфемізми – це функціонально навантажені лінгвістичні одиниці, які, володіючи потужним комунікативно-прагматичним потенціалом у художньому тексті (як дискурсі), виступають у ньому важливим засобом досягнення комунікантами перлокутивного ефекту в міжособистісній інтеракції.

1. *Бабій І. О.* Комунікативно-прагматичні параметри дескрипцій у текстах “малої прози” кінця ХХ – поч. ХХІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / І. О. Бабій. – Івано-Франківськ, 2007. – 20 с.
2. *Бацевич Ф.* Основи комунікативної девіатології / Флорій Бацевич. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2000. – 236 с.
3. *Дубинець З.* Теми та сфери евфемізації в сучасній пресі / З. Дубинець // Вісник Запорізького національного університету. Серія: Філологічні науки. – 2002. – № 1. – С. 159–163.
4. *Ейгер Г. В.* Ложь и обман: к проблеме определения понятий / Г. В. Ейгер // Актуальні проблеми теорії комунікації та викладання іноземних мов. Харківський державний університет. – Х. : Приватне вид-во “Константа”. – № 390. – С. 59–61.
5. *Ірванець О. В.* Загальний аналіз : оповідання, повість / О. В. Ірванець ; худ.-оформл. О. В. Артеменко. – Х. : Фоліо, 2010. – 219 с.
6. *Кагановська О. М.* Логіко-семантичні зв'язки як фактор співвідношення імплікації та експлікації / О. М. Кагановська // Семантика мови і тексту : збірник статей VI Міжнародної конференції. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – С. 229–234.
7. *Казаковская В. В.* Вопросы-ответные единства в диалоге “взрослый-ребенок” / В. В. Казаковская // Вопросы языкознания. – 2004. – № 2. – С. 89–109.
8. *Ковшова М. Л.* Семантика и прагматика евфемизмов / Мария Львовна Ковшова. – М. : Гнозис, 2007. – 320 с.

9. *Матіос М.* Армагедон уже відбувся : повість / М. Матіос. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2011. – 112 с.
10. *Мілева І. В.* Евфемізація і дисфемізація у фразеотворенні говірок сходу України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / І. В. Мілева. – Луганськ, 2005. – 19 с.
11. *Мыркин В. Я.* Текст, подтекст и контекст / В. Я. Мыркин // Вопросы языкознания. – 1976. – № 2. – С. 86–93.
12. *Олексенко В. П.* Мовні засоби евфемізації в сучасній українській прозі / В. П. Олексенко // Вісник Запорізького національного університету. Серія: Філологічні науки. – 2012. – № 1. – С. 328–334.
13. *Печорна О.* Грішниця / О. Печорна ; передм. М. Іванцової. – Х. : Книжковий Клуб “Клуб сімейного дозвілля”, 2012. – 288 с.
14. *Сафонова Н. М.* Особливості вираження суб’єктивної модальності діалогічного мовлення / Н. М. Сафонова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Філологія. – 2004. – Вип. 42, № 632. – С. 233–236.
15. *Селіванова О. О.* Концептуалізація просторової орієнтації в українських фраземах / О. О. Селіванова // Мовознавство. – 2004. – № 1. – С. 17–25.
16. *Талан С.* Коли ти поруч / С. Талан. – Х. : Книжковий Клуб “Клуб сімейного дозвілля”, 2012. – 320 с.
17. *Ужченко В. Д.* Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.
18. Українська мова : енциклопедія / [редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін.]. – 2-ге вид., випр. і допов. – К. : Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.
19. Художній текст – слово – образ : лінгвостилістичний аналіз : монографія / [М. І. Голянич, І. О. Бабій, Н. Я. Іванишин та ін.] ; за ред. М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2010. – 408 с.
20. *Шахнарович А. М.* Текст как феномен языкового сознания / А. М. Шахнарович // XII Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации “Языковое сознание – содержание и функционирование”. – М., 2000. – С. 273–277.

В статті головне уваження сфокусовано на дослідженні ролі евфемізованих одиниць в досягненні перлокутивного ефекта в міжособистісній інтеракції в художественному дискурсі.

Ключевые слова: адресант, адресат, евфемізми, комунікація, перлокуція, художественний дискурс.

The article investigates the role of euphemisms in achieving the communicative aims of interpersonal interaction in the literary discourse.

Key words: addressee, sender, euphemisms, communication, perlokutsiya, artistic discours.

УДК 811.161.2: 81'42

ББК 81.2 Ук – 71

Надія Геріш

ПРОСПЕКТИВНА АНАФОРА В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі новели (“образка”) М.Коцюбинського “Він іде”)

У статті проспективна й ретроспективна анафори, маніфестовані художнім текстом й аналізуються в функціонально-семантичному вимірі.

Ключові слова: текст, проспективна анафора, ретроспективна анафора, антецедент, анафор, анафорична пара, референція, когезія.

Текст як предмет лінгвістичного дослідження має на меті встановлення внутрішньої системи мови, тобто опис мовних елементів, їх використання і зв'язок. Незважаючи на багаторазове звернення лінгвістики до зв'язності тексту, зацікавлення вивчення цієї категорії в різних мовах не зменшилося, а питання встановлення різних видів зв'язків між вис-

ловленнями в тексті є одним з актуальних напрямів функціональної лінгвістики. Текст може розглядатися як феномен макросинтаксису за умови взаємодії його текстотвірних елементів, визначальними серед яких є анафоричні відношення. Відрізки тексту можуть поєднуватися на основі когезії, яка репрезентує структурний і лексичний зв'язок. Когезія

маніфестується смисловою “спаяністю” між структурними компонентами, а мовні засоби, серед яких анафоричні відношення, репрезентують зв’язок між двома і більше елементами в тексті. І.Р.Гальперін зазначає, що когезія – це особливий вид внутрішньтекстового зв’язку, який забезпечує логічну послідовність і взаємозалежність окремих подій, фактів, явищ. Вона визначається системою тексту в ході його розгортання і завдяки цьому є незамінною ознакою, яка притаманна будь-якому типу тексту [4, 7].

Дослідники виділяють найрізноманітніші засоби когезії, серед яких відомою є класифікація М.Холлідея і Р.Хасана, які зазначають п’ять засобів когезії: референція, субституція, еліпсис, кон’юнкція і лексична когезія, хоч при цьому вказують на те, що між цими категоріями немає визначених меж [10, 127].

У своєму дослідженні зосередимо увагу на такому засобі зв’язності тексту, як анафоричні відношення, які виникають у процесі референції. Референцією називається заміна найменування детермінантами, до складу яких входять займенники (особові, вказівні), слова з кількісним або якісним значенням. Антецедент (семантичне джерело) і анафоричний елемент мають спільний референт дійсності – предмет, ознаку або дію, які позначає в тексті, де зазвичай співвідносяться однорідні елементи, наприклад, власний/загальний іменник й особовий займенник.

Референція – це найбільш простий і поширений вид когезії, характерний для будь-якого тексту. Анафора може трактуватися як смисловий зв’язок між референтами, тобто як вказівка на референт у попередньому контексті, і катафора, яка вказує на референт у наступному контексті.

У сучасній зарубіжній лінгвістиці є низка досліджень, які стосуються різних аспектів проблеми контекстуальних зв’язків і референції в мові, зокрема, дослідження на матеріалі п’яти мов, яке містить загальні й специфічні риси функціонування анафори [5, 47]; дослідження на матеріалі англійської і французької мови з порівнянням предикативної і номінальної анафори [13, 82]; дослідження анафоричних відношень в іспанській мові [14]. Спектр праць розглядає питання анафоричних займенників, анафоричного зв’язку, моделей анафори, досліджує взаємозв’язок референції й анафори [1, 65].

Отже, короткий огляд наукових досліджень дає змогу зробити висновок, що термін “анафора” використовується для позначення всіх діафоричних (анакатафоричних) висловлень, незалежно від напрямку референційного зв’язку між компонентами, що нівелює опозицію анафора/катафора.

Анафора трактується неоднозначно. На думку Л.Теньєра, анафора репрезентує лише семантичне відсилання при відсутності синтаксичного зв’язку між корелюючими елементами. Інші дослідники вважають, що анафора – це особливий вид формального синтаксичного зв’язку, треті пропонують існування анафори асоціативної, імпліцитної. У будь-якому випадку йдеться про основний тип анафори, при якій анафор має тотожний антецедент і між ними є кореферентність. Ця модель є основною з точки зору частотності в дискурсі, а також місця в системі мови, водночас слід звернути увагу на більш складний, периферійний вид анафори, який до цього часу не знайшов належного висвітлення в лінгвістичній літературі.

Залежно від напрямку зв’язку між компонентами є проспективна й ретроспективна анафори [3, 13]. Розглянемо модель, у якій антецедент лінійно йде за анафорою, здійснюючи при цьому правосторонні або проспективні анафоричні відношення. Що стосується терміна “антецедент”, то Л.Теньєр вважає недоречним його використання, а натомість пропонує інше визначення цього поняття – “смислове джерело”, оскільки анафоричне висловлення, яке замінює деякий відрізок тексту, може йти не тільки за ним, але й перед ним.

Першим знаком художнього тексту є звичайно заголовок, у функції якого виступає проспективна анафора *Він іде*, яка передає основну тему або ідею художнього твору.

Актуальним є визначення ролі проспективної і ретроспективної анафор в семантичній організації синтаксичних конструкцій як у межах речення, так і в міжреченневих утвореннях.

До синтаксичних конструкцій, у яких виявляються анафоричні відношення, належать: речення, словосполучення, а також частини речень (звороти, вставні сполуки) і об’єднання речень, які мають граматикалізовану будову і до складу яких входять два або більше компонентів.

М.О.Кронгауз кваліфікує анафоричні відношення як різновид семантичних відно-

шень, спрямованих на забезпечення когезії в тексті [6, 260].

Мета дослідження – визначити особливості проспективної анафори, її функцій в організації художнього тексту.

Мета передбачає необхідність розв'язання таких завдань: 1) розкрити зміст поняття “проспективна анафора” (катафора); 2) проаналізувати семантичні відношення в катафоричній конструкції.

Новизна дослідження полягає в тому, що в ньому: а) розкрито зміст поняття “проспективна анафора” (“катафора”); б) здійснено аналіз участі катафоричних конструкцій у формуванні художнього тексту.

Проспективна анафора (катафора) – тип відношення між мовними сегментами, до складу якого спочатку входить анафор, а потім антецедент, або смислове джерело. Наприклад: *Він – іде*, де у функції катафори виступає прономінативний субстантив *він*, який виконує випереджальну (катафоричну) функцію і є репрезентантом розгортання тексту.

Поряд з проспективною анафорою є ретроспективна, наприклад: *Становий, здається, незадоволений був з того, що взяв, і хоч запевняв, що не допустить погрому, але йому вірили мало* (М.Коцюбинський. “Він іде”). **Ретроспективна анафора**, до складу якої входить антецедент (смислове джерело) – *становий* і анафор *йому* репрезентує предикатні анафоричні відношення.

Порівняймо ще: *Найгірше було те, що ніхто не знав, чи одмінять процесію з образом спаса, яка мала відбутись завтра по церковній відправі. Про се з тривогою говорили в містечку, і крамарі, забувши за покупців, лишали свої крамниці на божу ласку, а самі збирались купками на майдані серед містечка* (М.Коцюбинський. “Він іде”). У наведеному сегменті прономінативний прикметник *се (це)* заступає цілісну ситуацію, репрезентовану в першому реченні. Антецедентом ситуативних анафоричних відношень виступає предикація в цілому, дієслівна група, а також віддієслівне ім'я з його залежними. У цьому випадку займенникове слово *це* пов'язане з попереднім контекстом. **Тут притишеними, таємничими голосами, тривожно озираючись навкруги, переказували одні другим про якихось непевних, чужих людей, що з'явилися недавно в містечку, про чорносотенних панків, які були б раді погромів, та про те, що їхні “пуриці”, багатші купці, ще зрання почали тікати з містечка з**

своїми жінками й дітьми (М.Коцюбинський. “Він іде”). За допомогою компонентів **на майдані, серед міста** – і прономінативного адвербіатива **тут** виражаються локативні анафоричні відношення, при яких інтерпретація одного елемента тексту залежить від попередніх – **на майдані, серед міста**.

Наприклад: *Часом розмова ставала гарячою, бурхливою, слова бряжчали, немов вози з залізом, і білі крамарські руки тільки мигтіли перед рудими бородами* (М.Коцюбинський. “Він іде”). У наведеному сегменті семантичні відношення між референтами **розмова** і **слова** є виявом асоціативної анафори. Порівняймо ще: *Ще сонце не зайшло, а вже крамниці почали зачинятись. Скрізь рипіли залізні засуви, бряжчали колодки й ключі, стукали двері, заслоняючи чорні отвори, і вмить сірі старезні мури ринку викинули з себе людей* (М.Коцюбинський. “Він іде”). У маніфестованому сегменті ситуація **крамниці почали зачинятись**, до якої входять компоненти: **рипіли залізні засуви, бряжчали колодки і ключі, стукали двері, заслоняючи чорні отвори** відтворює асоціативну анафору. Порівняймо ще: *Час йшов, і кожна хвилинка, що канала навіки, родила другу, а та наближала страшну невідомість* (М.Коцюбинський. “Він іде”). За допомогою виділених слів у наведеному контексті утворюється асоціативна пара “**час-хвилинка**”.

Наприклад: *В хаті старого шохата Абрума при світлі лойових свічок, йшла нарада. Там зібрались самі старі, поважені люди, зі зморшками досвіду на блідих лицах, з білими бородами, як у далеких предків* (М.Коцюбинський. “Він іде”). Пронімінативний адвербіатив **там** поєднує контактні речення, тобто має відношення до попереднього контексту і репрезентує за допомогою компонентів **в хаті старого Абрума**, там локативні анафоричні відношення, забезпечуючи текстову когезію.

Порівняймо ще: *Всі говорили разом, бо всіх одно турбувало. Одні хотіли зібрати ще грошей для станового, другим приходила до голови думка прохати попів, щоб заступились. Інші знов радили зійтись до синагоги і в молитвах провести ніч* (М.Коцюбинський. “Він іде”). У наведеному сегменті зв'язування речень за допомогою компонента **всі**, який потім розділяється на **одні, другі та інші**.

Наприклад: *Старий шохат Абрум, який на своєму довгому віку спокійно перерізував горло тисячам курей та гусок, збілів увесь і*

закричав. Як! Вони хочуть стріляти! Ті нерозумні, ті божжевільні! Оті «політики»! (М.Коцюбинський. “Він іде”). За допомогою прономінативного субстантива **вони** та антецедентів: **ті нерозумні, ті божжевільні! Оті політики** утворюється проспективна анафора.

Репрезентантом анафоричних відношень може бути пара, у якій головне слово є синтаксичним дериватом антецедента: **І всі кричали разом з Абрумом, кричали беззубі роти, кричали зморшки мудрості й досвіду, скакали борода і білі та худі руки. І од обурення й крику всім стало душно і навіть легше, так наче криком вони прогнали з хати тривогу** (М.Коцюбинський. “Він іде”).

Антецедент, або смислове джерело представлений власним іменником, а в ролі зв’язувального засобу виступає прономінативний іменник **вона**: Ведіть сюди **Естерку!**.. **Вона** вгадає... (М.Коцюбинський. “Він іде”).

У процесі референції номінативні одиниці утворюють анафоричну пару **Естерку – сліпу**, наприклад: **І всі забажали почути, що скаже Естерка. Візник Йосель і зять Абрумів піднялись привести сліпу** (М.Коцюбинський. “Він іде”).

Порівняймо ще: **І всі побачили Естерку, її скаменілий од горя вид, її червоні очі, з яких без упину стікала сльоза** (М.Коцюбинський. “Він іде”). Когезію цієї синтаксичної конструкції забезпечують: ретроспективна анафора **Естерку – її** та асоціативна анафора **очі – сльоза**.

Наприклад: **Я бачу звірів ... скрізь звірів... В очах у них вогонь, а на зубах кров ... людська, червона. А в серці мають вовчу жадобу... Вони несуть свого бога, і на дрючках, що в їх руках, кров... кров синів моїх бідних... Ай-вай!** (М.Коцюбинський. “Він іде”) У наведеному сегменті асоціативна анафора за допомогою компонентів **очі – кров – серце**.

Порівняймо ще: – **Ай-вай!** – **тремтить зітхання довокола, і меркне від нього в хаті світло** (М.Коцюбинський. “Він іде”). У наведеному сегменті анафорична пара **зітхання – від нього**.

Налякані **діти** починали ревіти, жінки **їх** гамували і витирали сльози руками. Крайні **зітхали; і весь той жаль, і всі ті сльози** збирала блакитна ніч та громадила в хмару, що вже здіймала чоло на нічному (М.Коцюбинський. “Він іде”). У репрезентованому сегменті антецедент **діти** заступає особово-вказівне прономінативне слово **їх** і об’єднує це озна-

чальний займенниковий прикметник **все**, який виступає як засіб зв’язку речень, узагальнює не тільки висловлені в попередній частині думки, але й не названі в ньому, ті, які можна домислити, виходячи зі сказаного.

Порівняймо ще: **З вікон і з дверей дивились на нього одновірці, і він привітно хитав їм головою та кривив в усмішку свої бліді уста** (М.Коцюбинський. “Він іде”). Антецедентом ретроспективної анафори виступає збірне поняття **одновірці**, а анафором **їм**.

І він навіть бачив, як той “чужий” іде (М.Коцюбинський. “Він іде”). У наведеному сегменті **він** охарактеризовано, як **той “чужий” іде**.

Раптом Естерка серед дзвонів почула щось інше. Спочатку як тихий плач, а далі, мов виття вітру. З часом ті згуки грубушали, хрипіли, оберталися в рик. Немов товар ревів на оборі або градова хмара неслась по небу. То йшла процесія (М.Коцюбинський. “Він іде”). У маніфестованому контексті проспективна анафора, репрезентована катафоричним рядом **щось інше-тихий плач-виття вітру-ті згуки-то йшла процесія** характеризує спочатку **щось інше**, яке автор називає **тихий плач**, а далі **виття вітру**, узагальнює компонентом **ті згуки**, які порівнює **немов товар ревів на оборі або градова хмара неслась по небу** і тільки після цього вказує : **то йшла процесія**.

Таким чином, дослідження засобів проспективної анафори дає змогу у порівнянні з ретроспективною виявити її особливості. Проспективна і ретроспективна анафори відіграють важливу роль в семантичній організації синтаксичних конструкцій, забезпечуючи при цьому текстову зв’язність (когезію).

1. Богуславская О. Ю. О семантике анафоры / О. Ю. Богуславская // Формальное представление лингвистической информации : сб. науч. тр. – Новосибирск, 1982. – С. 64–84.
2. Вихованець І. Р. Теоретична морфологія української мови : Академічна граматики української мови / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська. – К. : Унів. вид-во “Пульсари”, 2004. – 400 с.
3. Вольф Е. М. Грамматика и семантика местоимений / Е. М. Вольф. – М. : Наука, 1974. – 222 с.
4. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 139 с.
5. Кибрик А. А. Константы и переменные языка / А. А. Кибрик. – С. Пб. : Алетея, 2003. – С. 47–60.

6. Кронгауз М. А. Семантика: учебник для вузов / М. А. Кронгауз. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 399 с.
7. Падучева Е. В. Анафорическое отношение / Е. В. Падучева // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 32.
8. Падучева Е. В. Анафорические связи и глубинная структура текста / Е. В. Падучева // Проблемы грамматического моделирования. – М. : Наука, 1973. – С. 96–107.
9. Падучева Е. В. Высказывание и его соотносительность с действительностью / Е. В. Падучева. – М. : Наука, 1985. – 271 с.
10. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса // Л. Теньер ; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1988. – 656 с.
11. Halliday M. A. K. Cohesion in English / M. A. K. Halliday, R. Hasan. – London ; Longman, 1976. – 312 p.
12. Wasow T. Anaphora in generative grammar / T. Wasow. – Chent, 1979.
13. Cornish F. Anaphoric relations in English and French. A discourse Perspective. Groom Helm / Cornish F. – London ; Sydney ; Dover ; New Hampshire, 1986. – 242 p.
14. Raposo E. Towards a Minimalist Account of Nominal Anaphora in Spanish and English 1999 [Електронний ресурс] / E. Raposo. – Режим доступу : www.spanport.ucsb.edu/information.

В статье проспективная и ретроспективная анафоры, представленные художественным текстом и анализируются в функционально-семантическом измерении.

Ключевые слова: текст, проспективная анафора, ретроспективная анафора, антецедент, анафор, когезия.

In the article prospektivnaya and retrospektivnaya anafory, manyfestyrovann hudozhestvennym text and analyzuyutsya in functional-semanticheskom measurement.

Key words: text, prospektivnaya anaphora, anaphora retrospektivnaya, antetsedent, anaphora, kohezyya.

УДК 82.0
ББК 83.0

Ірина Голодюк

ХУДОЖНІЙ СВІТ: ВІД МІМЕЗИСУ ДО ТЕОРІЇ ФІКЦІЙНИХ СВІТІВ

У статті проаналізовано історичну еволюцію понять “художність” та “художній світ” у контексті дискусії представників міметичних та антиміметичних теорій. Альтернативним підходом до розуміння названих категорій запропоновано нову міждисциплінарну теорію фікційних світів, яка розглядає художній світ літератури як підвид можливого в єдності його внутрісвітових та міжсвітових відношень.

Ключові слова: фікційність, художній світ, можливий світ, теорія фікційних світів, посткласична наратологія.

У сучасному літературознавстві дедалі частіше спостерігається потреба наукового обґрунтування понять “художність” та “художній світ”. Адже сьогодні, в умовах культурологічного повороту, та, як наслідок, множинності інтерпретаційних практик, ці категорії ввійшли в літературознавчий дискурс, однак ще не мають достатнього теоретичного обґрунтування. Звичайно, окремі вдалі спроби осягнути їх глибинну суть уже наявні. Вони, зокрема, проступають у працях М.Гіршмана, Р.Гром’яка, В.Тюпи, котрі продовжують зокрема ідеї М.Бахтіна, Д.Лихачова. Однак ще залишаються дослідження, де задекларована в темах категорія “художній світ” взагалі не

тлумачиться або характеризується контрверсійними дефініціями.

Саме тому **актуальність** нашого дослідження зумовлена необхідністю конкретизації категорії *художній світ* (далі – ХС) з урахуванням літературознавчої та філософської традиції. Це дасть змогу сформувати таку його дефініцію, яка є адекватною сучасному станові літературознавчої науки та відповідає вимогам, що висуваються до неї. Спираючись на праці зарубіжних теоретиків літератури (Л.Долежел, Т.Павел, М.-Л.Раян, Р.Ронен та ін.), уважаємо за доцільне сформувати кон-

цепцію ХС на основі положень **теорії фікційних світів** (далі – ТФС)*.

Об'єктом дослідження є праці літературознавців, що зверталися до аналізованої проблеми.

Предметом дослідження є особливості онтологічного статусу ХС, його конструювання та відтворення у процесі рецепції, структура, проблема класифікації та аналізу.

Таким чином, **мета** нашого дослідження полягає в аналізі наукової еволюції поняття ХС та визначенні його моделі за методологією сучасної ТФС. Мета, своєю чергою, зумовлює такі завдання:

1) проаналізувати історичну еволюцію категорії художності як основного чинника трансформації поняття *художній світ*;

2) сформулювати основні положення ТФС та сконструювати теоретичну модель літературного ХС.

Серед елементів літературного твору Д.Туречек виокремлює три основні: мову, естетичність та художність [20]. Упродовж тривалого розвитку літературознавчої думки саме фікційна природа мистецтва слова (як його дистинктивна риса) стала предметом активних обговорень, дискусій, суперечок. Тому необхідно розглянути історичну еволюцію поняття художності від трактування її як складової поезики твору до осмислення питань референції та, у зв'язку з цим, перегляду автономної реальності твору – його **світу** [18, 1–16].

Класичне* розуміння художності. До ХХ століття класичною наукою питання фікційності літературного твору зазвичай розглядалося досить спорадично або й не зачіпалося загалом. Художність сприймалася тільки як складова поезики твору, натомість його кореляція з реальністю не досліджувалася. Це зумовлювалося тим, що відношення між мистецтвом та дійсністю були вже по-своєму визначеними Платоном та Аристотелем, а тому майже не потребували перегляду.

Мова йде, зокрема, про мімезис, або ж теорію наслідування. “Літературознавчий словник-довідник” визначає її як естетичну

теорію, “яка пояснює походження і сутність мистецтва наслідуванням людиною природи” [6, 666–667]. Аристотель у своєму трактаті “Поетика” так описує виникнення поезії: “поезію породили дві (...) причини. По-перше, властивий людям з дитинства нахил до наслідування. (...) По-друге, усі люди знаходять задоволення в наслідуванні. (...) Ще в давні часи люди, наділені природними здібностями, створили поезію з імпровізації і дедалі її вдосконалювали” [1, 31].

На цілі століття міметична доктрина стала основою літературознавчих пошуків. Так, академічним було визнано поділ мистецьких напрямів на міметичні та неміметичні [6, 667]. Реалізм, зважаючи на дотримання ним ізоморфізму у творенні ХС, був віднесений до першої категорії. Натомість літературно-мистецькі течії модернізму, наділені альтернативними шляхами художнього відображення, були охарактеризовані як менш відповідні реальності.

Очевидно, саме поділ літературних стилів за ступенем наслідування твором дійсності став причиною перегляду поняття мімезису. Так, опозиція “мистецтво – реальність” від початку свого становлення продукує більше запитань, ніж відповідей. Чи наслідувати не означає копіювання? Чи копіювати не означає епігонство? Який твір має більшу мистецьку цінність: той, що більш адекватний дійсності, чи навпаки? Ґрунтовний аналіз філософської та літературознавчої думки від античних часів до ХVІІІ століття стосовно трансформації уявлень про наслідування художнім твором дійсності здійснили Ж. Ліхтенштейн та Е. Декюльто [7]. Як стверджують дослідники, радикальну крапку в дискусіях такого типу поставив А.Шлегель у 1801–1802 роках, повністю розвінчавши аристотелівський принцип наслідування.

Некласичне обґрунтування відношень між художньою та нехудожньою дійсністю. Закономірним продовженням ідей ХІХ століття стало виникнення *антиміметичних* (або естетико-функціональних) теорій у другій половині ХХ віку. На основі формалістських та ранньоструктуралістських концепцій (мовні функції Р.Якобсона, “мистецтво як прийом” В.Шкловського) були вибудовані радикальні поняття референційної ілюзії Р.Барта [5, 113–162], повалення метафізики мімезису Ж.Дерріди [8, 223–236], концепції автореференційності літератури М.Ріффатера тощо. У їх основі лежить повне розмежу-

* Термін *фікційний світ* є іншомовним відповідником терміну *художній світ*. У назві теорії вживаємо запозичений варіант суто з прагматичною метою (вказівки на зарубіжне походження теорії фікційних світів).

* Тут використовуємо традиційне розмежування у філософії науки класичного, некласичного та постнекласичного періоду.

вання реальності та художнього твору і, як наслідок, спроба задекларувати цілковиту автономність останнього. Звичайно, і такі новітні підходи не змогли безапеляційно пояснити відношення ХС до дійсності, на що часто вказують їх опоненти (К. Пендергаст, Т. Кейв), намагаючись відновити статус мімезису.

Все ж значним досягненням неklasичної науки стало виведення поняття художності в центр літературознавчих досліджень. До 70-х років ХХ століття художність трактувалася тільки як замкнута система [3, 15–16], внутрішній тип організації ХС. Фікційність та літературність були взаємозамінними термінами, літературознавчий об'єкт ізолювався, а художні властивості твору визнавалися виключно текстуальними компонентами. Натомість неklasична наука забезпечила активне теоретичне осмислення фікційності у філософському та культурологічному контексті. Той факт, що **“бути художнім”** стосується проблематики відношень між світом і тим, що поза ним, став визначальним у новій методології. Звернення до таких питань, як проблема репрезентації, мімезису, розрізнення фікційних і фактуальних текстів [16], зумовило погляд на художність як тип мовленнєвої ситуації, стан культури а навіть й окремих типів логіки чи семантики [18, 3].

Новий погляд на художність обґрунтували і представники **теорії фікційності**. А.Шьонле у статті “Теорія фікційності: критичний огляд” зазначає, що на початку 90-х років ХХ століття у світ вийшли майже одночасно три книги (“Вимисел і стиль” Ж.Женетта, “Вигадане та уявлюване: начерк літературної антропології” В.Ізера та “Істина вимислу” М.Ріффатерра), що, стосуючись однієї проблеми, започаткували в теорії літератури **аналіз фікції та референції** літературних текстів* [13, 41].

Дослідження неklasичної науки поступово засвідчили *інтердисциплінарний характер категорії художності*, адже для повноцінного її аналізу необхідно залучати досягнення філософії, лінгвістики, логіки та інших гуманітарних дисциплін.

Постнеklasичний перехід від художності до художніх світів. У 80–90-х роках

закономірним продовженням літературознавчих пошуків у сфері фікційності стала **теорія можливих світів**, представники якої нарешті чітко визначили художність як категоріальне поняття. Фікційність уже не трактувалася як поетикальність, літературність чи компонентна властивість тексту – вона отримує статус контекстуальної позиції художнього твору, що переорієнтовує дослідників на повноцінне опрацювання категорії ХС як множини референційних відношень між реальним світом та іншими ХС.

Так, якщо *теорія фікційності* зосереджувала свою увагу в основному на загальній природі літературної фікції та її рецепції, то вже *теорія можливих світів* основним своїм пріоритетом має дослідження конкретно онтологічної та гносеологічної сутності ХС. Для повнішого усвідомлення концепції ХС за теорією можливих світів проаналізуємо основні її аспекти.

Усвідомлення ХС як підвиду можливого світу (далі – МС) сягає своїм корінням ще Лейбніцівського концепту. Згодом поняття можливості запозичила модальна логіка, пояснивши цим відношення між світами як модальними структурами, їх властивості та ознаки.

У 80-х роках деякі літературознавці, застосувавши логічні та філософські підходи до розуміння світу, природи реальності та художності, визначили ХС літератури як МС з метою пояснити різницю між ХС і реальним світом. Теорія МС бере свій початок ще з праць антрополога Н.Фрая, філософів мови Дж.Остіна, Дж.Серля, теоретиків рецептивної естетики В.Ізера і П.Рікера, нараторологів Ж.Женетта, В.Проппа, семіотиків У.Еко, Ю.Лотмана та інших. М.-Л.Раян виокремлює два етапи у розвитку теорії МС. Перший – це розробка концепції філософсько-аналітичними школами (С.Кріпке, К.Льюїс, Н.Решер, Я.Хінтікка) та розв'язання проблем формалістської семантики. Другий період – 1970-ті роки – використання структуралістських методів (У.Еко, Л.Долежел, Т.Павел) під час застосування теорії МС до нараторології та літературознавства [19].

Названа теорія остаточно була сформована в книгах “Гетерокосміка: художня література і можливі світи” Л.Долежела, “Можливі світи” Т.Павела, “Можливі світи, штучний інтелект та наративні студії” М.-Л.Раян, “Можливі світи в теорії літератури” Р.Ронен та інших.

* Грунтовний аналіз теорії фікційності в німецькомовному літературознавчому дискурсі див. у статті М.Мартінеса та М.Шеффеля “Нараторологія і теорія фікційності: зауваги щодо комплексних відношень” [16].

Варто зазначити й те, що, як міркує Р.Ронен, ХС не є повним еквівалентом МС у логіці, адже частина логіко-семантичних рис МС не відображається у властивостях ХС. Крім того, ХС літератури трактується і через філософське поняття художності [18, 7].

Таким чином, зважаючи на те, що концепт логічного МС має залучатися літературознавцем лише частково, ми наведемо і деякі зауваги щодо назви самої теорії. В англomовному літературознавчому дискурсі терміни “теорія МС”, “семантика МС” стали вже загальноживаними. Однак при цьому частина дослідників (Т.Кубіцек, О.Сладек, Б.Форт та ін.) послуговується терміном “теорія фікційних світів”. На нашу думку, така дефініція є більш правомірною з огляду на наведене зауваження Р.Ронен. Крім цього, не варто плутати *теорію фікційних світів* (яка розглядає поняття ХС як підвиду МС за допомогою категорій наратології) і *теорію фікційності* (яка аналізує в основному поняття фікції у літературі).

Модель ХС за методологією ТФС. Головною метою інтердисциплінарної ТФС [2] став адекватний аналіз дихотомії ХС – реальний світ. Недарма А.Компаньон називає теорію МС “**реабілітацією мімезису**”, оскільки вона, звернувшись до ідей філософії та модальної логіки та визначивши ХС як підвид можливого (той, який не співвідноситься з дійсністю, не підпорядковується їй, а існує автономно за логічними законами), змогла розв’язати питання про те, чи наслідують література реальність, чи є повністю автореферентною, що дає змогу встановити об’єктивні відношення між реальним світом та істиною літературних текстів [5]. Такий прогрес досягається тим, що **онтологічно** ХС визначається як *співможливий* з реальним, а це знімає опозицію “дійсний – вигаданий” узагалі. До речі, не потрібно плутати можливі (логіка) та паралельні (фізика) світи. МС – це світи, які могли б існувати (**логічно**, а не фізично) за певних умов. Крім цього, МС – це сукупність можливостей, які можуть не заперечуючи одна одну, утворювати єдине ціле [14, 30]. Таке трактування фікційного світу формує протиставлення “реальний – гіпотетично можливий”.

Таким чином, художній твір встановлює новий реальний світ, який накладає свої закони (правди та неправди) на читача і визначає свій горизонт можливостей [19]. Зауважмо: концепція МС аж ніяк не є прикладом соліпсизму в літературознавстві. Так,

фікційний світ автономний щодо реального, але він співвідноситься з емпіричним досвідом реципієнта (як це постулює літературна антропологія) та конструюється інтенцією автора (як це тлумачить феноменологія).

Структура ХС. ТФС розглядає ХС у двох площинах: його *міжсвітові* (фікційність ХС) та *внутрісвітові* (наративність ХС) відношення.

Міжсвітові відношення базуються на своєрідності онтологічного статусу ХС, який передбачає його рівноправність з реальним світом. Це підтверджується тим фактом, що ХС, як і будь-який інший світ, підпорядковується певним організуючим принципам (мається на увазі систематика відношень між одиницями) [18, 8]. Але, крім них, він наділений і прагматичними властивостями (мається на увазі позиція твору у відношенні до продуцента і реципієнта). У цьому контексті вагомою є характеристика міжсвітових відношень ХС. ХС – це сконструйована незалежна система, спроектована на наші знання про світ. Тобто, читаючи, наприклад, філософську поему І.Франка “Мойсей”, реципієнт ніколи не зможе порівняти головного персонажа з реальною людиною, тому що він ніколи не знав і не знатиме його особисто, історичні ж матеріали не є повністю об’єктивними, бо, як сьогодні зазначають науковці, хоч і є актуальними, все ж містять свій відсоток фікційності. Натомість читач може порівняти образ пророка з однойменним біблійним героєм та на основі цього інтерпретувати його як фікційного персонажа, схожого з біблійним тільки місією. Письменник не зазначає усіх деталей біблійної теми, бо твір є спрямованим на читача з інтертекстуальною пресупозицією; автор має на меті акцентувати інші взаємовідношення між фікційними персонажами. Таким чином, ХС одночасно взаємодіє і з реальним світом, і з іншими ХС. Різні способи взаємодії ХС із реальним світом продукують різні *види фікційності*. А взаємовідношення між різними ХС визначають його *інтертекстуальний потенціал*.

Внутрісвітова будова ХС (його структурні принципи організації) визначається передусім способом наративності ХС і є основною точкою дотику ТФС та наратології*.

* Між іншим, традиційним уже стало визначення ТФС як філософського відгалуження *посткласичної наратології* [17, 250]. Тут не потрібно плутати посткласичну і *класичну наратологію*, яка

Основним дослідником наративної організації ХС на макро- та мікрорівнях є Л.Долежел.

Аналізуючи сутність ХС, чеський літературознавець активно використовує здобутки сучасної семіотики лінгвістики та культури. Так, наприклад, традиційні для семіотики терміни *референція* та *значення* лежать в основі розрізнення двох аспектів будови ХС: його екстенсionalità та інтенсionalità. Розглянемо детально кожну із цих складових.

Під **екстенсionalità** висловлення дослідник розуміє об'єкт або кілька об'єктів, яких стосується вираз. Це значеннєва складова лінгвістичного знака, що "спрямовує" його до світу. У нашому випадку – це набір героїв, деталей, подій, дій тощо [15, 135]. Наприклад, екстенсionalitàю складовою ХС новели "Вино з троянд" В.Симоненка є усі герої (головні (Ольга й Андрій), другорядні, епізодичні), їх дії та мотивація цих дій, модальності, встановлені в їх наративному світі; сільський пейзаж, на фоні якого діють герої, та наявні художні деталі. Як бачимо, МС – це своєрідні екстенсionalitàні набори. Різні способи їх впорядкування визначають особливості структури ХС.

Натомість **інтенсionalità** – це інформативний зміст висловлювання. Вона прив'язана до структури, до тих значень, які вербальний знак набуває через і в текстурі** [15, 137]. Зауважмо, що саме на інтенсionalitàному рівні досягається повний естетичний потенціал літературного твору. У тій самій новелі В.Симоненка однією з інтенсionalitàних ознак є система найменувань. Так, на початку твору герої номінуються тільки особовими займенниками (ідентифікуються на рівні дейкисусу). Герої "отримують" імена тільки під час виникнення (чи швидше мрії про виникнення) першої інтеракції між ними: "*Минало в хлопців оп'яніння від краси, закохувалися вони в звичайних кирпатих і гостроносих дівчат, а Ольга ставала для них приємною згадкою. Андрій ніколи не зважувався підійти до неї*" [11, 292]. Розвиток дії супроводжується регулярним найменуванням персонажів,

на сучасному етапі характеризується значними негативними конотаціями, оскільки головною перевагою сучасної теорії наративу є акцентування досліджень не на статичній природі наративного тексту (його мові), а на динамічній (мовлення та його рецепція). Детальніше про це див. у праці А.Ньюнінга "Наратологія та наратологія" [17, 243–244].

** За Л.Долежелом, текстура – це мовне формлення тексту (мова оригіналу).

а наприкінці твору номінація знову замінюється дейкисом, дії героїв позначаються лексемами теперішнього часу, а це, на нашу думку, означає, що їх (героїв) взаємодія триватиме: "*Він іде з нею до хвіртки і мовчить. Дівчина виходить на вулицю і, дивлячись у синій неспокій його очей, тихо каже:*

– *А до весілля ти неодмінно приготуй вино з троянд...*" [11, 294].

Як бачимо, аналіз інтенсionalitàного рівня ХС вимагає часткового залучення теорії тексту*. Важливо зазначити, що структура ХС – це "не сукупність відокремлених рівнів, а набір трансформацій, що перетворюють один рівень в інший" [15, 143].

Крім аналізу ХС літератури як сукупності екстенсionalitàного та інтенсionalitàного рівнів (за Л.Долежелом), окремі дослідники пропонують розглядати і способи наративної організації світу, серед яких Р.Ронен виокремлює чотири основних *фікційних сфери*: сфера фікційних сутностей, фікційних подій, фікційних перспектив (фокалізацій) та фікційного часу [18].

Детальний огляд особливостей ХС передбачає й розроблення відповідної **класифікації** ХС літератури як на синхронічному, так і діахронічному рівнях, що дасть змогу згодом сформулювати окрему галузь ТФС – *історію фікційних світів* [18, 16]. Сьогодні основна класифікація ХС у літературі відбувається на основі руху *від мікроструктури до макроструктури*, тобто від складових підсвітів (героїв, читачів) та їх взаємодії до макроструктури твору, напряду, окремого періоду. Грунтовні різновекторні класифікації ХС літератури здійснювали Л.Долежел, М.Дорін, М.-Л.Раян та ін.

Зауважмо, що теорія фікційних світів, на відміну від класичної наратології, уможливує аналіз ХС не тільки в епічних, а й у

* До речі, про необхідність врахування взаємовідношень між твором і текстом говорить і Р.Гром'як: "Якщо ж зовсім не зважати на різницю між концептом тексту як форми буття літературно-художнього твору (фікційного світу), і конкретним текстом як фізичним явищем у формі чийогось рукопису, авторизованого машинопису (...), тоді увага дослідника сфокусується на емпіричній реальності за рахунок втрати сутності тексту в єдності (...) суперечливих граней – матеріальної та ідеальної, денотативної і знакової, фізичної і духовної. (...) З переміщенням фокусу свідомості дослідника в розгляді бінарної опозиції «текст – твір» феноменологічно проявляються, увиразнюються інші аспекти теорії літератури" [9, 24].

ліричних та драматичних творах. Безумовно, деякі з них мають лише фрагменти ХС, але його (світу) прагматичні риси дозволяють зробити аналіз теоретично виваженим та максимально повним.

Таким чином, як постулює ТФС, художній світ – це МС, сконструйований фікційним текстом або будь-яким іншим перформативним семіотичним медіумом. Звичайно, детальнішу суть ХС можна буде з'ясувати тільки за умов практичного аналізу літературних творів.

Застосування ідей теорії фікційних світів на слов'янському науковому ґрунті. У вітчизняному літературознавстві, вдало синтезуючи кращі зразки як слов'янських, так і зарубіжних надбань, елементи теорії фікційності та ТФС до аналізу української літератури застосовують Р.Гром'як, Н.Денисюк, Я.Кравченко, М.Лановик, З.Лановик, О.Пасічник тощо [9]. Прикладом цього може бути і саме визначення ХС, подане у “Літературознавчому словнику-довіднику”: “Художній світ – створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, яка складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів. (...) Він є духовно інтенціональним утворенням з власною логікою. Тому художній світ трактується як друга, власне художньо-естетична, реальність, що має духовний, фікційний характер” [6, 717]. Як бачимо, у наведеній дефініції автори уже враховують здобутки рецептивної естетики та феноменології, що дає змогу розглядати поняття фікційності крізь призму тріади “автор – твір – реципієнт”.

Такого типу підхід – це значний поступ в українському літературознавстві. Проте слов'янський теоретичний дискурс, як доводить аналіз фахової літератури, характеризується швидше освоєнням ідей теорії фікційності, а не ТФС, що зумовлено, на нашу думку, відсутністю потрібних перекладів, а також сплутуванням термінів. Контroversійними у цьому плані є праці, де автори, намагаючись розглянути ХС крізь призму новітніх концепцій, все ж не можуть відійти від міметичних уявлень про природу літератури, що унеможлиблює оперування чіткою методологією. Наприклад, в одній із праць зустрічаємо таку градацію: “У літературному творі постає певний ХС: або максимально наближений до видимого, даного нам у відчуттях (...), або фантастичний” [12, 51]. Це трактування нагадує міметичний поділ художніх творів, що стало “ахіллесовою п'ятою” теорії наслідування у ХХ столітті. На думку К.Рос-

нер, таке розміщення літературних стилів у рамках шкали максималізації відтворення ними дійсності є необґрунтованим [10, 196–197].

Схожа методологічна невизначеність помітна і в статті “Художній світ” як категоріальне поняття” [4]. Спочатку автор зазначає, що елементи об'єктивної дійсності просто переносяться у канву твору: “Неможливо написати твір, який відобразив би дійсність з абсолютною повнотою; автор ізолює і включає у твір тільки невеличку частину дійсності. Але та невеличка, ізолювана, вибрана з дійсності частина формує художній світ твору” [4, 6] (виділення курсивом наше. – І.Г.). А вже наприкінці статті міркування дослідника такі: “Художній світ – (...) феномен, утворений подвійною інтенціональністю, витворений інтенцією митця, скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта” та “художній світ – інтенціональна субстанція, що створюється у свідомості читача у процесі сприймання художнього тексту” [4, 14]. Як наслідок, постає логічне запитання: що ж тоді являє собою ХС – конструкцію, що складається з елементів дійсності (об'єктивної), чи єдність, витворену суб'єктивними інтенціями автора і читача? Що слід розуміти під дійсністю – певну автономну реальність чи факти, які кожен інтерпретує зі своєї позиції?

Така методологічна розбіжність засвідчує, що в сучасному вітчизняному літературознавстві уже назріла потреба ґрунтовного осмислення ТФС та її раціональної імплементації в українському науковому дискурсі. Зауважимо, що ТФС не є невідомою для вітчизняної філології: концепт МС активно використовується в дослідженнях з іноземної філології, а поняття наративних модальностей, виокремлених Л.Долежелом, застосовуються в багатьох лінгвістичних працях.

Отже, трактування ХС як підвиду *можливого* розкриває перед літературознавцем нові перспективи дослідження. ТФС – це не просто сукупний аналіз змісту та форми художнього твору, а й якісна спроба поєднати традиційні та новітні підходи у вивченні літератури. Різностороння інтерпретація ХС як автономної, гетерогенної, історично еволюціонуючої діяльності великою мірою зумовлена інтердисциплінарним характером ТФС, що водночас засвідчує і значний потенціал її термінологічного апарату. Звичайно, наведена модель ХС не претендує на універсальність, адже вона ще не відповідає на усі питання, що стосуються художності літератури. Однак на сьогодні ТФС – це вдалий спосіб по-новому

розглянути поняття художності у контекстуальному аспекті: як відношення ХС до реальності та інших МС, так і особливості внутрішньої наративної організації твору. Саме тому розроблену ТФС *модель художнього світу* найдоцільніше застосовувати під час аналізу не тільки ХС окремого твору, а й цілих літературних стилів, напрямів, епох.

1. Античні поетики: Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво. – К. : Грамота, 2007. – 168 с.
2. Будний В. Між дисциплінами: розширення контекстів літературознавчої галузі чи зміна статусу? / Василь Будний // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2008. – Вип. 44. – Ч. 1. – С. 22–31.
3. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стыль / Николай Гей. – М. : Наука, 1975. – 475 с.
4. Клочек Г. “Художній світ” як категоріальне поняття / Григорій Клочек // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.
5. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / А Компаньон ; [пер. с фр. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.
7. Ліхтенштейн Ж. Мімесис / Ж. Ліхтенштейн, Е. Декюльто // Європейський словник філософій : лексикон неперекладностей. – К. : Дух і Літера, 2009. – Т. 1. – С. 399–416.
8. Мітосек З. Кінець мімесису? / Зоф’я Мітосек // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / [пер. з пол. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська Академія”, 2008. – С. 223–236.
9. Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація / [Р. Т. Гром’як, Л. І. Біловус, Н. Р. Денисюк та ін.] ; [ред. Р. Т. Гром’як]. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – 291 с.
10. Роснер К. Художній світ і пізнавальна функція літературного твору / Катажина Роснер // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів.

- Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; [пер. з пол. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська Академія”, 2008. – С. 172–197.
11. Симоненко В. Твори : у 2 т. Т. 1 : Поезії. Казки. Байки... / Василь Симоненко ; [упор. Г. Білоус, О. Лищенко]. – Черкаси : Брама-Україна, 2004. – 424 с.
 12. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства / Анатолій Ткаченко. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
 13. Шенле А. Теории фикциональности: критический обзор / Андреас Шенле // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 41–53.
 14. Эпштейн М. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре / Михаил Эпштейн. – С. Пб. : Алетейя, 2001. – 334 с.
 15. Doležel L. Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds / Lubomir Dolezel. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2000. – 339 p.
 16. Martínez M. Narratology and Theory of Fiction: Remarks on a Complex Relationship / M. Martínez & M. Scheffel // What Is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / T. Kindt & H.-H. Müller (eds). – Berlin : De Gruyter, 2003. – P. 221–238.
 17. Nünning A. Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term / A. Nünning // What Is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory / T. Kindt & H.-H. Müller (eds). – Berlin : De Gruyter, 2003. – P. 239–275.
 18. Ronen R. Possible Worlds in Literary Theory / Ruth Ronen. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – 244 p.
 19. Ryan M.-L. Possible Worlds [Електронний ресурс] / Marie-Laure Ryan // The Living Handbook of Narratology. – Режим доступу : http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds. – Назва із заголовка сторінки.
 20. Tureček D. The Theory of Fictional Worlds, Aesthetic Function, and the Future of Literary History / D. Tureček // Style. – 2006. – Vol. 40. – № 3. – P. 221–230.

В статті проаналізовано історическу еволюцію понять “художественность” и “художественный мир” в контексте дискуссий представителей миметических та антимиметических теорий. Альтернативным подходом к пониманию названных категорий предложена новая междисциплинарная теория фикциональных миров, которая рассматривает художественный мир литературы как подвид возможного в единстве его внутримировых и межмировых отношений.

Ключевые слова: фикциональность, художественный мир, возможный мир, теория фикциональных миров, постклассическая нарратология.

The article analyzes the historical evolution of concepts of “fictionality” and “fictional world” in mimetic doctrine and antimimetic theory. An alternative approach to understanding these categories proposes a new interdisciplinary theory of fictional worlds, which examines the fictional world of literature as a possible world with inter-world relations and intra-world organization.

Key words: fictionality, fictional world, possible world, theory of fictional worlds postclassical narratology.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Тарас Салига

ПОЕТИЧНЕ ТРИКНИЖЖЯ В КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ДЗЮБИ

*До п'ятдесятиліття виходу у світ перших збірок:
Василя Симоненка "Тиша і грім",
Миколи Вінграновського "Атомні прелюди",
Івана Драча "Соняшник"*

У статті розкрито літературознавчу концепцію Івана Дзюби в його критичній рецепції поетичних книг В.Симоненка ("Тиша і грім"), М.Вінграновського ("Атомні прелюди") та І.Драча ("Соняшник"), що півстоліття тому з'явилися в українській літературі.

Ключові слова: поетичний світ, поети-шістдесятники, критичні рефлексії.

*Ми – це не безліч стандартних "я",
А безліч всесвітів різних*

Василь Симоненко

Усі три, названі в підзаголовку нашої розмови, збірки можна вважати видавничими ровесницями. Вони опубліковані приблизно в один час. "Тишу і грім" Василя Симоненка у "Держаному видавництві художньої літератури", накладом 3 700 примірників підписано до друку 27 червня 1962 р. Її редактором було призначено О.Б.Стаєцького. Автором післямови "Радість першовідкриття" став Степан Крижанівський. У збірці надруковано 91 вірш.

"Атомні прелюди" Миколи Вінграновського за редагуванням Б.П.Степанюка із передмовою Бориса Буряка "Так почалася творча біографія" у видавництві "Радянський письменник" дозвіл на видання із тиражем 5 300 книг одержано 16 травня 1962 р. Сюди ввійшло 48 творів.

"Соняшник" утворюють 42 поезії. Їх редагував та до них передмову "Іван Драч – новобранець поезії" написав Леонід Новиченко, що значною мірою уавторитетнувало збірку та певним чином захищало її від нападницької критики. Тираж "Соняшника" 5 500 пр. теж у "Державному видавництві художньої літератури" одержав благословення на друк 13 липня 1962 р.

Нинішньому вельми "демократичному" читачеві може видатись наївною або якоюсь схоластичною така видавничо-бібліографічна "бухгалтерія". Йому ж і справді важко зрозуміти, як це можна надрукувати 42 твори, а не 43 як маємо у Драчевому випадку, коли йому

не вдалось залучити у збірку "Соняшник" свою знамениту поему "Ніж у сонці".

Сьогодні ж можна все: не зазначати тиражу, або тиражем мінімальним (буквально кілька книг) чи тиражем максимальним (для вдоволення свого власного гонору та егоїстичного пієтету до себе самого) друкувати будь-що і скільки хочеш цього будь-що, аби лиш заплатити видавництву. Нині часто-густо трапляється – чим нижча художня вартість, тим вищий тираж, а літпроцес як такий – відсутній. Найголовнішим стало "нагодувати" свою псевдотворчу гординю, або "розкрутити" власний білялітературний бізнес і спопуляризувати себе за критеріями неоміщанських смаків.

Тому, як контраст усьому нинішньому, вельми цікаво прочитати анотації до зазначеного трикнижжя, якому вже півстоліття. Адже анотація – своєрідна вітрина, в якій рекламується "товар" і відповідно подається "портрет" автора. Отже, читаємо: «*Тиша і грім*» – *перша збірка молодого поета Василя Симоненка. Свіжістю, щирістю почуттів і думок віс від його поезій. Глибоко бачити і розкривати життя в усій його складності, бути трудівником серед трудівників, воїном серед борців за кращі ідеали людини – ось ті серйозні завдання, які ставить перед собою поет. Громадянська лірика Симоненка не позбавлена мудрого філософського узагальнюючого погляду на минуле, сьогодинне й при-*

йдешиє. Поет уміє любити чудову свою Батьківщину; його душа зачарована красою рідної природи, красою людини-сучасника, але вона вогнем справедливості готова спопелити все, що стає вперек дороги будівникам нового, вільного, щасливого життя. Поет не терпить шаблону, шукає нової, оригінальної тематики, образності, хоч він і шанує в своїй творчості кращі традиції нашої літератури. Книжка Василя Симоненка – непоганий почин у творчій біографії поета”.

В анотації до “Соняшника” нема отієї “критичної дипломатії”: “непоганий почин”... “Непоганий”, на запобіжний від критики випадок, ще не означає, що почин гарний, добрий, тобто тут відсутній стверджувальний імператив. У представленні Драчевої збірки – одверті імперативи: “Соняшник” – перша книга молодого поета Івана Драча. Автор сміливо проникає в суть життєвих явищ. Мишлення його – образне, масштабне, виповнене філософськими роздумами, почерк – свій, оригінальний. Щирим захопленням, вірою в животної силу ленінізму віє від слів, що можуть стати епіграфом до всієї творчості молодого поета:

*Я приймаю тебе
з молодими, як грози, умами
І востаю у тебе –
у небо моїх надій,
Я кермуюсь тобою,
моя сонцяєжна
Програмо.
Я – оголений нерв твій
і мускул напружений твій!”*

“Атомні прелюди”, дивно, чомусь анотації не мають. Пізніше уже в передмові до “Вибраних творів” поета Іван Дзюба напише: “Вагомим актом поетичного самоствердження Миколи Вінграновського стала його перша збірка “Атомні прелюди”. Вже сама назва підкреслювала (може, з трохи й наївним викликом), сказати б, полемічно-сучасну якість книжки: гостру співвіднесеність її змісту, мотивів, форми із світопочуванням молодого людини початку 60-х років, з обрїями, тривогами і емоційною напругою “атомної доби”. Книжка вразила і багатьох скорила своєю незвичайністю – масштабністю поетичної думки й бентежною силою уяви; діапазоном голосу, що вмїшав у собі і громадянську патетику, і благородний сарказм, і щемливу ніжність; високим моральним тонутом і самостійністю

громадянської позиції, тією гідністю і суверенністю, з якою говорилося про болі народу, проблеми доби, суперечності історії. Космос, людство, земля, народ, доба, Україна – ось який масштаб узяла поетична мова Вінграновського, ось у яких взаємопрймаючих вимїрах жив його ліричний герой. І хоч у цьому було ще чимало декларативності – мабуть, просто неминучої у такому випадку, – але вона вже здебільше ставала декларативністю пристрасті й думки, а не готових публіцистичних формул; “глобальне”, навіть коли залишалося у загальних поняттях, поставало як глибоко особисте, в якості переживання, а не називання.

“Атомні прелюди” розійшлися вмиць, а в пресі викликали схвальні, нерідко й захоплені відгуки. Зокрема, зверталося увагу на новаторський характер збірки. Щоправда, тодішня поточна літературна критика, при здебільше прихильному ставленні до молодих поетів, естетично “не встигала” за ними і глибокої та всебічної оцінки дати не спромоглася, – до такого осмислення йшло вже пізніше. Проте значущість явища відчувалася й усвідомлювалася. Як і висока відповідальність, що її клала літературна доля на молодих поетів, отже, й на Вінграновського. Цю відповідальність інтуїтивно прочував і сам поет, коли так звертався до себе, до своєї поетичної судьби:

*Спинись, мій крок! – переді мною
зрїлість.
Пройди по ній на всю свою всесилість...*

Оцієї мужньої і шляхетної ходи і ждали від нього всі доброзичливі читачі, яких у нього зразу стало багато” [1, 9].

Та оскільки маємо оцінку “чолового” шістдесятника Івана Дзюби, адресовану Миколі Вінграновському, то, звичайно, цікаво зіставити його літературознавчий аналіз творчості двох інших поетів. “Тиша і грім”... – запитує Іван Дзюба, – “контраст чи єдність протилежностей?” І відповідає: “Мабуть, і те, і те. Зосередженість у собі і причетність до світу. Роздум і дія. Епічне і драматичне. Син полтавських степів, Василь Симоненко, знав тишу степу, знав його задуму, знав епос степу, але й знав, якими напругами й електричними розрядами насичений цей степ і якими тривогами може повнитися безмежно над ним небо. Серед оголеної тиші заходило на грозу. Вдарила вона у збірці «Земне тяжіння» [2,

518]. Так вийшло, продовжує Дзюба, що “традиціоналіст” В.Симоненко в час запити новаторсько-авангардистських експериментів і їх невідомої популярності “виявився попереду всіх і з погляду популярності, і з погляду ваги висловленого... У нього було надто високе уявлення про літературу, надто високі ідеали й критерії... Сьогодні він стояв вище, як учора, а завтра ставав вище, як сьогодні” [3, 520].

А ось який висновок зробить автор “Інтернаціоналізму чи русифікації” про входження у літературу Івана Драча. “18 липня 1961 р., – пише він, – побачила світ поема з трохи дивною назвою “Ніж у сонці”, яка дістала чимало нарікань і навіть глузу, хоч схожі метафори можна знайти в українській поезії і 20-х років... “Феєрична трагедія в двох частинах” одразу стала незвичайною подією. Одних вона приголомшила і навіть шокувала. Других – спантеличила або навіть обурила нечуванистю і складністю (“незрозумілістю”) поетичної мови. Третіх – буквально ошчасливила, як довгождане одкровення глибиною і пристрасністю душевного відгуку на наболілі “кляті питання” доби...

Перша поетична збірка Івана Драча “Соняшник”, на жаль, не вмістила поеми-феєрії “Ніж у сонці” – певно видавалася видавцям надто експериментальною. Та все одно збірка виправдала найкращі читацькі сподівання, явивши поета яскравого і динамічного... Іван Драч як інтелектуальна й естетично “заряджена” особистість у цей час інтенсивного становлення жадібно відкривав для себе світове мистецтво у його вершинних явищах, і вдячне його переживання відбилося в поезіях збірки... “Соняшник” Івана Драча – поряд з “Атомними прелюдами” Миколи Вінграновського та “Тишею і громом” Василя Симоненка – став одним із центральних явищ тодішнього літературного життя в Україні, сповненого жаги оновлення, творчої тривоги і гарячкових надій. То був дивний час для української поезії, такий недавній і такий невідомий за своїм внутрішнім настроєм” [4, 590].

Це справді був час біологічного відновлення, що по-своєму нагадував попередні епохи української історії. Середина тридцятих років 20-го століття, немов повторювала 70-ті роки 19-го століття як **час-протест** відкритим заборонам українства, що явив українській літературі національний рятуюнок в особах Лесі Українки, В.Стефаніка, Агатангела Кримського, Л.Мартовича, Б.Лепкого,

М.Черемшини, М.Яцкова та ін. Тридцятих років попереднього століття, знову цитую Івана Дзюбу, – відбувся “дивовижний генетичний вибух, немовби українська земля поспішила народити нові таланти на зміну масово страченим; немовби народ рятував себе після геноциду 1932–1933 років і після винищення культури в 30-ті роки” [5, 586].

З Божої ласки талантів знову вродило рясно. Їх пізніше буде названо шістдесятниками і під таким узагальненим йменням вони увіходять в історію літератури як її особистості. Творчість кожного з них в тій чи іншій мірі уже поцінована, тому в контексті нашої теми нема потреби розширювати розмову побічними сюжетами чи екскурсами. Хіба доречно наголосити, що “першою ластівкою, котра сповістила весну шістдесятництва, була Ліна Костенко” (Іван Дзюба). Потім прийшов Дмитро Павличко. А за ними, крім авторів трикнижжя, ішли усі ті, кого й зовемо сьогодні шістдесятниками.

Звісно ж, явився Іван Дзюба. Без його присутності в літературному процесі, як і без присутності Євгена Сверстюка та їм трохи старшого побратима-попередника Івана Світличного і таких осіб, як Леонід Коваленко та Михайлина Коцюбинська, українське шістдесятництво, безперечно, не було б таким яскравим, імперативно-наступальним і стверджувальним. Та зусібіч критика “Тиші і грому”, “Атомних прелюдів” і “Соняшника”, диктована партійними інструкторами від літератури соцреалізму, якщо не могла бути відкрито спростована у тогочасній пресі, то вона “підточувалась” та спростовувалась у публічних зустрічах чи розмаїтих навіть не передбачуваних розмовах, або й розмножуваних на канцелярських машинках текстах, що “ходили” по руках. Звичайно, ці тексти будувались на критичних авторитетах переважно названих імен.

Чому ж таким популярним було трикнижжя “трійці” шістдесятників В.Симоненка, М.Вінграновського та І.Драча? Передовсім це було абсолютно свіже у всіх трьох випадках по-своєму оригінальне слово молодих бранців літератури, кожен із яких – яскрава індивідуальність.

У Симоненкових віршах слово не було романтично забарвлене червоним одержавленим кольором комуністичної імперії (хоч, правда, інколи поет озвучував і прорадянські ідеологеми), червоний колір хіба що виднівся в сукровиці, що стікала поміж пальці з поре-

паних рук колгоспних трудівниць. Це було монологічне слово сина перед матір'ю та діалоги внуків із дядьками й тітками. Це слово тривожило душу, провокувало на одвертість, косило до пня ідеологічні стереотипи, ганьбило моральне “двійництво”, здирало маски із облич духовних покручів.

Вірш Миколи Вінграновського “Пам'яті Василя Симоненка” – сповідь устами покоління шістдесятників.

*Жодного слова брехні
Жодного граму підступства
Підлості
Хитрощів
Чи недовір'я
Наклепів
В нас не було поміж нами
В нас не було і не буде
Так я кажу
Чи ні
Так я кажу
Чи ні
Я кажу правду
Бо за душею цієї правди
Стоїть Україна.*

Щоб процитовані слова поета для сучасних поколінь не звучали як банальний пафос, поставлю їх у контекст шістдесятницької вільнодумної пори. Тодішній “рукопокладений” Москвою “правитель” України П.Шелест намагався заморозити “вільнодумство” у зародку, тому, як пишуть історики, санкціонував арешти. У 1965 р. охоронці соцрежиму розпочали арешти представників творчої та наукової інтелігенції. До Шелеста із тривогою про долю заарештованих звернулися авіаконструктор Антонов, письменники Ліна Костенко, Іван Драч, Андрій Малишко, Михайло Стельмах, композитори Георгій і Платон Майбороди, кінорежисер Сергій Параджанов. 4 вересня 1965 р. під час прем'єри фільму “Тіні забутих предків” у столичному кінотеатрі “Україна” І.Дзюба, В.Стус, Ю.Бадзьо і В.Чорновіл повідомили кіноглядачів про свавільні політичні репресії, розгул КДБ та арешти.

Та тільки з'явилися вірші шістдесятників, зокрема Симоненкові, у руках української діаспори у Мюнхені, ревні охоронці “честі мундира” комуністичної імперії стали “відчищати” поетів від “буржуазно-націоналістичних” наклепів, мовляв “твори радянських письменників (в тому числі і В.Симоненка) вірно служать ідеям комуністичної партії”, що вони – “народний

скарб”, а отже, “треба берегти наші скарби. Не можна розкидатися ними. Вони належать народові, більше нікому” [6, 16]. Таким був пафос публікацій Миколи Негоди “Еверест підлості” (“Радянська Україна” від 5 травня 1965 р.) та Василя Козаченка і Петра Панча “Тобі, народе” (“Літературна Україна” від 27 квітня 1965 р.). Так лицемірили просоціалізмівські ортодокси.

У цьому ж році Іван Дзюба надіслав П.Шелесту листа з протестом проти свавільних арештів. До нього долучив фундаментальний трактат “Інтернаціоналізм чи русифікація”. “Цьому документові, – висловився відомий вчений Станіслав Кульчицький, – судилося відіграти велику роль у формуванні ідейної основи українського національно-визвольного руху доби “застою”... П.Шелест навіть розпорядився розмножити і поширити статтю серед свого оточення..., (бо. – Т.С.) Іван Дзюба не відходив у своїй аргументації від комуністичної термінології, навіть більше ідеології. Він широко використовував положення, взяті з праць К.Маркса і В.Леніна, матеріалів з'їздів партії, щоб показати фарисейську суть політики керівництва державної партії, її невідповідність проголошуваним комуністичними класиками деклараціям. Дзюбу переслідували, але не заарештовували (це ще було попереду). П.Шелест навіть сам використовував деякі аргументи з його праці у книзі, яку він видрукував у 1970 році від власного імені – “Україно наша радянська”. Це була агітка, але з незвичними екскурсами у напівзабуту за післявоєнний період українську історію” [7].

Часову характеристику промовисто доповнює спогад Євгена Сверстюка про святкування ювілею А.Малишка (1962 р.) та “контакт” і контакт поета із не “казенними” молодими літераторами, які відчайдушно наступали на п'яти літераторам казенним. Є.Сверстюк пише: “Пригадую ювілей Малишка, здається, в 62-му році. Драч від імені нас усіх, не запитавши, надіслав йому вітальну телеграму. Всі відчували певну напруженість – між старшим і молодшим поколіннями. Контакт не було в силу багатьох причин. Головна, я думаю, що старші боялися цієї опозиції – вони були надто часто лякані, а почасти ставилися до нас насторожено, бо не відчували належної поштивості. Чи вони називали це нігілізмом, чи гординею, чи самовпевненістю, але межа була дуже виразна. Вони розуміли, що ми надто одверто говоримо про їхні твори і не

підтримуємо тих високих оцінок, які встановлені в казенній літературі...

– І під нею всі наші прізвища. Треба собі уявити, як Малишко зрадив. І вмить надіслав нам усім запрошення. Зрозуміло, як люди погано виховані, ми запізнилися, сіли за вільний стіл біля входу (все це відбувалося в ресторані “Україна”), але він нас одразу помітив і геть забув про весь “Олімп”. “Ліно Васильовно, я вас так люблю, так шаную, для мене така радість, що ви прийшли”. Ще два місяці тому Малишко вважав, що треба рознести Дзюбу, бо той написав критичну статтю на його збірку. Малишко дуже обурився. А тут усе забув і став запевняти Дзюбу, як він його шанує. “Я розумію, що від усієї моєї кремлівської зоряності нічого не вціліє. Якщо буде з моєї спадщини одна збілочка – і то слава Богу”.

Ця розмова про кремлівську зоряність одразу всіх розкріпачила. А той “Олімп”, хоч був здебільшого п’яний, перелякався: Малишко зайшов надто далеко у своїх одвертостях. Ясна річ, він і сам знав, що все підслуховується, більше того – що там є живі представники цієї служби, і все-таки він собі це дозволив. Я сказав би, що це була єдина постать того часу, яка могла таке вчинити” [8].

До речі, для повнішого відтворення суспільної атмосфери, в якій визрівав та формувався феномен шістдесятництва, годиться згадати обговорення збірок М.Вінграновського “Атомні прелюди” і В.Симоненка “Тиша і грім” у Спілці письменників 8 січня 1963 р. Під час обговорення замість тодішнього голови секції поезії Миколи Нагнибіди головував Максим Рильський. Беззастережно можна здогадуватись, що Рильський боявся, аби Нагнибіда не перестарався і “не нагнув біди” в адресу молодих “витязів” поезії, тому й “взяв скрипку” у свої руки. У цьому драматичному обговоренні брали участь Віктор Іванисенко, Абрам Кацнельсон, Віталій Коротич, Степан Крижанівський, Микола Нагнибіда, Леонід Коваленко, Терень Масенко, Микола Сом і Любов Забашта.

Андрія Малишка у цьому списку нема. Він мав змогу по-своєму реагувати на нараді представників творчих спілок із партійним і комсомольським активом, яка відбулась у Верховній Раді під головуванням М.В.Підгорного з приводу публікації у “Літературній Україні” віршів М.Вінграновського (7 квітня

1961 р.), Драчевої поеми “Ніж у сонці”, а також повносторінкових публікацій творів Євгена Гуцала і Віталія Коротича теж у 1961 р.

“Отут по нас і всадили, – згадував Микола Вінграновський, – з усіх цих гармат! Не було газети, – від Радянської України до обласних і районних, які б не стали нас молотити... Особливо дісталось Драчу і мені” [9, 915]. На цій нараді найбільше “лізли зі шкіри” “поети-парткомівці та арсенальці: Нагнибіда, Шеремет і Сеня Гордєєв” [10, 316]. Козаченко, Збанацький, Дмитерко теж займали одверто осудну позицію. Тичина, Рильський, Бажан, Малишко, Гончар “формалістам-відщепенцям” в основному по-батьківськи співчували, але захистити “не було сили”.

Та всупереч усьому популярність авторів поетичного трикнижжя в народі, особливо серед молоді інтелігенції та студентства, майже легендарно зростала. Досить згадати зустріч у травні 1962 р. Івана Дзюби, Миколи Вінграновського, Івана Драча з ініціативи Дмитра Павличка у Львівському університеті ім. Івана Франка, яку професор Іван Денисюк у листі до Михайлини Коцюбинської описував: “Ах, київські поети здобули так само тріумфально Львів, як і Богдан Хмельницький. Що то були за вечори! Які людні! Зали не вмщали людей – стояли по 5 годин – сісти ніде, і, затамувавши подих, слухали, а потім зривалися урагани оплесків. Не можна було не захоплюватися, бо то такі справді поезія, і один лікар влучно висловив почуття всіх: “Хто не одержав естетичного задоволення на цьому вечорі, того природа тяжко покарала”. І далі:

“Потім вийшов Микола Вінграновський, тим своїм граціозним кроком. У нього жести полохливого оленя і разом з тим гордого – на високо піднятій голові, здавалось, він несе або пишні росохаті роги оленя, або королівську корону. Десять разів почервонів до корінців волосся, десять разів зблід і почав пророчим голосом читати свого “Пророка”, а потім “Демона”. І було у його голосі, у читанні, у змісті щось величне й страшне, як в Апокаліпсисі, щось із глибини людського розуму і серця. І мав він дар викликати видіння і вогонь, повертати ниць і підносити, показувати інші світи, виривати язика, полоскати чорні роти, повні чорної брехні, холодною, що морозить не піднебіння, але й кров у жилах, водою з інших джерел, з тих, що на високостях, десь там під Сивулею чи під скалою Кавказу у стін Прометея... Вже давно замовк,

Детальніше про це у кн.: Салига Тарас. Екслібриси Евтерпи. – Львів, 2010. – С. 256–273.

десять разів зблід і десять разів зашарівся червоною трояндою, а зал не вгавав, бив свої інтелігентські руки, щоб ледача кров бризнула...” [11, 6].

Вибух шістдесятництва як історичний факт змобілізував суспільну свідомість, перформатовуючи можливості Людини після неймовірних потрясінь, що перебувала їх у радянських умовах (голод 1932–1933 рр., арешти та суди “трійок” 1937–1938 рр., війна із її наслідками, депортації і т. п.) на нове діаметрально-протилежне мислення. Час вимагав від неї громадянської відваги та моральної самоповаги до себе. Дух свободи кликав людину до активізації її у суспільному житті. Цікаво з цього приводу згадати: 16 листопада 1962 р. “Молодь Черкащини” опублікувала критичну статтю про гранітний кар’єр на Богдановій горі в Чигирині “Хто довбе Богданову гору”. Василь Симоненко, не зволікаючи (19 листопада), виступив на підтримку автора, хоч і дорікнув йому, що в нього “не вистачало сміливості назвати імена високопоставлених чиновників, які дозволили таке знущання над історичною святинєю. Нам слід завжди пам’ятати про те, – кликав до пильності поет, – що на Черкащині є три священні вершини і усіляко охороняти їх. Перша – це Тарасова гора в Каневі, де покоїться прах Кобзаря; друга – Богданова гора в Чигирині, звідки пішла слава козацька; третя – Михайлова гора в Тимківщині, на батьківщині Михайла Олександровича Максимовича, першого ректора Київського університету, великого вченого й мислителя. Забувати, а страшніше – руйнувати ці висоти – великий гріх” [12].

Оця, як на нинішній день, врівноважена одвертість авторської позиції тоді звучала як громадянський сигнал, на який треба реагувати, як відкрита засторога журналіста, на яку радслужби, принаймні, змушені були робити вигляд, що зважають, а часто таки й зважали, а авторам на “летучках” чи в якихсь інших відповідних місцях радили “не зариватись”, бо...

Сьогодні усе по-іншому: можна скільки завгодно трубіти, що руйнують Канівську гору чи привласнюють заповідні землі – ніхто не почує. Я про це тільки тому, щоб закцентувати, що Симоненкова поезія (обидві його збірки) мала безпосередній ідейний перегук із його журналістською працею. Із клопітких буднів радянської дійсності, що старанно приховувала своє справжнє обличчя, В.Симоненко часто переносив теми в поезію.

Осмилюючи молоді творчі обдарування, при цьому, будучи таким же молодим, Іван Дзюба розгледів у кожному із них – у Вінграновському, Драчі, Симоненку – природу їх талантів, зумів окреслити стильові домінанти їх поезики, а головне, що він робив свої спостереження та висновки на тлі історії літератури та в лоні тогочасного літпроцесу. Це неабияк уавторитетнювало його твердження, перед якими ставали безсилями ортодокси шамотівсько-білодідівського покрою. Дзюбою керувала інтелектуально-логічна аргументація фактів та національна закоріненість у правду речей, котрі він виставляв як внутрішній примат, іманентну появу, першопричини і закономірності появи саме таких талантів, як Симоненко, Вінграновський, Драч і багатьох тих, що йдуть поруч із ними, які всі разом, може, ще й не усвідомлювали місію національного митця у понівечених режимом тоталітарних умовах. Невипадково згодом Ліна Костенко скаже: “Український письменник, – приходячи в літературу, спершу й не знає, в зону якої біди він вступив. Потім приходить здогад і протест: такого не може бути. А потім спокійне усвідомлення: так є. Але мушу працювати. Це доля мого народу, отже – і моя доля” [13].

В усіх трьох збірках доля народу, України – це підмет сповідей і присяг молодих авторів, – це образи-архетипи, епіцентри роздумів їх ліричних героїв. Пригадаймо український прелюд Миколи Вінграновського:

Красо моя! Вкраїночко моя!
.....
*Твоє обличчя світле, як надія,
Пахкими пальцями торкнув я уночі
І кров свою змішав я із твоєю,
Як зерно із землею повесні,
Тоді ти стала мною, Батьківщино,
А я тобою на світанні став –
І свої очі я відкрив крізь тебе...
Ти поселила в серці мій народ,
Ти освітила думку мою часом
І в мову українську сповила...*

А Василь Симоненко апелював до народу, який пройшов крізь тортурі і муки, але не зламався, вижив, встояв навіть і в тих умовах, коли “жіночі ніжні материнські руки тягли за ручку камінь без кінця”:

*Народе мій!
Титане непоборний,*

*що небо підтирає голубе!
Твій гордий подвиг
не принизять жорна –
вони лиш возвеличують тебе...*

І тут же – у наступній збірці (“Земне тя-
жіння”) Симоненко імперативно стверджує:
“Народ мій є! Народ мій завжди буде! // Ніхто
не перекреслить мій народ! // Пощезнуть всі
перевертні й прибуду, // І орди завойовників-
заброд!”

У поемі-симфонії Івана Драча “Смерть
Шевченка” Україну з її народом уособлює
Шевченко, що після смерті з імперської сто-
лиці повертається на Чернечу гору:

*Йшла вперше Україна по дорозі
У глибину епох і вічних зльотів –
Йшла за труною сина і пророка.
За нею по безсмертному шляху
Йшли хохли, русини, малороси,
Щоб зватись українцями віднині...
.....
Глибинний реквієм схилявся до Землі,
І очі смутку зазирали в душу –
Йшла Україна в глибину століть...*

У полі критичного зору Івана Дзюби
була кожна публікація і кожна наступна збір-
ка авторів трикнижжя, себто він пильно сте-
жив за їх творчою еволюцією, намагаючись
збагнути усі складові цих різних талантів та
внутрішню динаміку їх розвитку. На жаль,
Василь Симоненко відійшов аж надто перед-
часно. Чітко й послідовно І.Дзюба “рентге-
нував” іманентну стихію образного і стильо-
вого мислення в художній практиці Миколи
Вінграновського. Зокрема критик зауважив,
що Вінграновський “завжди цілісний, без ба-
ласту заужитого і без випередження самого
себе...” [14, 50].

У трактуванні творчої еволюції Івана
Драча Дзюба робив інші висновки. “За енер-
гією шукань, розгоном самозміни і випере-
дження, – каже Дзюба, – Іван Драч – явище
небувале в українській поезії. Він увесь – ко-
ли брати кожен окремий момент його ево-
люції – скімлива душевна незакінченість, по-
стійно поновлювана невіднайденість і незгар-
монізованість, причому обсяг недостаючого
немовби зростає в міру зростання обсягу опа-
нованого чи спробованого, і таким чином ду-
ховна самонестача, що жене його, виявляється
нескоротливою. Це знову підтвердила і на-
ступна збірка – “Балади буднів” (1967). Тут

виразно проступає вже інший, порівняно з
“Протуберанцями серця” і тим більше “Со-
няшником”, напрям шукань: спроба виразити
метафізичну глибину людських буднів, корін-
ну проблематичність буття. Це ніби раціона-
лістична романтизація буднів сучасності – не
за рахунок специфічного сентименту, поетич-
ного благодушення та суб’єктивного захва-
ту, а за рахунок розкриття чи спроби розкрит-
тя їхньої внутрішньої чуттєвої наповненості,
таємничості і часом незбагненності, їхньої
влученості в космічне життя” [15, 595].

Отож, у з’яві перших збірок “Тиша і
грім”, “Атомні прелюди” та “Соняшник” Іван
Дзюба зумів зафіксувати основні стильові но-
сії природи цих виразно самобутніх і непов-
торних талантів, розмежувати їх естетичні “я”
у тих випадках, коли ця межа не кожному ви-
дима, та водночас зміг впіймати те між ним
генетично спільне, що теж не для всіх вловне.
Він розглянув спектр жанрової палітри, не-
повторність асоціативних світів образного
мислення, побачив етимологію появи їх як
митців-індивідів, передбачив їх роль у літе-
ратурному процесі часу та майбутнє в історії
нашої духовності. “Наші шістдесятники, –
слухно потверджує Івана Дзюбу один із най-
авторитетніших кола цього – славен Борис
Олійник, – гальванізувавши літературний
процес в часи відлиги, і сьогодні звучать у
світовому багатоманітті голосами неповтор-
ного українського тембру...” [16].

1. Дзюба І. Духовна міра таланту / Іван Дзюба // Микола Вінграновський. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1986. – С. 9.
2. Дзюба І. Василь Симоненко / Іван Дзюба // 3 криниці літ : у 3 т. / Іван Дзюба. – К., 2007. – Т. III. – С. 518.
3. Там само. – С. 520.
4. Дзюба І. “Народжуйте себе допоки світу...” / Іван Дзюба // 3 криниці літ : у 3 т. / Іван Дзюба. – К., 2007. – Т. III. – С. 590.
5. Там само. – С. 586.
6. Цит. за кн.: Симоненко В. Берег чекань / Василь Симоненко. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 16.
7. Кульчицький С. Петро Шелест: слід в історії / Станіслав Кульчицький // Високий замок. – 2000. – 2 берез.
8. Сверстюк Є. Профіль на тлі покоління / Сверстюк Євген // Літературна Україна. – 1993. – 25 лют.
9. Вінграновський М. Хто і що для мене Незалежність України / М. Вінграновський. – Львів : Літопис, 2003. – С. 315.
10. Там само. – С. 316.
11. Цит. за: Вінграновський М. Все на світі з людської душі : Бібліографічний нарис / М. Він-

- грановський ; упоряд. Л. Б. Тарнашинська. – К., 2006. – С. 6.
12. Василь Симоненко як журналіст : Виступи Василя Симоненка на редакційних летучках (1960–1962 рр.) // Літературна Україна. – 2002. – 10 жовт.
13. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Костенко // Літературна Україна. – 1991. – 26 верес.
14. Меншій А. М. Генеза творчості Миколи Вінграновського та її рецепція Іваном Дзюбою /
- А. М. Меншій // Науковий вісник Миколаївського університету. Філологічні науки. Вип. 14. – Миколаїв : МДУ, 2007. – С. 50.
15. Дзюба І. “Народжуйте себе допоки світу...” / Іван Дзюба // З криниці літ : у 3 т., Т. III / Іван Дзюба. – К., 2007. – С. 595.
16. Олійник Б. “Нове життя нового прагне слова” / Борис Олійник // Українська літературна газета. – 2012. – № 8 (66). – 20 квіт.

В статтє раскрыта літературоведческая концепция Івана Дзюби в его критической рецепции поэтических книг В.Симоненко (“Тышина и гром”), М.Винграновского (“Атомные прелюдии”) и И.Драча (“Подсолнух”), которые полвека тому появились в украинской литературе.

Ключевые слова: поэтический мир, поэты-шестидесятники, критические рефлексии.

The article reveals Ivan Dziuba’s literary conception in his critical reception of poetry books by V.Symonenko (“Tysha I Grim”), M.Vinhranovskyi (“Atomni Preliudy”), and I. Drach (“Soniashnyk”), that appeared in Ukrainian literature half a century ago.

Key words: poetic world, poets of the sixties, critical reflections.

ББК 83.3Укр1–8/Укр4–8

УДК 82...А/Я1/7.091+7.035+821.161.2

Роман Голод

ФРАНКОВА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ Ю.ФЕДЬКОВИЧА В КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОГО НАПРЯМУ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розглянуто особливості Франкового сприйняття творчості Ю.Федьковича в дискурсі літературного романтизму. Проаналізовано причини критичних зауважень І.Франка на адресу буковинця, як і межі впливу останнього на формування творчого методу Каменяра.

Ключові слова: романтизм, літературний напрям, літературний процес, поетика, ліризм, суб’єктивізм.

Неоднозначне ставлення Івана Франка до творчих здобутків Юрія Федьковича ось уже більше століття провокує літературознавців на спроби виправдати Федьковича чи Франка (чи Федьковича і Франка) не так в очах читача, якому головню важать самі художні твори двох видатних майстрів слова, як у своїх власних історико-літературних схемах і матрицях, у логічну структурованість яких не вписуються значною мірою позбавлені об’єктивного підґрунтя, надто критичні й надто категоричні висловлювання галичанина на адресу буковинця. Полярність Франкових оцінок творчості Ю.Федьковича справді вражає: від “буковинський Кобзар”, “одна з найоригінальніших літературних фізіономій в нашій літературі” – до “поет одного закутка”, “мізерний наслідувач Шевченка, нічим не оригінальний, окрім бесіди”, “ще мізерніший

драматик, пародіюючий Шекспіра”. Природньо, історика літератури бентежить суперечливість і несправедливість оцінок, які один класик української літератури дає творчим здобуткам іншого. Однак це справді природне здивування підсилюється тим кутом зору, під яким сучасний літературознавець, перебуваючи на істотній часовій віддалі від літературного процесу другої половини ХІХ ст., розглядає передусім культурно-історичну значущість творчої діяльності двох авторів. Адже, справді, велике легше розгледіти на віддалі. Що ж стосується Франка, то він ставився до творчості буковинця як до важливого складника сучасної йому літературної доби. Тобто із близької до Федьковича у часі позиції творчості останнього виглядала не так завмерлим у формі та змісті артефактом, культурно-історичним відображенням певної літературної

доби, як елементом живого літературного процесу. А якщо зважити, що творчість І.Франка значною мірою належала тому самому дискурсивному полю романтичного мистецтва, що й творчість Ю.Федьковича, то й поготів складається враження, що Франкову критику слід сприймати не як аксіологічну догму, а як запальну, нехай і заочну, своєрідну дискусію-монолог із колегою-опонентом про ідейно-естетичну сутність і можливі шляхи подальшого розвитку літературного романтизму. Бо хоч у статті “Слово про критику” Франко і зазначав, що “критика ніколи не була керманичем для літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх” [11, т. 30, 214], все ж його власна літературно-критична спадщина доводить, що критик, якщо й не претендував на роль керманича, то, принаймні, намагався визначити можливі шляхи подальшого розвитку літератури. А що оцінки й висновки на адресу Ю.Федьковича інколи виглядають надто категоричними, то причиною цього може бути специфічно Франкове бачення питомих обов’язків літературного критика. У зв’язку з цим має рацію Л.Рудницький: “Франко був полемічною натурою. Він не міг написати рецензію, яка була б цілковито позитивною, тоді, коли йому навіть подобалася дана праця. Він почувався зобов’язаним розшукати і підкреслити її браки і недоліки. При тім, у своєму запалі, він часто перетягав струни. Навіть коли він хотів похвалити дану працю і написати позитивну рецензію, ця похвала «невільно» перемінювалася у гостру критику” [8, 38]. Щодо цієї своєї ментальної особливості сам Франко в одній із праць пише: “...Мабуть, така вже загальна людська вдача шукати у ближнього в першу чергу його слабкі сторони – і ця вдача, перетворена в метод, є звичайним ремеслом критика!...” [11, т. 27, 262] Тож, вказуючи авторам на недоліки у їхній творчості, Франко свято вірив у те, що, по-перше, чесно виконує обов’язок літературного критика, а, по-друге, приносить користь колезі, підказуючи можливі шляхи та способи подальшого вдосконалення творчого методу. Тож, якщо не виправдати, то бодай пояснити причини суперечливості й категоричності Франкових оцінок творчого доробку Юрія Федьковича можна тим, що Франко-критик інколи брав гору над Франком – істориком літератури. Перший міг і навіть зобов’язаний був “розшукати і підкреслити браки і недоліки” у праці колеги.

Другий віддавав належне культурно-історичній значущості творчого внеску буковинського Кобзаря в розвиток загальноукраїнського літературного процесу.

Однак і в працях Франка-критика, і в доробку Франка – історика літератури міститься багатющий літературознавчий матеріал щодо фактів із біографії Ю.Федьковича, щодо Франкової рецепції творчості буковинського письменника в контексті романтичного напрямку літератури, а також щодо власне Франкового розуміння ідейно-естетичної доктрини романтизму як окремого літературного напрямку.

Зокрема, І.Франко є автором чотирьох ґрунтовних біографічних статей про Ю.Федьковича, а стаття “Молодий вік Осипа Федьковича” й досі вважається одним із найважливіших джерельних матеріалів про життєпис буковинця. І.Франко також брав безпосередню участь у популяризації творчості Ю.Федьковича: обговорював плани видання творів письменника в листах до Осипа Маковея, Михайла Грушевського; став автором передмов до “Першого повного видання творів Федьковича” (1901), до видання поезій (1902) та драматичних перекладів (1902) буковинця; писав про нього і в “Нарисі історії українсько-руської літератури”, і в статті “Южнорусская литература”, яка увійшла в знамениту енциклопедію Брокгауза й Ефрона; готував критичні відгуки на окремі художні твори письменника та на сценічну постановку його драми “Довбуш”. Тож уже за кількісним критерієм можемо зробити висновок, що творчому доробку буковинського Кобзаря Каменяр надавав неабиякого значення.

Що ж стосується Франкових оцінок якісного рівня художніх творів Ю.Федьковича, то вони, на наш погляд, сконцентровано знайшли своє концептуальне вираження у кількох тезах статті “Осип-Юрій Федькович. (Кілька слів по поводу 25-літнього ювілею його літературної діяльності)”:

1) “Типовий гуцул, Федькович і в літературній своїй діяльності відзначається всіма добрими і слабкими прикметами гуцульської вдачі” [11, т. 27, 37];

2) “Слабі сторони у Федьковича далеко не переважають його добрих сторін, а, протинно, не раз і самі стаються добрими сторонами, дають осібний якийсь блиск його творам” [11, т. 27, 38];

3) “Нам здається, що вказання слабих сторін для всякого писателя не менше, коли й

не більше важне, як вказання добрих” [11, т. 27, 38].

Як бачимо, І.Франко розглядає творчу особистість Ю.Федьковича крізь призму позитивістської методологічної “оптики”, зорієнтованої на виявлення детермінант “раси” і “середовища” в мотивації людської поведінки. Які ж “добрі і слабкі прикмети гуцульської вдачі” “типового гуцула” відзначав, сказати б, типовий бойко?

До перших Франко зачисляв те, що “природа гуцульської землі і гуцульської породи зложила в ньому що мала найніжнішого і найсердечнішого: чаруючу простоту і мелодійність слова, теплоту чуття і той погідний, сердечний та неколючий гумор, котрий так і липне до серця кожного слухача, а особливо того, хто привик до меланхолійної вдачі і їдкою сарказму наших підгірських та долинянських селян” [11, т. 27, 37]; “як музика, владаючий по-майстерськи хоч і невеликим засобом звуків, та все таки звуків чистих і глибоких, Федькович займає в нашій літературі важне місце” [11, т. 27, 38]; “особливо болі, тугу, надії і розчарування рекрутського та вояцького життя оспівував він так, як ніхто другий” [11, т. 27, 38]. Франко переконаний: “Федькович – се талант переважно ліричний; всі його повісті, всі найкращі його поезії навіть теплим, індивідуальним чуттям самого автора, всі схожі на частки його автобіографії – так і здається, що автор співає і розказує всюди про те, що сам бачив, сам найглибшими нервами душі прочув. І в тім іменно й лежить чаруюча сила його поезії, в тім лежить порука її живучості, доки живе наша мова, Федькович вложив в свою поезію найкращу частину своєї душі, а така поезія не вмирає, не пропадає...” [11, т. 27, 38].

Ніжність, сердечність, “теплота чуття”, ліричність, індивідуалізм, суб’єктивізм, “простота і мелодійність слова”, – ось риси, які Франко вважає позитивними ознаками індивідуального авторського стилю Федьковича і які водночас слугують питомою характеристикою романтичного напрямку літератури.

“Слабими сторонами” Федьковичевої творчості Франко називає:

1) “невеликий обшир”: “Федькович більше, ніж усякий інший з наших писателів, поет одного закутка – розкішного та принадного, але все-таки тісного. В тім своїм закутку він вповні у себе дома, але де лише сягне поза його границі, де діткнеться сюжетів ширших, загальнолюдських, історичних та загально-

народних, впадає в манеру, в наслідування, тратить те почуття естетичної і поетичної правди, без котрого нема й поезії” [11, т. 27, 37];

2) “властивий трохи чи не всім гуцулам нахил до містики”: “Нахил той найвиразніше проявився в першій опрацюванні його драми «Довбуш», в котру він вплив багато міфологічних осіб і дійшов навіть до того, що й образи, висячі на стіні, почали було говорити” [11, т. 27, 37];

3) “іменно те, що робить його в іншому місці таким симпатичним, – його м’якість та переважно лірична, суб’єктивна вдача”: “Вдача та не дозволила йому сконцентрувати свої сили до якого більшого діла, котре б спосібне потрясти, розбудити і повести за собою нашу суспільність, тривко вплинути на склад, силу і ясність суспільних ідеалів, народних симпатій і антипатій, як се зробив на Україні Шевченко” [11, т. 27, 37–38].

У різних варіантах ці три основних “звинувачення” на адресу індивідуального творчого методу Ю.Федьковича І.Франко повторює і в інших літературно-критичних статтях, у тому числі й присвячених аналізу окремих художніх творів буковинця. Отже, це свідчить про невивадковість і стійкість, навіть деяку стереотипність, Франкових поглядів на переваги та недоліки у творчості Ю.Федьковича. Важливо, що крізь призму цих оцінок Франко кидає промінь на динамічні, рухливі, суперечливі, діалектично зумовлені реалії сучасного йому літературного процесу. Тож, з огляду на це, спробуємо здійснити більш детальний *аналіз Франкового аналізу*.

Передусім щодо “невеликого обширу” та поезії “одного закутка” у творчості Федьковича. Цю тезу ставить під сумнів Ф.Погребенник, небезпідставно стверджуючи, що “східноукраїнською тематикою Ю.Федькович захопився значною мірою під впливом українських дум та історичних пісень, творчості Т.Шевченка, а також деяких інших поетів. Обриси України, тієї, до якої завжди звертали свої погляди і буковинці, і галичани, і закарпатці, вимальовувалися поступово, спочатку в романтично-ідеалізованому світлі, а згодом, під впливом поезії Шевченка, більш реалістично, в соціально-політичному аспекті” [7, 19]. Звичайно, Федір Петрович у 1985 році ще змушений був писати про реалістичну тенденцію і соціально-політичний аспект у творчості Ю.Федьковича, аби вберегти цю саму творчість від табування і таврування як

класово ворожої для пролетарського мистецтва. Однак вже наступне твердження літературознавця посутньо спростовує кінцівку попереднього: “Своє розуміння України поет виявив у однойменному вірші, який, проте, подає образ рідної землі однобічно, в ідеалізовано-романтичному світлі. Ю.Федькович живив свою поетичну уяву не так реальною Україною, як вимріяною, поетичною, що, безумовно, значною мірою пояснюється відсутністю безпосереднього знання тогочасної дійсності Наддніпрянщини” [7, 19]. Бо й справді, якщо визначати домінанту Федьковичевого бачення “більших обширів”, то слід визнати, що вони таки лежать у площині романтично-ідеалістичних уявлень про “вимріяну Україну”, які заперечують реалістичне світосприйняття, а відтак частково підтверджують Франкові характеристики щодо “впадання в манеру, в наслідування” (читай, в романтичну манеру і наслідування Шевченка) та щодо втрати “почуття естетичної і поетичної правди” (читай, правди в реалістичному тлумаченні). Інша справа, що як *звинувачення* ці характеристики втрачають свою значущість у дискурсивному полі художньої системи романтизму.

Франко робить висновки з позицій адепта новітніх на той час позитивістсько-реалістичних тенденцій у розвитку мистецтва, які утверджувалися у єдності й водночас у *протистоянні* з традиціями української та світової романтичної літератури. Однак із позицій класичного романтизму “невеликий обшир” – не є недоліком, навпаки, він вносить свій романтичний локальний колорит, наближує художню літературу до місцевого народного життя, побуту, звичаїв, усної народної творчості, народної мови, зрештою, “забезпечує” відому романтичну екзотичність.

Таким чином, Франкове нарікання має сенс у контексті його прогностичного бачення майбутнього розвитку літератури в напрямі поглиблення реалістичних тенденцій, але не є справедливим стосовно розгляду творчості Ю.Федьковича в дискурсі романтичного мистецтва. До того ж, як слушно зазначає Л.Ковалець, “цей принциповий закид І.Франка, висловлений іще до глибшого ознайомлення з усією творчістю буковинця, не відповідає дійсності, позаяк художній погляд Федьковича обіймав ширші простори, аніж Підгір’я, у тематичному, моральному аспекті він охоплював сферу загальнолюдського, навіть коли

її нібито заступало індивідуальне авторське Я” [4, 187].

Стосовно “властивого трохи чи не всім гуцулам нахилу до містики” зазначимо, що, по-перше, ні в часи Франка, ні в наші дні не існувало й не існує жодного об’єктивного наукового дослідження, яке б доводило, що нахил до містики властивий гуцулам більше, ніж, скажімо, тим самим бойкам, а, по-друге, слід відверто визнати, що насправді нахил до містики властивий романтичному мистецтву загалом й окремим його течіям зокрема (згадаймо у зв’язку з цим хоча би відому працю російського вченого В.Жирмунського “Німецький романтизм і сучасна містика” [2]).

Промовистим доказом природності містичних мотивів у літературі романтизму є творчість самого Івана Франка, особливо її ранній період, коли письменник і сам очевидно перебував під впливом зазначеного напрямку мистецтва. У зв’язку з цим доречно буде зазначити, що однією із провідних проблем біхевіоризму є створення психологічного портрету особистості за допомогою характеристик, які остання дає іншим людям. Адже оцінювати інших ми можемо тільки з точки зору власного життєвого досвіду. Франко є автором цілого ряду висловлювань на адресу інших літераторів, які водночас цілком могли би стосуватися його самого. Зокрема, у деяких Франкових зауваженнях стосовно творчості Ю.Федьковича вгадується проєкція самооцінки чи оцінок інших літературознавців, що стосувалися особливостей творчого методу самого Каменяра.

Скажімо, стосовно Федьковичевої містичної драми “Довбуш” у рецензії на її сценічну постановку Франко пише: “Вся драма являє собою єдиний заплутаний клубок найпотворніших інтриг, неправдоподібної плутанини, збігів обставин, убивств і жорстокостей, а все це, зрештою, нічого не виражає, нічого не характеризує, за винятком хіба хворобливого настрою автора” [11, т. 27, 230].

Але і в доробку самого Франка є твір, типологічно й тематично дуже близький до Федьковичевого. Йдеться про один із перших великих прозових творів І.Франка – “Петрії і Довбушуки” (1875–1876). Романтичною цю повість визнає більшість літературознавців. М.Євшан, наприклад, вбачає у ній вислів Франкового романтизму в таємничості, екзотичності, заплутаності фабули. “Такий романтизм, – пише критик, – побутовав тоді найбільше в польській літературі в Галичині, і

письменники такі, як Захар'ясевич або Валерій Лозінський здобували собі популярність публіки творами в роді "Zaklęty dwór" або "Zakopane skarby" [1, 138]. М.Зеров свого часу вбачав позитивний результат впливу М.Драгоманова на формування творчого методу І.Франка у відході останнього від "бульварного романтизму" "Петріїв і Довбушуків" до манери, притаманної Е.Золя. Лука Луців зазначає, що "ця перша Франкова повість – це мішанина сенсаційності і злочинності. Ось назви деяких розділів: Незвичайний рукопис, Сповідь опівночі, Погоня, Стара в пустині, Хлопці на чатах, Вчинок старої Горпини, Помста товаришів, Кінець – початок, Мій дім – моя твердиня!, Внучка воєводи, Утеча в'язня, а останній розділ називається "Нічні мари". Вже самі назви розділів говорять про сенсаційність цього твору, а про його "кримінальні" прикмети свідчить кількість смертних випадків в ньому" [5, 102–103].

Сором'язливо і немовби з відчуттям провини про романтизм своєї повісті пише сам Франко у вступі до другого видання (1912 рік!): "На карб недозрілості того молодечого твору треба покласти його досить фантастичну топографію та не досить продуману композицію, се, так сказати, документ молодечого романтизму, який довелося мені пережити в значній мірі під впливом лектури польських романтиків: Міцкевича, Словацького та Красінського, а також польських белетристів трохи пізнішої доби, таких як Крашевський, Коженевський, Держковський, Захар'ясевич та Валерій Лозінський, що в своїх оповіданнях дуже часто оброблювали в напівромантичній, а напівреалістичній дусі українські теми" [11, т. 22, 328–329]. Серед романтичних впливів на повість "Петрії і Довбушуки" автор відзначає "ремінісценції гімназійної лектури, особливо фантастичних оповідань Ернста-Амадея Гофмана" [11, т. 22, 328].

Справді, тема скарбів, які нечесним шляхом назбирані і які Довбуш після покаяння передає на суспільну справу, також лучить цей твір із романтичним напрямом, як і образ самого Довбуша, змальований у нереальному, екзотично-фантастичному дусі (малий Андрійко розповідає про дивовижного старця, який його врятував, і якому ведмеді ластилися до ніг, наче пси [11, т. 14, 22]). Мотив опришківства містить у собі притаманну романтизмові фольклорність.

Аналіз поезики "Петріїв і Довбушуків" наштовхує на думку, що більшість романтич-

них "гріхів", які Франко-літературознавець "приписував" Федьковичу, були в доробку самого Франка-письменника. Цей факт літературознавці не могли зігнорувати навіть у радянський період під час тотальної глорифікації реалізму. І.Стебун, наприклад, відзначає, що "в багатьох творах Франко активно користується романтичною фантастикою і казковістю", хоч відразу уточнює: "Ці романтичні елементи не були запереченням реальної дійсності", бо художник, мовляв, відривався від дійсності в ім'я самої дійсності [10, 265].

Тим більше не було причин "закривати очі" на романтичні тенденції у творчості І.Франка його сучасникам. Вдумливий, скрупульозний і водночас дотепний дослідник історії української літератури, вчитель І.Франка О.Огоновський логічно й аргументовано доводить, що "почавши від 1875 до 1877 р. проявляв він [Франко. – Р.Г.] у своїх віршах напрям романтично-національний" [6, 941] і що, хоч письменник і глузував з ідеалістів, але й сам опинився між ними, "як втихомирилась його зворушена душа, страждуща з-за лихоліття в життю" [6, 946]. Особливо важливими для нашого дослідження є міркування О.Огоновського щодо поетикально-стилістичних особливостей твору "Петрії і Довбушуки". "В писанню першої своєї повісті "Петрії і Довбушуки" проявив Франко напрям романтично-національний, зобразивши Олексу Довбуша в сяєві вельми фантастичним [6, 973], – зазначає науковець. – Той-то старий Довбуш живе мов у зачарованім світі, – він вважається духом-сторожем Петріїв" [6, 976]. І, як пряму відповідь І.Франку на не завжди коректні оцінки творів Ю.Федьковича, читаємо висновок поважного професора про повість колишнього учня: "А вже ж романтичність, ба й містицизм можуть ту звеличитись справдешнім тріумфом! Не вагуємся сказати, що й в драматичному творі Федьковича "Довбуш", котрий подав Франкові не один мотив до написання сеї повісті, не добачаємо стільки зразків фантастичного твору, скільки їх знаходимо в "Петріях і Довбушуках" [6, 979].

Як бачимо, немов у дзеркалі, критика романтичних надмірностей у творчості Ю.Федьковича відображається в оцінках літературознавців, а почасти й у Франкових самооцінках власного романтичного доробку. Можемо припустити, що це явище спричинене ефектом перенесення внутрішніх душевних рефлексій і переживань письменника на об'єкти і суб'єкти зовнішнього середовища.

Очевидно, на рівні свідомості Франко намагався дотримуватися принципів, які мали би збалансувати ірраціональну нестриманість поетичного натхнення. Він розуміє значущість для творчого процесу таких факторів, як уява та поетична фантазія, бо “є се дар думати образами, замість абстракційних понять бачити і малювати пластичні і барвні картини, в холоднім, летючим слові дощупуватись на дні живої душі, крові і нервів людських” [11, т. 30, 200], і водночас усвідомлює, що “белетристика стала тепер не виразом розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей” [11, т. 26, 37], що поезія не повинна прикрашати болото буденщини “фантастичним флером”, “вколисувати фантастичними образами нашу уяву” [11, т. 33, 193]. Франко розцінює надмірне, на його думку, зацікавлення таємничістю у творчості, наприклад, бельгійських символістів як зловживання, а не як обгрунтований концептуальний підхід. “Чи справді прагнення до таємниці і таємничості є таким вже вродженим, як твердять бельгійці? – ставить риторичне питання критик. – Ми не можемо в це повірити, бо самі в собі цього потягу не відчуваємо. Зате знаємо, що потяг до таємниць і до речей таємничих відчувають часом малі діти і люди нервово збуджені, істерики і розумово не дуже розвинені. Отже, це стан хворобливий або первісний, песимістичний.

Аби панування такого стану в поезії мало означати якийсь поступ, якусь нову зірницю, – у це повірити нам трудно” [11, т. 29, 120].

Врешті-решт третє Франкове “нарікання” – на “м’якість та переважно ліричну, суб’єктивну вдачу” Федьковича, на те, що не дозволяє йому “сконцентрувати свої сили до якого більшого діла”, то тут і сам критик визнає відносність цього “недоліку”, який робить письменника “в іншій місці таким симпатичним”. У літературно-критичній спадщині І.Франка взагалі годі дошукатися однозначного ставлення до типово романтичних ознак поезії – *суб’єктивізму* та *ліризму*. З одного боку, він негативно оцінює надмірне захоплення суб’єктивізмом, оскільки, “замикаючись у тісній шкаралупі власного “я”, хоча й роздутого до безмежності, вони (поети. – Р.Г.) тим самим замикають самі перед своєю поезією майбутнє...” [11, т. 29, 120]. І.Франко переконаний, що “суб’єктивна закрутка тільки там робить враження, де є виразом дійсно великої, огнистої і сильної особистості, де та

особистість проривається сама, мимо волі автора; де автор чинить се сам, сваволячи, там такі відскоки тільки пеують цілість і лишають несмак” [11, т. 29, 491].

Однак про те, що Іван Франко не завжди був прихильником об’єктивізму в літературі, усвідомлював значущість суб’єктивізму, емоційності й чуттєвості у творчому процесі, свідчать поради, які він давав своїм літературним учням. Скажімо, у листі до Климентини Попович він, присутньо, радить поетесі писати так, як *не радить* писати Юрію Федьковичу: “З того вже можете вирозуміти, що я далеко радніше бачив би від Вас поезії, впливші прямо з Вашого серця, з Ваших особистих обставин, з дійсного життя, ніж з Вашої голови, з теорії, з фантазії і прочитаних книжок” [11, т. 48, 424]. А в листі до Уляни Кравченко Каменяря як “найголовніше при повісті знання” визначає “знання серця людського: бо хто вміє своїми, хоч і не складними щодо форми віршами глибоко потрясти серце другого чоловіка, той мусить – свідомо чи інстинктивно – знати дорогу до серця” [11, т. 48, 369].

Можемо припустити, що, перебуваючи на певному етапі еволюції естетичної свідомості, під впливом позитивістської методології мислення, Франко усвідомлює, що, крім краси, нам подобається у творі “пожиток і практична користь”, “величественність”, “щось посереднє межи тим всім, котре не єсть ісключно ані одним” [11, т. 26, 397]. У цьому сенсі самому Франкові можна переадресувати слова, якими він характеризував тогочасне освічене польське міщанство, яке, мовляв, “як метелик, прагне пити нектар з кожної квітки і, як єврей, хоче мати вигоду з кожного деревця, джерельця і камінчика” [11, т. 27, 258].

На відміну від Федьковичевих творів, прикладом гармонійного використання романтичних прийомів і засобів образотворення І.Франко вважає художній доробок Т.Шевченка. Романтичні впливи на поезію Кобзаря Бюргерової “Ленори”, Жуковського “Людмили”, а, особливо, “Втечі” Міцкевича Франко досліджує у статті “Тополя” Т.Шевченка” [11, т. 28, 84]. На думку критика, українському письменнику вдалося уникнути надуживань романтичною манерою, Шевченко не вживає навіть слова “упир” і не пише про них, хоч “жив та виховувався в сам розгар романтизму польського і російського, котрий без упирів ані кроку не міг зробити”, і справа тут у тому, що “здорова, світла і чоловіколюбна натура

нашого поета відверталася від того огидного виплоду темноти та ненависті до натури людської” [11, т. 28, 86]. Таким чином, Шевченко не став “мучеником хибної, пережитої вже ідеї”, на відміну, скажімо, від Марії Бартус, про яку Франко пише, що не було її кому направити на потрібну дорогу, а попала вона під вплив “прихильниць старого романтизму нижчого, містичного сорту...” [11, т. 26, 349]; або Юліуша Словацького, котрий у погоні за ідеалами “стратив з очей мир настоящий” [11, т. 26, 395]; або Яна Каспровича, якого “традиція романтичної школи” веде “в світ примар і фантастичних постатей, утоплеників, надхмарних дів, наяд і дріад, ангелів і чортів та інших декоративних істот цього гатунку” [11, т. 27, 261].

Ідея про існування різних “сортів” романтизму визріла у Франка на певному етапі світоглядної та естетичної еволюції. Однак, на відміну від майбутніх спроб радянських літературознавців поділити цей напрям на “реакційний” і “прогресивний” винятково за соціологічним принципом, письменник ставив питання ширше, з точки зору корисності в позитивістському розумінні слова, тобто враховуючи здатність (або неспроможність) служити загальному поступу людства. Такий підхід відрізнявся від вульгарно-соціологічного, оскільки не ігнорував здобутків романтизму в царині етики й естетики.

Загалом оцінюючи Франкову рецепцію творчості Юрія Федьковича, погодимося з висновком Лідії Ковалець, що вона (рецепція) “виявилася складною, неоднорівною, часто дуже суб’єктивною ще й тому, що йшла від письменника, естетична позиція якого хоч і не різнилась докорінно від позиції пізнавального автора, але й не збігалася з нею; у таких випадках з’являється якась нова форма непрямого досвіду, до того ж свою роль при цьому завжди відіграє психологічний фактор, відчутний у характері підвищено емоційного сприйняття мистецтва художником (він, за М.Коцюбинським, “має трохи інші очі”); звідси, певно, і ті “скоки” у ставленні І.Франка до одного і того самого Федьковичевого твору” [4, 61].

Аби зрозуміти причини тих чи тих аспектів Франкової рецепції творчості Ю.Федьковича, необхідно враховувати як суб’єктивні (індивідуальні підходи, особливий стиль І.Франка в літературно-критичній праці, перенесення критичних рефлексій-самооцінок, своєрідної *самокоректури* власного

творчого методу на сприйняття творчої манери буковинця), так і об’єктивні (особливості тогочасного літературного процесу) чинники. Щодо останніх має рацію Н.Калениченко: хоч “романтизм відігравав помітну роль в українській літературі лише в 30–40-і роки XIX ст.” і хоч в Україні “література поступово відходить від стильового синкретизму в кінці 30-х років XIX ст. і утверджується на позиціях критичного реалізму в 40–60-ті роки”, все ж “романтизм не сходить зі сцени і після утвердження критичного реалізму. Він продовжує розвиватися в 50–70-ті роки у Галичині (М.Устиянович, А.Могильницький, Д.Дідицький та ін.), відчувається у ранній творчості Ю.Федьковича та І.Франка, у поезії Я.Щоголіва” [3, 36].

І Федькович, і Франко створювали дискурс українського романтизму. Щоправда, належали письменники до різних літературних поколінь, відтак у творчості першого романтизм домінував, а в другого лише виконував роль одного з чинників, що впливали на формування його творчого методу. Об’єднує письменників і те, що обидва зазнали впливу реалістичного мистецтва, хоч знову-таки різною мірою: у Франка поетика реалізму є фундаментальною, вона абсорбує в собі поетикальні елементи інших художніх систем, зокрема й романтизму; у Федьковича, навпаки, елементи реалізму розчиняються в парадигмі романтичних прийомів і засобів художнього зображення.

Тож надто критичне ставлення І.Франка до творчих здобутків буковинця немає потреби виправдовувати. Достатньо зрозуміти, що в цій критиці відображено зазначені вище відмінності у творчих методах авторів, а також Франкове намагання визначити вектор подальшого розвитку літератури. Однак ця критика зовсім не спростовує, а, навпаки, підтверджує існування діалектичного зв’язку між двома спадкоємно пов’язаними між собою літературною традицією поколіннями письменників.

1. *Свшан М.* Критика; Літературознавство; Естетика / М. Свшан. – К., 1998. – 658 с.
2. *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика / В. Жирмунский. – С. Пб., 1914. – 207 с.
3. *Калениченко Н.* Українська література XIX ст. : Напрями, течії / Н. Калениченко. – К., 1977. – 256 с.
4. *Ковалець Л.* Юрій Федькович: Історія розвитку творчої індивідуальності письменника : моно-

- графія / Лідія Ковалець. – К. : Академія, 2011. – 440 с.
5. Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість / Л. Луців. – Нью-Йорк, 1967. – 654 с.
 6. Огоновський О. История литературы русской / О. Огоновский. – Львів, 1893. – 2 водділь. – Ч. III. – 1256 с.
 7. Погребенник Ф. П. Юрій Федькович / Ф. П. Погребенник // Юрій Федькович. Поетичні твори, прозові твори, драматичні твори, листи. – К. : Наукова думка, 1985. – С. 5–32.
 8. Рудницький Л. Іван Франко й Андрей Шептицький: до історії взаємопізнання двох велетнів духу / Л. Рудницький // Для добра мільонів хай вічно живе : зб. наук. праць на пошану 150-річчя від Дня народження Івана Франка / відповід. ред., упоряд. Р. Б. Голод. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 34–52.
 9. Сверстюк Є. На святі надій : Вибране / Є. Сверстюк. – К. : Наша віра, 1999. – 784 с.
 10. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка / І. Стебун. – К., 1958. – 315 с.
 11. Франко І. Зібр. творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1978–1986.

В статтє рассматриваются особенности восприятия Франко творчества Ю.Федьковича в дискурсе литературного романтизма. Анализируются причины критических замечаний И.Франко относительно буковинца, а также пределы влияния последнего на формирование творческого метода Каменяра.

Ключевые слова: романтизм, литературное направление, литературный процесс, поэтика, лиризм, субъективизм.

The peculiarities of Franko's apprehension of Ju.Fedkovych's works in the discourse of literary romanticism are considered in the article. The causes of I.Franko's critical comments concerning bukovynets as well as the limits of Fedkovych's influence on the forming of Kameniar's creative method are analysed.

Key words: romanticism, literary school, literary process, poetics, lyricism, subjectivism.

УДК 821.161.2
ББК 83.4 (Укр.)

Світлана Луцак

ОНТОЛОГІЧНО-МЕНТАЛЬНИЙ ВИМІР МІФОЛОГЕМ ПОВІСТІ “ЗАХАР БЕРКУТ” ІВАНА ФРАНКА

У статті проаналізовано систему ключових міфологем повісті “Захар Беркут” Івана Франка. Відзначено їх вирішальну роль у розбудові художньої структури, покликаної репрезентувати українському етносові актуальну онтологічну інформацію з метою виведення національної свідомості на етап пізнання власної самості.

Ключові слова: художня структура, психоаналітична символіка, міф національного ватажка, самість.

Постановка наукової проблеми та її значення. Художня проза Івана Франка загалом і повість “Захар Беркут” зокрема неодноразово були об’єктом літературознавчих досліджень (Є.Барана, Н.Калениченко, Л.Кіліченко й ін.). Однак онтологічно-ментальний вимір її ключових міфологем, репрезентованих художньою цілісністю, і досі залишився поза увагою франкознавців. Виходячи з аналізованих нами раніше особливостей ключових образів у творчості Івана Франка [3–6], робимо припущення про важливу роль психоаналітичної символіки в художньому світі письменника. Саме під таким кутом зору спробуємо проаналізувати повість “Захар

Беркут”. Указана мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати істотні особливості художньої структури тексту;
- встановити функцію ключових міфологем повісті та кожного психоаналітичного символу в розбудові її художньої цілісності.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. З-під пера Івана Франка повість “Захар Беркут” вийшла в 1882 році. Пишучи про історію руського народу, автор водночас не оминув увагою актуальних проблем сучасного для нього суспільства. У такий спосіб він розробляв жанр історичної белетристики, щодо специфіки якого мав особливу думку:

“Повість історична – се не історія, ... [вона] має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна” [8, 7].

Як можна здогадатися, художня структура історичної повісті “Захар Беркут” була замислена автором як двопланова. З одного боку, йшлося про історичні події (“показати життя самоуправне, безначальне і федеральне наших громад”, а також “боротьбу елементу вічево-феодального з деструктивним князівсько- боярським і вкінці з руйнуючою силою монголів” [8, 481–482]), а з іншого, – про синхронну трансформацію діахронного ракурсу тексту, передовсім – у ментальній площині. Адже ж зовсім не випадковим є обрамлення повісті роздумами-порівняннями сучасного Іванові Франкові суспільства та громадського ладу Русі в XIII столітті. На наш погляд, функція цієї циклізованої “мітки сюжету” – повертати думку реципієнта в онтологічно-ментальний вимір, аж поки не буде дешифрованим смисл останніх слів повісті: “Чи не нашим дням судилось відновити давнє громадянство?” [8, 154]. Як бачимо, загальна схема художньої структури повісті “Захар Беркут” нагадує круг Уробороса, який у трансперсональній психології є “не лише “досконалою фігурою”, але й символом хаосу й аморфності”, тобто “епохи до еґо, а відповідно, доісторичного світу” [7, 299]. Таке майже зумисне повернення творчої натури до магічної сфери Великої Матері свідчить про “початковий етап розвитку еґо”, про його прилучення до “первісної мудрості” [7, 301].

Найкращим уособленням етнічного розуму, не спотвореного “особистими, меркантильними інтересами”, у творі є, звичайно, Захар Беркут. Це “правдивий образ тих давніх патріархів, батьків і провідників цілого народу, про яких говорять нам тисячолітні пісні та перекази” [8, 39]. Цей сакральний ідеал, на відміну від Олексі Довбуша (з “Петриїв і Довбушуків”), цілковито позбавлений барокової двозначності та бурлескного серпанку. Він, звичайно, не реальний, але такий міф національного ватажка потрібний етносові як зародок для самоперетворення у свідомий народ. Адже без стадії плероми народження як таке не можливе.

Захар Беркут – провідник русичів у XIII столітті, – як не дивно, є фундатором не просто громадських ідей. Його концепція національної держави близька до демократично-правової політичної інституції. Перш

за все слід зауважити, що всі найважливіші громадські справи тухольці вирішують радою, де мають право голосу жінки та молодь. Окрім того, Захар Беркут дбає про товарно-грошові, політичні взаємини з іншими громадами (за його ініціативою було споруджено через найближчі округи – спільно із сусідами-русичами – “торговельний шлях” на угорський бік). Не проходять повз його увагу і проблеми внутрішні – соціальні (“бідних не було в громаді”), юридичні (“один чоловік – дурень, а громадський суд – справедливий суд”). До речі, своїх постанов Захар Беркут не переступає й тоді, коли тухольці хочуть вчинити самосуд Тугарові Вовкові за побиття лісничого. Тоді розгніваних людей ватажок зупиняє глибоко розважними, гуманними словами: “Не належить засуджувати нікого, не вислухавши вперед його оправдання” [8, 48].

Ще цікавішою є його позиція щодо ворогів-монголів і будь-яких інших зайд: “Нападуть, заберуть, що можна, і підуть; боярин же як нападе, то вже й осяде і не вдоволиться ніякими добичами, а рад би нас усіх навіки поробити рабами” [8, 55]. А всі князівські міжусобиці, у його розумінні, – це ганьба, виключно розбишацькі війни. Причину перемоги русичів над монголами Захар Беркут бачить не у зв'язі одиниць, а у громадському ладі, згоді та дружності. Навіть головним шлюбним благословінням своїм дітям, Максимові та Мирославі, сивий ватаг робить не побажання щастя-долі й здоров'я, а пророчу пораду виключно суспільного спрямування: “Нехай же ваш зв'язок в нинішню побідну днину буде порукою, що й наш народ так само перебуде тяжкі злигодні і не розірве свого сердечного зв'язку з чеснотою й людським норомом!” [8, 153].

Отже, суть громадівського ідеалу Захара Беркута полягає не в якомусь абстрактному розумінні народу, який невідомо звідки “отримує” нормальні політичні та соціальні умови для життя. Спосіб осягнення такого ідеалу навіть не революційний. Це шлях “ділання” кожної одиниці, окремого індивідуума, який глибоко поважає інтереси інших людей і тільки на гуманних, демократичних засадах будує власне існування. І хоча ця ідея має виключно романтичне тлумачення у повісті, все ж для Івана Франка вона є не просто фантомом, як думка про соціальну справедливість у романі “Борислав сміється”. До такого тлумачення схиляє остання фраза повісті (вище вже цитована нами), вкладає в

уста всезнаючого оповідача, а також уже проаналізоване розуміння письменником жанру історичної белетристики. Ідея національного прозріння, об’єднання, громадського демократизму була необхідним онтологічним дискурсом, адже своєю всезагальною, циклічністю долала негативні ментальні архетипи. Говорячи мовою трансперсональної психології, це був зародковий магійний круг Уробороса, де ego “проектую архетип цілісності на групу” [7, 299], тобто внутрішню тему власного життя, ментальну проблему – на вироблений людством ідеал.

Сформульоване онтологічне призначення повісті “Захар Беркут” підтверджується також внутрішньоформним образом “копного знамена”. Формальна особливість цієї важливої громадської речі – наявність багатьох самостійних, але з’єднаних у суцільний ланцюг кілець. Як можна зрозуміти, перед нами знову якесь священне коло; і без нього, до речі, тухольці не починають жодного збору. Місце цього фетишу – у дірці давньої липи, яку посадив Сторож (цар велетнів) на знак перемоги над Мораною (богиною смерті), колишньою володаркою тухольської долини. Якщо копне знамено не лежить у священній липі, громадська рада не починається, адже його присутність – це запорука успіху. З приводу того, що символізує цей фетиш, Захар Беркут пояснює: “Сей ланцюг – то наш руський рід, такий, який вийшов із рук добрих творчих духів. Кожне кільце в тім ланцюзі – то одна громада, нерозривно, з самої природи зв’язана з усіма іншими, а проте свобідна сама в собі, немов замкнена сама в собі, живе своїм власним життям і вдоволяє свої потреби. Тільки така суцільність і свобода кожної поодинокі громади робить усю цілість суцільною й свобідною. Нехай тільки одно колісце трісне, розпадеться само собі, то й цілий ланцюг розпадеться, одноцілий його зв’язок розірветься. От так і упадок вольних громадських порядків у одній громаді стає раною, котра приносить недугу, а то й заразу для цілого тіла нашої святої Русі. Горе громаді, котра добровільно станеться тою раною, котра не ужиє всіх сил і способів, щоб удержати себе при здоров’ю! Ліпше би було такий громаді щезнути з лица землі, запастися в безодню!” [8, 49–50].

Ця розповідь 90-літнього старця за особливостями своєї побудови нагадує компонент притчевого тлумачення. Оскільки ж вона належить сивоголовому ватажкові наро-

ду, якого всі цінують за розум, досвід і знахарське вміння, то виникає враження екзистенційного, онтологічного, пророчо-візійного наповнення оповіді. При цьому повторі конструкцій, що своєю семантикою тяжіють до двох, на перший погляд, несумісних вузлів – “свобідний” і “замкнутий” “сам у собі”, – створюють уявлення паралельно розміщених ритмічних хвиль, які дивовижною ниткою асоціацій взаємопов’язуються завдяки символів-емблемі редулікративного типу. “Свобідний чи замкнутий сам у собі”, – ось улюблені Франкові метафори для позначення еволюції свідомості того героя, який стає носієм ідеї національного самостворення. Частотний повтор цих світоглядних образів нагадує ритмізовану медитацію аугментативних фраз і формул у священних книгах (типу “Бог Богів”, “Цар Царів”, “Нема жодної сили, яка була б не від Аллаха” і под.).

Усе це схиляє до думки про сакральність, тобто довершеність, абсолютність і синкретичну самодостатність ідеї копного знамена. Суть її – у внутрішній свободі кожної особистості, а також будь-якої суспільної групи як організованої інституції. Іншою необхідною умовою духовного здоров’я нації є зосередженість на етнічних інтересах, визнання їх пріоритетними у шкалі життєвих цінностей. Ці дві обставини взаємозумовлені, причому перша є базовою, бо без почуття власної гідності не можливо по-справжньому оцінити когось, адже заповідь повчає: “Возлюби ближнього, як себе самого”. Отже, така стадія самопізнання як *unio mentalis*, тобто відновлення самості, внутрішньої цілісності у крузі лона Великої Матері, необхідна для отримання універсального знання як імпульсу для подальшого розвитку [11, 513–516]. Саме тому, що копне знамено уособлює етнічну сакральну ідею гуманізму та демократії, воно є необхідним “членом” будь-якої громадської ради. Це своєрідний духовний сторож, совість русичів, яка не дозволяє жодному з них поставити власні інтереси над загальними.

Проаналізований елемент притчевого тлумачення “вимагає” зв’язку з основною, алегорично завуальованою частиною параболи. Нею, на нашу думку, виступає весь сюжет повісті, наскрізь пронизаний міфологемами відродження (чи радше – чіткого формулювання) національної ідеї, а також обрамлений у своєрідний цикл думкою про актуальність і сучасність “давнього громадства”. Вступне

слово письменника й висновки, епізодичні коментарі в тексті підсилюють авторську позицію, сконцентровують увагу читача на ній, творячи цим враження герменевтичного кола інтерпретації, доцентровою, внутрішньо-формною міткою якого виступає романтична ідея єдиної та свідомої власного покликання нації. Частковими знаками-концептами, стилями поступових етапів циклічного розвитку названої ідеї стають три сакральні образи – Сторожа, копного знамена і самого Захара Беркута, які в повісті виявляють тенденцію до дивовижного ототожнення. Іван Франко знову використовує тут прийом часткового стирання особистісних кордонів.

Тільки цього разу структуротворчим чинником виступає не міфологічний синкретизм трансперсональної стадії плероми, а відчуття потреби якоюсь магічною дією впорядкувати, структурувати недискретний континуум, щоб “я” мало змогу вирватись з-під його тотального впливу. Такій меті цілком відповідав романтичний прийом узагальнення художнього матеріалу з його драмою ідей, великою концентрацією думки та ідеалізацією сильної особистості, життєві переконання та реальні вчинки якої могли б відіграти роль доцентрової точки мандали, покликаної інтегрувати в себе велику кількість проєкцій.

Кожен із трьох вищеназваних сакральних образів є своєрідною видозміною ідеї національного провідника, здатного об'єднати народ і створити демократичну державу. При цьому Сторож Тухлі, що його заклала Морана, – це алегоричний аспект символу копного знамена, яке, у свою чергу, становить тільки прихований зміст, втаємничену сторону параболи з ідейною наповненістю новоявленого вождя українського етносу. Цікаво, що семантика проводаря, яка є центральною у цих образах, доповнюється спільним значенням жертвності в ім'я перемоги ідеї. Так, легенда провіщає, що Морана ще раз прагнучиме відвоювати Тухольщину, тоді Сторож упаде на неї і роздавить її собою. Сон Захара Беркута пророкує подібне майбутнє. Охоплений почуттями потреби всією громадою протистояти монголам, ватаг у сні звершує нову, особливо щирю молитву до Сторожа, бажаючи заслужити сприяння духів. Унаслідок цього здригається вся земля, а святий камінь валиться на Беркута [8, 99]. Як не дивно, ці два сюжетні компоненти показують одну і ту ж подію, але жертвою виявляються зовсім різні за внутрішнім наповненням істо-

ти. З одного боку – богиня смерті, з іншого – правдивий образ національного проводаря. Чи не є така постановка проблеми виявом переходу его від стану *nigredo* до початкового “знайомства з Тінню”?

За Карлом Юнгом, ця стадія провокується архідревнім архетипом шлюбу матері з сином, який стримує процес конфронтації з Тінню створенням великої кількості проєкцій-ілюзій, що нейтралізують дію віроломного ероса, не дозволяють самості заглянути в обличчя абсолютного зла [10, 21–24]. Можна припустити, що це ще одна спроба прикрити момент розщеплення особистості, але така асиміляція его самістю цього разу виявляє колізію двійництва, яка в багатьох міфологіях є алегорією початку творіння [1, 135].

Таким чином, розпал боротьби тухольської громади з боярським свавіллям і монгольським завоюванням (момент “нової появи” Морани) ілюструє момент смерті-відродження ідеї громадівства завдяки символічній пасіонарній жертві. Правда, у повісті “Захар Беркут” смерть жертви подається не як реальний факт, а у формі романтичного ідеалу – прагнення героїв до виконання такої ролі. Ось що відповідає Максим на підступну спробу Тугара Вовка врятувати його з монгольського полону: “Життя в неволі нічого не варте – краще смерть!”, “Хто хоч хвилию зазнав неволі, той зазнав гіршого, ніж смерть” [8, 113, 115]. А це пояснення Захара Беркута тухольцям, чому він не хоче обманом визволити сина: “Се було б нечесно. Беркути додержують слова навіть ворогові і зрадникові. Беркути ніколи не сплямують ні своїх рук, ні свого серця підступно пролитою кров'ю!” [8, 150–151]. В основі прагнення до самопожертви, стверджує трансперсональна психологія, лежить конфлікт зовнішнього обов'язку [10, 37], а він, як відомо, був внутрішньою темою життя і Захара Беркута, і самого Івана Франка.

До жертвності ідеальних героїв спонукає не тільки історична необхідність. Найявний у повісті, за влучним висловом Євгена Барана, і образ “романтичного героя-лиходія” [2, 49] – Тугара Вовка. За внутрішньою суттю ця особа схожа на Трікстера, який є одночасно і руйнуванням світового порядку, і створенням культурного простору в єдності непокінченого: добра і зла, життя і смерті, божественного і людського. Карл Юнг відзначає його божественну подвійну натуру, називає “паралеллю індивідуальної Тіні” [9,

284]. Упродовж усієї повісті образ Тугар Вовка – це засіб випробування на вірність героїв, які є носіями ідеї громадства, тобто національного єднання. Диктаторству та авторитаризму Тугара Беркути протистоять гуманними та демократичними переконаннями, але врешті самі опиняються перед проблемою вибору особистих чи громадських інтересів. Завдяки перенесенню конфлікту у сферу ідивідуальної психіки Іван Франко моделює момент первинної конфронтації з Тінню у розмові Максима з Тугаром. Дві хвили тривав сумнів Захарового сина: спершу “клінував на гачок” бесіди про можливість звільнення, потім – на появу Мирослави у ворожому стані: “Мирославо, чого ти прийшла сюди, щоб дужчої муки завдати мені? Я вже готов був на смерть, – ти знов збудила в мені любов до життя!” [8, 116]. Керована бажанням особистого щастя, донька Тугара теж частково, хвилино відхиляється від обраної тактики поведінки, просячи Захара Беркута не жертвувати сином і її життям: “За що ти хочеш погубити Максима і мене, батьку?” [8, 150]. Але тверде, рішуче слово тухольського ватага: “Ти знаєш тільки чорні очі та стан хороший, а я дивлюсь на добро всіх. Тут нема вибору, доню!” – швидко виводять її з апокризового стану. Хвиля сумніву, піддачі негативному аспектові “я”, Тіні, проходить, і Мирослава як сильна романтична героїня вступає в чесну боротьбу з фатумом. Ця дівчина – завдяки винаходу метавок – допомагає тухольцям перемогти монголів.

Для Максима Беркута вище проілюстрований момент конфронтації з Тінню, тобто Тугаром Вовком як паралеллю негативної сторони “я”, теж стає початком свідомого “ділання”. Більше того – Тугар, напевно, відчуває еволюцію Максима від простого прихильника, спадкоємця батькових ідей до свідомого пасіонарія, який бажає хвилини самопожертви. Очевидно, з глибокої поваги до сильної особистості Тугар Вовк у вирішальний момент відрубує руку Бурунді, чим рятує Беркута від смерті. Отже, власне цей “романтичний лиходій”, названий “псом блідолицим”, “подвійним зрадником”, поєднує в собі високе й низьке начало; саме через таку авантюрну одержимість стає приводом для смерті-відродження ідеї громадства, яка тепер є вже надбанням нового покоління русичів. Власне, з цієї логіки фактів і впливає кінцевий символічний образ шлюбу Максима та Мирослави як уособлення непохитності

національних ідеалів гуманізму та демократизму. Цікавим також є факт образного співвідношення ролі Мирослави у боротьбі з монголами та символічної емблеми Сторожа тухольської долини: “Дівчино! Чародійська появо!.. Тепер я бачу, що ти не можеш бути Мирослава, дочка Тугара Вовка. Ні, ти, певно, дух того Сторожа, котрого звуть опікуном Тухлі” [8, 117], – вигукує Максим, з яким дівчина врешті утворює нове кільце у відродженому ланцюгу копного знамена, тобто єдиного, свідомого руського народу.

Отже, як можна переконатися, саме завдяки бароково наснаженій колізії двійництва, перенесеній через образ Тугара Вовка з традиційної прозової фабули у світ внутрішніх переживань й особистих конфліктів (лірико-драматичний дискурс аналізованого тексту), повість набула структурного характеру доцентрової притчі, спорудженої на базі бінарності міфологічного походження та двоплановості алегорично-романтичного забарвлення (когезивне зчеплення трьох сакральних образів – Сторожа, копного знамена і Захара Беркута, ватажка народу, – привело до реконструювання ідеї громадства, необхідної для суспільства часів Івана Франка). Створення такої художньої структури, використання принципів побудови текстів історичної белетристики в аспекті ентелехії інформації ментального смислу диктувалось необхідністю вивести національну свідомість із недиференційованого стану на стан початкового усвідомлення власної самості.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Проведений аналіз системи ключових міфологем повісті “Захар Беркут” Івана Франка засвідчив їх вирішальну роль у розбудові двопланової художньої структури тексту. Саме завдяки характерним для міфологічного дискурсу прийомам циклізації, сполученим із репрезентацією трьох сакральних образів – Сторожа, копного знамена і самого Захара Беркута, діахронний вимір тексту виявляє тенденцію до трансформації в синхронний, зосібна – у ментальну площину самоідентифікаційної проблематики твору. Її, крім того, підсилює істотно для міфологічного типу мислення поляризація добра і зла, символічним уособленням якої є образ Тугара Вовка, у конфронтації з яким ще більше кристалізуються громадські ідеали Беркутів, актуальні не лише для Русі XIII століття, а й для України часу Івана Франка. Схожі психологічні інтерпретації лідерського дискур-

су прози письменника дадуть змогу в подальшому глибше розкривати особливості його художнього мислення.

1. *Абрамян Л. А.* Первобытний праздник и мифология / Л. А. Абрамян. – Ереван : Изд-во Ин-та археологии и этнографии, 1983. – 232 с.
2. *Баран Є. М.* Українська історична проза 2 пол. XIX – поч. XX ст. і Орест Левицький / Є. М. Баран. – Львів : Логос, 1999. – 328 с.
3. *Луцак С. М.* Внутрішня організація роману “Перехресні стежки” Івана Франка / С. М. Луцак // Парадигма. Вип. 2. – Львів : Вид-во ЛНУ, 2004. – С. 155–170.
4. *Луцак С. М.* Історіологічність образних домінант письменника : На матеріалі творчості Івана Франка / С. М. Луцак // СІЧ. – 2003. – № 5. – С. 31–38.
5. *Луцак С. М.* Онтологічна домінанта внутрішньої організації “бориславської діалогії” І. Я. Франка: “Воа constrictor” та “Борислав сміється” / С. М. Луцак // Українознавчі студії. – 2000. – № 2. – С. 132–142.
6. *Луцак С. М.* Особливості внутрішньої організації роману “Лель і Полель” І. Я. Франка : Спроба міфологічного аналізу / С. М. Луцак // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. Вип. 2. – К. : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2001. – С. 32–39.
7. *Нойманн Э.* Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн. – М. : Refl-book ; К. : Ваклер, 1998. – 468 с.
8. *Франко І. Я.* Захар Беркут / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. – К., 1978. – Т. 16. – С. 7–154.
9. *Юнг К.-Г.* О психологии образа Трикстера / К.-Г. Юнг // Радин П. Трикстер : Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.-Г. Юнга и К. К. Кереньи. – С. Пб., 1999. – С. 265–286.
10. *Юнг К.-Г.* Aion : Исследование феноменологии самости / К.-Г. Юнг. – М. : Refl-book ; К. : Ваклер, 1997. – 336 с.
11. *Юнг К.-Г.* Mysterium Coniunctions / К.-Г. Юнг. – М. : Refl-book ; К. : Ваклер, 1997. – 688 с.

В статтє проанализована система ключевых мифологем повести “Захар Беркут” Івана Франка. Таким образом було установлено ее решающую роль в построении художественной структуры произведения, представляющего украинскому этносу актуальную онтологическую информацию – с целью перевода национального сознания на высший этап самоидентификации.

Ключевые слова: художественная структура, психоаналитическая символика, миф национального лидера, самость.

The article analyzes the system of key mythologems of Ivan Franko’s story “Zakhar Berkut”. Their crucial role in the development of fictional structure, designed to represent actual ontological information for Ukrainian ethnos in order to exalt the national consciousness to the stage of recognition of its own self is noted.

Key words: artistic structure, psychoanalytic symbolics, national leader myth, self.

УДК 821.161.2: 82-3

ББК 83.3 (4Укр) 6

Наталія Мафтин

ІДЕЙНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБІРКИ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ “РАЙСЬКА ЯБЛІНКА”

У статті йдеться про рецепцію “гендерної утопії” О.Кобилянської у творчості Д.Віконської та особливості стильової реалізації світоглядної домінанти письменниці у збірці малої прози “Райська яблінка”. Автор статті робить висновок, що культ “меланхолійної краси”, творений О.Кобилянською, знаходить ще свій відгук у намаганні продовжити “міт аполонівської жінки” в сецесійному письмі Д.Віконської.

Ключові слова: мистецтво нового стилю, гендерна утопія, сецесія, кітч, ідеальна комунікація.

У діапазоні тематично-стильових пошуків західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиліття на увагу заслуговує й гендерна тематика, тим більше, що в розвитку “української модерної національної ідеології, як і в

інших культурах, певну роль відігравав і дискурс раси, складовою якого ставав дискурс статі” [5, 222]. Однак художня реалізація такої тематики виразно засвідчила млявість і неспроможність до створення енергії стилю, від-

сутність глибоких конфліктів та повнокровних образів-характерів. Певним винятком можна вважати прозу письменниць, що намагалися продовжити традицію О.Кобилянської. Творчість Ольги Кобилянської, що в українській літературі періоду *fin de siècle* була культовою – у пошуках нової краси письменниця відмовилась іти второваними шляхами народництва й спробувала дати власну, “фемінну модель високої модерної культури” (Т.Гундорова), яка постала в результаті її культурософських пошуків та “гендерної утопії”, – продовжує впливати й на прозу “новаторів” міжвоєнного двадцятиліття.

Прорив за межі національної традиції у відкритий Кобилянською на цнотливому досі щодо жіночої сексуальності ґрунті української літератури таємничий світ жіночої душі породив утопію “слухання-душі” як “творення особливого поля інтимності, навіть вдавання інтимності, згідно з андрогінною і гомоеротичною чуттєвістю, прикметною для стилю модерн” [4, 162]. Проблеми стильової реалізації культурософських концепцій письменниці вичерпно розкриті в монографії Т.Гундорової “*Femina melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*” (К.: Критика, 2002) та в розділі “Модернізм: сецесійний кітч” нового дослідження літературознавця – “Кітч і Література. Травестії”. (К.: Факт, 2008. – С.150–165). Літературознавець зупинилась і на “національному дискурсові” “культурно-гендерної тематики” Ольги Кобилянської, заторкнувши питання “взаємин” літературного авторитету письменниці й пропорованих нею цінностей із донцовською парадигмою “інтегрального націоналізму”. Ця проблема була розкрита й у нашій монографії [7].

У нашій статті ми простежимо вплив культурософії Ольги Кобилянської на осмислення “коду самості” (маючи на увазі й код національної тотожності, й код самодостатності жінки як особистості, і як творця культури) та реалізацію його в стильовій манері малої прози Дарії Віконської. Звичайно, не можна заперечити значення піднятих у творчості О.Кобилянської й Лесі Українки проблем для подолання в національній культурі трактування ролі жінки в душі соціал-дарвінізму як біологічної, репродуктивної. Однак якщо Катря Гриневичева, Галина Журба та Ірина Вільде перш за все реципували ідеї О.Кобилянської в аспекті її розуміння зв’язку постання модерної нації з культуротворчою функцією жінки (зокрема героїні повістєвого циклу Га-

лини Журби виступають не лише носіями коду національної самості, але й свідомими та активними учасницями процесу національного прозріння багатьох своїх земляків), то проза Дарії Віконської постає як своєрідне продовження якраз “аполонічного міту” “нової жінки”.

Кілька слів про саму авторку. Ліна-Іванна Малицька (таке справжнє прізвище письменниці) народилася 17 лютого 1893 р. в с. Шляхтинці під Тернополем у родині землевласника Володислава Федоровича. Освіту здобувала в Німеччині, Франції, Італії, Єгипті. У 1939 р. виїхала до Відня, де й загинула в 1945 р. У західноукраїнській періодиці виступала як критик, мистецтвознавець, автор чудових етюдів – “акварельок” (“Соняшники”, “Іриси”, “Бегонія”, “Аннамітський шаль”, “Павлине око”, “Білі іриси”, “В’язні”, “Фрагменти”, “Імпресіоністичне”) [6, 20].

Відома була Дарія Віконська також своєю збіркою нарисів “Райська яблінка” (1931), монографією про Джеймса Джойса (1934), томом есеїв “За державну бронзу” (1938).

На сторінках галицької періодици часто друкувалися “акварельки” Дарії Віконської, що в жанровому плані є ліричними етюдами, або ж поезією в прозі. У тяжінні письменниці до ліризації прози особливо відчутний вплив творчості О.Кобилянської, зокрема “фемінність” письма проступає в культивуванні меланхолійної краси, сентиментальному спогляданні, чуттєвості. Крізь призму індивідуального стилю письменниці палімпсестно проступає стильовий шаблон модерну доби “Молодої Музи”, намагання репродукувати образність і настроєвість ліризованої прози О.Кобилянської. Адже, як зауважує Т.Гундорова, “стиль арт нуво ставав загальною модою, міг тиражуватися і копіюватися. Стиль при цьому втрачає естетичну повноту і супроводжується надмірною витонченістю й орнаменталізмом, рафінованою образністю, декоруванням реальності” [4, 160]. У поезіях у прозі Д.Віконської досить-таки виразно проглядають риси кітчєвості сецесійного стилю: тут домінують зглажено-пастельні колористичні асоціації (як підкреслюють дослідники, для стилю сецесії характерні якраз квіткові й рослинні візерунки, переважання кольорів “пастельних, фіолетових, зеленавих, перлисто-сірих” [4, 153]), метафоричність асоціативно-емоційних образів, лірична тональність. В етюді “Білі іриси” “прозора білість” квітів, побачених ліричною героїнею вночі, уявляється “неземним

чудом”, “астральними тілами”, що випромінюють дивовижне світло: “... тоді, вночі, вони наче преображались в неземне чудо. Їхня прозора білість нагадувала алебастр. Верхні пелюстки, зложені на подобу ліхтаря, були дивно прозорі, і здавалося, що кожна квітка береже в собі внутрішнє світло. Місячні промені ламались, немов у призмі, на поверхні горішніх пелюсток, і зблизька ті пелюстки блищали стократно, наче посипані діамантовим пилом [...]. Нагадували радше астральні тіла, ніж живі квіти. Між місячним сяйвом і їхньою білістю, здавалось, було якесь особливе порозуміння” [10, 113]. Зрештою, апеляція Д.Віконської, жінки з виразно “чоловічим” заняттям – мистецтвознавством й малярством, до стилю сецесії також свідчить на користь продовженого нею “міту аполонівської жінки”, причетної до естетизації творчості, бо ж “сецесійна поетика водночас апелювала до людської уяви, ґрунтувалась на візійних асоціаціях. Протиставлена дійсності, вона вела людину в дивну й чудовну країну мрій, фантазії, казки, ідилії. Умовний характер мистецтва тут проявлявся відверто, навіть декларативно” [9, 193]. Навіть на рівні тематичному Дарія Віконська (зрештою, це характерно для багатьох галицьких авторок “жіночої прози”, варто згадати бодай етюд Ірини Вільде “Рожі”, написаний вочевидь під впливом однойменного твору Ольги Кобилянської) продовжує перебувати в дискурсі віденської сецесії – вона використовує улюблені мотиви сецесійного стилю – рослинно-квіткові, задля створення враження “інобуття”, іншої, нереальної, дійсності: “... флористика сприяє реалізації художніх ефектів екзотичного, незвичайного, фантазійного, що [...] справляло враження зовсім іншого світу, абсолютно відмінного та протиставного реальній дійсності” [9, 193].

Естетичний культ атр нуво в поєднанні з нарцисизмом, позою артистизму, естетизацією і фетишуванням почуттів (саме ці риси як чільні в сецесійному кітчі називає Т.Гундорова [4, 160–161]) характерні й для збірки етюдів Д.Віконської “Райська яблінка” (1931). Уже в назві збірки проглядає не так архетипна символіка гріха й насолоди, як провокативність естетизованого в мистецтві сецесії еротизму. Композиція збірки підкреслює також виразну зорієнтованість авторки на орнаментальні оздоби цього стилю, адже “зростанням замилювання в декоративності слова акцентується не цілісність, а періоди, акорди” [4, 115]. Збірка й складається з окремих “акор-

дів”: настроєвих етюдів, що нагадують плин думок, сповнених імпресіоністичного психологізму, еротизму, і мають форму діалогу (“В альбом”, “Модерне мистецтво”, “Поет”); діалогів про сутність кохання та призначення жінки, що ніби тривають в “силовому полі” втіленої свого часу Кобилянською у її текстах та епістолярії (маємо на увазі листування з Лесею Українкою) “платонівської утопії ідеальної комунікації” (Т.Гундорова) (“Райське яблуко”, “Затрачений звук”, “Загроза кохання”, “Весняної ночі”; “Ворота”); малярських візій, композиційним центром яких є певні алегорії (“Три образи. 1. “Мона Ліза”. 2. “Візія”. 3. “Шал”; “Дві амфори”). У невеличкому вступі, що передує збірці, Дарія Віконська обґрунтовує комунікативну своєрідність оформлення власної прози: “Форма діяльгу вибрана не випадково, а наслідком своєрідної прикмети авторки, перед якою ситуації і розмови виникають з такою силою внутрішнього переживання, якби вона сама брала у них участь” [1, 3]. Письменниця декларує й проблему, що є наскрізною для всіх нарисів збірки та фактично об’єднує окремі фрагменти в певну цілісність: “Уважливий читач догляне, що ці на перший погляд безладно покладені поруч себе нариси мають тісний зв’язок і є не тільки висловом ріжних думок, зворушень і настроїв, але змальовують також щораз ясніше поодинокі фази тих самих почувань і конфліктів.

Проблема, що проходить крізь ці листки, це проблема індивідуальності одиниці, її внутрішньої свободи і зовнішніх взаємин” [1, 3]. У діалогах то двох подруг, то безіменних “він” і “вона” триває пошук формули ідеальної любові, твориться “особливе поле інтимності” – “любов-спілкування”, “не так еротична, як естетизована гра” (Т.Гундорова). Не випадково на сторінках нарису “Затрачений звук” зринає навіть ім’я Сафо – так задіюється код андрогінної й гомоеротичної чуттєвості, прикметної для стилю модерн. Для цього твору, як, зрештою, і для всієї збірки, композиційною віссю стає антитеза духовного й тілесного. Ольга говорить подрузі, що почуття, яке базується лише на духовному, однобічне, Іза – заперечує: “Кохання – дар, що ніколи не повинен ставати власністю”. Однак співбесідниця (та й читач) вловлює у вигукові “Я щаслива!” виразні ноти робленості, фальшу, й зі смутком констатує: “Кожне “я” тужить завжди до якогось “ти”. Справді щирим є переконання самої авторки-мисткині, що “все ж

існує Одно, що міститься в Усьому, все єдне і зв’язує...” [1, 8]. І саме це – ідеальна любов, або краса, втілена в мистецтві.

Часто діалоги розгортаються довкола ідеалу краси (зокрема жіночого), як, до прикладу, у нарисі “Райське яблуко”. Тут також піднімається й проблема духовності жінки, її індивідуальності, поставлена свого часу О.Кобилянською, її також прагнуть вирішити жінки, причетні до мистецтва. І якщо Ільона дивиться на статуєтку пастушки лише очима мистецтвознавця, то Еву неймовірно дратує вираз обличчя, якого надав скульптор юній вівчарці: ця підступна покірنا жіночність, тілесна жіночність видається їй образою для всієї жіночої статі. Палка промова Еви стає банальним “сповзанням в риторичку”, у кітчевість, однак від штучності, фальші авторка рятується іронією – її героїня зі сміхом зізнається подрузі, що всі “звинувачення” на адресу “жіночності” – то тільки глузування: “Глузувати з людей і явищ – це інколи єдиний спосіб, щоби не плакати над ними. Моє ім’я Ева: – чи можеш докоряти мені, що я так думаю?” [1, 14].

Малярські образки Д.Віконської (“Мона Ліза”, “Візія”, “Шал”) своїм композиційно-стильовим вирішенням спрямовані на утвердження естетичного культу сецесії – “автономізації мистецтва у світі, що не є прихильником краси, не розуміє й не приймає її” [9, 195]. Мона Ліза трактується в нарисі як символ Вічної Жіночності крізь призму псевдомаскулінної рецепції, що виявляється в дійсності лише “маскою” сприйняття картини жінкою, котра насправді здатна зрозуміти таємничу усмішку Джоконди: “Твоя зрілість є сповненням бажань, але Твоїх власних, а не чужих. Ти бережеш своє багатство, належиш сама до себе, носиш у собі міру всякої любови” [1, 19]. “Візія” – це алегорично-декларативне втілення проблеми митця й безсмертя. Уявний діалог розгортається між зображеними на картині Я.Мальчевського художником з палітрою в руках і постаттю жінки, чий ледь зарисований силует ледь мріє над художником. “Я – твоя безсмертність”, – відповідає на зачудоване запитання художника жінка, отожнюючи тим самим мистецтво з вищою, ідеальною формою любові. Цікавим у плані простеження впливу “гендерної утопії” О.Кобилянської та стильових виявів сецесії є образок “Шал”.

Аналізуючи естетичні засади львівської сецесії, Я.Поліщук говорить про специфіку вияву еротизму у творчості молодомузівців,

коли останній трансформується в “еротику “хворої доби”, за якої надається перевага не здоровому, життєствердному любовному почуттю, а надламаному, зараженому фаталізмом: “Сексуальність набувала амбівалентних естетичних якостей: вона могла бути представлена як сила, що визволяє й окрилює людину, але й увялялася фатальною стихією, що веде до розчарувань, страждань та згуби” [9, 198]. Саме таким трактуванням сексуальності позначені полотна художника Густава Клімта. Картина Ю.Подковінського, яку описує Д.Віконська, виконана в стилі Клімта. Центральна фігура картини трактується авторкою як алегоричне зображення пристрасті – “Біле жіноче тіло в хмарі диму та вогню... пегас над прірвою став дибки. Обличчя водночас – невинне і гріховне, тіло – Рубенса...” , а кінь, що став дибки над прірвою, – “символ демонічного гону, розгнуданих сил” [1, 25]. Як відомо, метафорою любовного потягу душі у Платона виступав образ коней і візника. Закладена давньогрецьким філософом у дискурс європейської культури символічна образність стала базовою для багатьох філософів, митців і науковців. Зокрема й згадана нами метафора любові-пристрасті як упокорення коня виступає у творчості О.Кобилянської “однією з підставових образотворчих моделей для відтворення жіночої сексуальності” [3, 50]. Д.Віконська, не згадуючи ні творів Кобилянської, ні навіть її імені, у той же час розгортає цю метафору в протилежний бік – героїня картини бачиться їй за мить до остаточної втрати власної “самості” – духовність знищена, розтоптана шаленими копитами пристрасті: “... коли одного дня впадеш безсила, розтрощена на дорозі, нездібна навіть до гріху, а божевільний тупіт підков змовкатиме у віддалі – може тоді твої запаморочені очі відчиняться, шукаючи того світла, що йде не від спалахнувшого вогню, а від внутрішнього сяйва” [1, 25].

Добре розуміючись у живописі, Дарія Віконська оперувала словом, наче пензлем, залишивши чудові настроєві етюди та поезії в прозі. Її одкровення – це краса світу, сповненого барв у найтоншому нюансуванні, це спроба продовжити творений в українським культурним просторі О.Кобилянською “міт аполонівської жінки”, однак стиль Д.Віконської виразно позначений “сповзанням” у сецесійний кітч.

“Витання над водами Гангесу” (О.Луцький) у пошуках краси в добі, “жорстокий, як вовчиця”, не відповідало вимогам часу.

Обличчя літератури набувало виразно маскулінного характеру – адже жіноче, фемінне, пов'язувалося з колоніальною улеглістю. Тому меланхолійна мрійливість дискурсу літератури батьків мала бути поборена естетикою чину: “Ver sacrum” звільняла дорогу “імператорам залізних строф”.

1. Віконська Д. Райська яблінка / Д. Віконська. – Львів : Книгарня наукового товариства імені Т. Шевченка, 1931. – 89 с.
2. Гординський С. Комплекс оселедця / С. Гординський // Ми. – 1935. – № 4. – С. 155.
3. Гундорова Т. Femina melancholica : Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 271 с.
4. Гундорова Т. Модернізм : сецесійний кітч / Т. Гундорова // Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – С. 150–165.
5. Донцов Д. Сансара / Д. Донцов // Літературно-науковий вісник. – 1928. – Р. XXVII, т. ХCV, кн. 2. – С. 150, 154.
6. Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу / Н. Мафтин. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 116 с.
7. Мафтин Н. Новатори конструкції й новатори нарації: “Дванадцятка” та інші / Мафтин Наталія // Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: Парадигма реконквісти. – Івано-Франківськ, 2008.
8. Мафтин Н. У пошуках “Grand” стилю / Н. Мафтин. – Івано-Франківськ : ЛіК, 2011. – 335 с.
9. Поліщук Я. Сецесія в поезії “Молодої Музи” / Ярослав Поліщук // Література як геокультурний проект / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – С. 189–204.
10. Сокровенне : Антологія західноукраїнської малої прози 20–30-х років ХХ століття / упоряд. і вступ. стаття Л. Табачин. – Івано-Франківськ, 2002. – 245 с.

В статтє рассматривается проблема рецепции “гендерной утопии” О.Кобылянской в прозе Д.Виконской, анализируются особенности стилиевой реализации мировоззренческой доминанты писательницы в сборнике “Райская яблонька”. Автор статьи приходит к выводу, что культ “красоты меланхолической”, созданный О.Кобылянской, ещё находит отклик в стремлении отдельных писательниц продлить “миф аполлоновской женщины” или осмыслить поднятые ею проблемы в реалиях нового времени.

Ключевые слова: искусство нового стиля, гендерная утопия, сецессия, китч, феминная модель высокой культуры, идеальная коммуникация.

The article deals with the reception of Olha Kobylyanska’s “gender utopia” in the prose of D.Vikonska. The author of the article comes to the conclusion that the cult of “melancholic beauty” created by O.Kobylanska finds its response in the effort of carrying on the “myth of an Apollo woman”. But the literature was taking on masculine features, and feminine ones were identified as colonial in the discourse of the European culture. That is why, in the epoch of the interwar period of twenty years, the aesthetics of action replaces the search for “melancholic beauty”.

Key words: art of a new style, gender utopia, secession, kitsch, feminine model of high culture, ideal communication.

УДК 81’255.4
ББК 83.3 (4 Укр)

Степан Пушик

ГАЛИЧ І ТЪМУТОРОКАНЬ У “СЛОВІ О ПОЛКУ ІГОРЕВЕ...” МІФИ ПРО ЯРИЛА ТА ГЕОРГІЯ (у дзеркалі нових знахідок і спостережень)

У статті запропоновано нові підходи і гіпотези відносно вияснення “темних місць” “Слова о полку Ігоревім”.

Ключові слова: літературно-художній пам’ятник, “Слово о полку Ігоревім”, кісая, Тьмуторокань, князь.

Був третій день Великодніх свят або Воскресіння Христового, що за Юліанським календарем припало на 23 квітня 1185 року. Великодній Вівторок співпав з Громовим святом покровителя гір, піль, хліборобів і скота-

рів, військових, мисливців, шлюбів та народжуваності дітей, Юрія (Георгія) Зеленого або Змієборця (Побідоносця), якому передувало язичницьке свято сонячного бога Ярила-Арея, якого називали Лелем, а його сестра була Ле-

ля (Ляля). Очевидно, що вона – Діва Обіда “Слова о полку Ігоревім” або ж Либідь. Їй поклонялися 22 квітня. П.Чубинський зафіксував на Волині, як Юрійівської ночі відьми-відунки на оберемках пруття сиділи по горах при ватрах і варили свої чари. Але ця ніч на Сіверщині була невесела. Невідомо, чи качалася молодь по посівах озимини і чи катали яйця-писанки та галунки й чи співали пісень про Юрія-Георгія, що перемагав Змія, якого половці звали Шароканем, а себе шаруканідами. Юрія-Георгія називали вовчим богом, тому й у тексті поетичної повісті про Ігорів (Георгіїв) похід постійно присутні вовки. У дохристиянську добу це було Велесове свято. Велес, як і Юрій-Георгій, був покровителем худоби, воїнів, співців, як і в греків Аполлон, тобто наш Полель.

День походу на половців був потрійним святом, бо ж командувач, новгород-сіверський князь Ігор-Георгій Святославович, онук Олега Гориславовича, зять галицького князя Ярослава Володимировича, якого автор “Слова о полку Ігоревім” назвав Осмомислом, не міг не пам’ятати про свої іменини. Він для походу на половців не випадково вибрав саме цей день, сподіваючись на допомогу свого зразкового патрона, переможця дракона-змія й визволителя цареві дочки й води, символу честі князів. На Русі він уявлявся вершником на білому коні з копієм або мечем у руці, ноги його були у золотих стременах. Невмирущий воїн, що в народній уяві тричі помирав і воскресав, що керує Весною і Місяцем [1]. Його називають Георгієм, Юром, Єгорієм, Овсенем, Ураєм, і навіть вигук “Ура!” так чи інакше стосується його язичницького імені. Він визволяє Росу й дарує Воду. Від свята Юрія-Георгія починають співати соловейки. Його друзі й рятівники – звірі й птахи. Зелений Юрій практично є в усіх європейських і тюркських міфологіях. В індусів він – Шіва.

Звичайно, що князь Ігор-Георгій Святославович, Олегів онук, після молебню, привітання його з іменинами, гостини, сідав на білого коня, як і його міфічний покровитель. Тому ми говоримо, що пам’ятку української літератури XII століття не випадково названо “Словом”, а в тексті – піснею і повістю. “Слово” тлумачиться як міф, а тому говоримо, що це міф про битву на Каялі, і реальну річку Каялу слід шукати під іншою назвою, а поетичну там же, де й Каїна та Авеля, зображення яких бачимо на Місяці, який зафіксував братовбивство.

Літописець Нестор князя Святополка, батьком якого був Ярополк, а не Володимир Великий, назвав Окаянним за вбивство братів Бориса й Гліба, а автор “Слова” київського князя Ізяслава Ярославича – Каїниною (“ї” в тексті пропущено, а є “Канину”, яку сприйняли за річку Канин, яка дуже далеко від Ніжатиної Ниви, де його вбито), що винен у загибелі племінників Бориса й Гліба: “Бориса же Вячеславлича Слава на судь приведе, и на Ка(і)нину [1] зелену паполому постла за обиду Олгову, храбра и млада князя” [2]. Цим Олемгом був Ігорів дід, якого в літописі названо Гориславичем.

У цьому реченні є слово “паполому”, яке сприймають за грецьке. Але в українській мові є таке поняття як “полома”. Це річкова, озерна й болотиста трава (очерет), з якої виплітали мати, на яких спали, накривали ними коней, а коли гинув воїн, то замотували тіло в зелену полому й на угорських конях, які нині називаються гуцульськими, везли додому, як це зробили з тілом Каїнини – київського великого князя Ізяслава Ярославича, якого разом з його братами Всеволодом і Святославом автор “Слова” назвав Троянню. Ось що записав за Дніпром фольклорист Я.Новицький: “Колись там така пуца була, така росла ПОЛОМА, що не просунешся”. Варто задуматися, чи не взяли греки слово “полома” і назву мати-паполони в нас, як взяли Аполлона-Полеля, Арея-Ярила (Яровіта), Горгону.

Карпатське високогір’я Горгани, камені-скульптури Горгани, легенди про змія Гаргона говорять нам про те, де шукати прабатьківщину цих міфічних персонажів. Археологи все більше й більше призбирають матеріалу, який підтверджує прихід трипільців на територію України з Балкан, так що несли вони міфи з собою й повертали їх назад, коли греки в Причорномор’ї заснували десять міст. Греки бика називають Бусом, а латиняни Босом, а Бус і Бос згадуються в “Слові о полку Ігоревім”. Іменем цього Буса названо гори в Бескидах, у Києві і Київській області, станція Бусова і Бусів яр у басейні Сіверського Дінця, село Бусовисько на Львівщині, Довбушеві камені. Сьогодні, коли на цих і інших каменях відкрито протошумерські написи, ми не можемо не звернути уваги на те, що, за переказами, праукраїнські бояни свої баяння-замовляння виконували давньоволоською і протошумерською мовами. Тією мовою, якою говорять “там, під сонцем”, пише П.Шекерик-Доників у своїй документальній повісті “Дідо

Иванчик”. Так що дослідник написів на Кам’яній Могилі і в Карпатах А.Кифішин мав би повести мову не про переселення шумерів, а про традицію. Римо-католицьке духовенство і медики скористалися мертвою латиною так само, як праукраїнські жерці (вони були й лікарями-зцілювачами) користувалися протозумерською мовою й санскритом, щоб простолюди не знав усіх таємниць давньої релігії, астрономії, медицини. Нащадки українських волохів (волхвів) і гуслярів-бояннів – лірники, кобзарі й бандуристи – теж користувалися либійською мовою, якої ніхто, окрім них самих, не знав, і досі не маємо глибоких досліджень про цю мову. Невипадково Кирило придумав кирилицю, і старослов’янська мова прийшла до православних церков. Ми нічого не знали про “черти” й “різи”, але сьогодні, досліджуючи давні святилища, ми дуже наблизилися до них. Протозумерська мова була мовою наших волхів (волохів). Про Буса й про них я ширше пишу в “Бусовій книзі” і нині веду мову про те, що “І” з двома крапками ще не придумали, тому й сталася прикра помилка (перекручення. – С.П.). Саме “Слово о полку Ігореві” так подібне до епічних творів інших народів. Це – міф про Ігоря-Георгія, Дажбожого внука, що наклався на реальні події 1185 року, коли сонцепоклонників перемогли місяцепоклонники.

Біблійний міф про Каїна і Авеля – це міф не тільки про братовбивство, але й про землеробів і мисливців та скотарів. У підтексті “Святого письма” Каїн – від спокусника Єви, Авель – від Адама. Причина братовбивства та, що Бог прийняв від Авеля жертву – ягня, та не прийняв плодів земних від Каїна, бо нині харчова база людства – землеробство. Половці – скотарі, тобто місяцепоклонники – Бусові (Бісові) діти, русичі – землероби, тобто Сонячні (Дажбожі) внуки. Отут і народження назви Каяла. Змій Див з Мисленного Древа спокусив Ігоря на поразку, наклавши Місяць на Сонце (затемнення сталося 1 травня 1185 р.).

Дохристиянське ім’я Ігор теж було оповите міфами, але ми їх не знаємо, окрім билини про Святогора, зате знаємо чимало про єгипетського Гора й індійського Індру. Нижче скажемо, чому не слід плутати імена Ігор та Інгвар і говорити про скандинавське походження імені Ігор, яке від нашого дохристиянського бога Святогора, що близько стояв до Ярила. Можливо, навіть, що це Сварог, Перун або Дажбог.

У похід йшов Ігор-Георгій із сином Володимиром-Петром, якому свої іменини довелось святкувати в полоні у Кончака з нареченою Бостондик (Свободою). З ним був батько. Обидвох майбутній сват і тесть Кончак викупив у ханів, що їх полонили. Думаю, що Кончак організував втечу свата, виділивши йому провідника Влура, коли остаточно вирішилося, що Володимир-Петро одружується з Бостондик-Свободою. Якщо зважити на Ігорів заклик після сонячного затемнення, що ліпше потятому бути, ніж полоненому бути, то реальність сприймається як зрада, бо всі князі живі-здорові в полоні, а шість полків порубані. Легкопоранений командувач-демагог Ігор навіть полював у степу з охоронцями-половцями. Він дочекався приїзду до нього священика. Все це інакше як лицемірством не назвеш, а тому свати могли все спланувати до найменшої дрібниці, щоб перед народом вигородили князя Ігоря. Можна тільки уявити собі, як поставились би матері, дружини, брати й сестри полеглих, якби Ігор-Георгій повернувся від свата з почтом. У цій трагічній історії треба було зробити новгород-сіверського князя Ігоря героєм-утікачем з половецького полону, щоб обурений народ не змів його з княжого стола, бо по всій Європі “каяли” князя Ігоря. Очевидно, що й “Слово” написав швагро Володимир задля того, щоб прославити батька, тестя, сестру, її чоловіка, що хотів йому добра. А добро полягало в тому, що князь Ігор організував похід, аби здобути Тьмутороканське князівство для вигнанця Володимира Ярославича, брата Ярослави, сина Осмомисла.

Князь коштував дві тисячі гривень, то Кончак чомусь розщедрився на сім центнерів срібла за батька й сина. В літописах ніде не описано, щоб сват утікав від свата. Ігорів син був заручений раніше з Кончаківною.

Борич – язичницький попередник Георгія Змієборця, але не сказав поет, чому Ігор-Георгій по Боричевому узвозу їде до церкви Пирогощої. У Києві на Подолі є вулиця Боричів Тік, де Борич переміг міфічного Змія. Очевидно, тут було святилище, про що засвідчує гора Щекавиця і Лиса, потік Юрковиця. У Київській урочищі Юрковиця, що рівнозначне Георгіївці, назва гори Щекавиці говорить про те, що так називали змію. У християнську добу язичницькі персонажі стають князями (Кий, Щек, Хорив), а Діва Либідь зробилася сестрою, хоч насправді це – річка Либідь. У комплексах карпатських Лисих гір

Діву-Змію називають Лютою. У Києві притоку Почайни Юрковицю називали Зверховицею.

Вище говорилося, що на Юрія-Георгія в полях качали писанки й галунки по озимині, щоб родило зерно, як яйце. У “Слові” битва з половцями порівнюється з молотью на тоці, зброя – з ціпами харалужними. Тоді ціпи називалися чепа, і на Буковині, у Хотинському районі, є село Чепони, як і городище Боріч, як і село Бояни. На Юрія-Георгія посвяченою гілкою верби вперше виганяли худобу на пашу.

Безперечно, 23 квітня 1185 року молодь і дітвора по всій Русі гаївкували, співали про Дива Ладу, про Білоданчика, Воротаря, Коструба, Джуса..., а заодно виконували юрійські пісні, ставили віхи-древа, діди розказували чарівні казки про Юрія-Георгія, що переміг Змія-Дракона, який у половців називався Шарокань та Кашій Безсмертний і від нього вів свій родовід половецький хан Шарук та інші Шаруканіди. В Ігоревих жилах текла половецька кров.

Це добре знав автор “Слова”, бо сюжет поеми вибудував майже так, як український народ створив сценарій весілля, яке вчені називають народною оперою. Написав: “Сваты попиша, а сами полегоша за землю Рускую”. Якщо в цьому ключі глянути на сон київського князя Святослава, дочку якого покинув швагро Ігорів Володимир (син Осмомислів), то тоді “дъски без кнѣса ... в теремѣ” слід розуміти, “як дівки без князя”, бо й “сѣчи Трояні” переплутали в друкарні з “вѣчи Трояні”. Отут і не “дебрьски сани”, а “Кісаня”, яку ніс князь до моря.

Поему поет написав “обаполи сего времени”, тобто про язичницьку і християнську добу. Про християн-русичів, яких не забув назвати Дажбожими внуками, і про язичників (поганих) половців династії Шаруканідів, тобто про бісових дітей. То була доба двовір’я, як це видно по двох іменах, які мав кожен хрещений князь. Міфологічний канон парності відбився і в іменах співців – Бояна і Ходина. Свято Юрія-Георгія Зеленого теж перенеслося з язичництва. Але чомусь ніхто не зважає на те, що вівторок – день Марса, що в язичницькому імені Ігор заковане ім’я язичницького бога, як і в іменах Борис, Володимир, Всеволод, Святослав, Ростислав, Ярослав... Сьогодні всі знавці давньої слов’янської міфології переконані, що Лада – жіноче божество. Але ж польський історик Ян Длугош слов’янського Марса назвав іменем Лада, і в “Слові о

полку...” Ярославна в молитві до Дажбога-Сонця свого чоловіка називає лада: “Чему, Господине, простре свою горячую лучю на ладѣ вои?”).

Якщо Георгій-Юрій Змієборець (Побідоносець) – покровитель Місяця, гір, полів, землеробів, скотарів, воїнів, мисливців, шлюбів, породіль, вовків, то стає зрозумілим, що його язичницьким попередником був той, хто тримав лад в усьому. А що святий Георгій-Юрій зайняв місце сонячного бога Ярила (Арея), то в цьому немає сумніву. Він – Лель-Полель або ж Аполлон у греків. Інша назва Сонця – Дажбог. Він покровитель сімейної вірності. Дажбог повелів посягати на єдину жону, а жона – на єдиного мужа, тому й весільні пісні називаються ладканки. Обручка – символ Сонця, що сковує сім’ю, як і вінок. Напередодні свята Юрія – свято Діви Лелі (Лялі). Очевидно, це – Діва Обида “Слова о полку” або Либідь.

Немає ніяких підстав ім’я Ігор виводити від скандинавського імені Інгвар. У “Слові” діє Інгвар Ярославович, але це не є Ігор Святославович. Якщо Ярополк, Яромир, Ярослав мають імена від Ярила, то Ігор – від українського і єгипетського Гора. Так само на Закарпатті й Прикарпатті села Спаси називають Іспасами, Гнатів називали Ігнатами, Гнатюків – Ігнатюками...

Пам’ятка нашої літератури в першодруковій називалася: “Ироическая пѣснь о походѣ на половцовѣ удѣльнаго князя Новагорода-Сѣверскаго Игоря Святославича, писанная стариннимъ русскимъ языкомъ въ исходѣ XII столѣтія с переложениемъ на употребляемое нынѣ нарѣчіе. Москва, въ Сенатской Типографіи, 1800”. Після короткої передмови йшло “Слово о плѣку Игоревѣ, Игоря сина Святославля, внука Ольгова”. (Тут виникає закономірне запитання. Чому язичницькі ім’я, по батькові й по дідові збереглися в тексті, а календарне ім’я чи то автор, чи то переписувачі, чи то видавці загубили? Насправді, твір мав би називатися так: “Слово о плѣку Игоревѣ-Георгія, Игоря-Георгія, сина Святославля, внука Ольгова” [3]. Відгадка лежить зверху. “Слово” написано так, як цього вимагав міфологічний канон. Ігор має два імені: язичницьке Ігор та християнське Георгій (Юрій). Він має пару – співця Бояна, а Боян Ігорєвого сучасника – піснетворця Ходину. Ходина співця назвав Віщим Бояном Боречем, Велесовим онуком, тобто він волхв-віщун, що

має ім'я, по батькові й по дідові, як і князь Ігор-Георгій.

Звичайно, що в тексті Бореча не знайти, бо в першій публікації “Слова” замість “Помняшетьборечьпнрвіхъвременнпубобіце” (усі слова були з'єднані) з'явилося “Помняшеть бо речь”. Це сприйняли як описку, і замість м'якого знака стали друкувати “е”, тобто “борече”, а треба писати по батькові Бояна – Боречь. Говорилося вже, що таку назву має урочище на Буковині, а в Києві – вулиця Боричів Тік. Так само, як Орфей був сином Аполлона, так і Боян був сином Змієборця, попередника Георгія (Юрія) – Велеса. У гирлі Дунаю острів Аполлонію нині називають островом св. Георгія. Теперішній острів Хортиця на Дніпрі теж так називали, а тому є підстави Великого Хорса вважати Велесом. Ім'я цього бога має село Велеснів Монастирського району Тернопільської області, річка й село Велесниця Надвірнянського району Івано-Франківської області, де ліс Хоросна.

Довкола імені співця Бояна суперечки не вщухають понад двісті літ. На мою думку, так називали поетів, бо ж і сьогодні карпатські примовки-замовляння – бай (баяння), знахарі-примовники – баї й байльниці, міфологічні казки – байки (у давніх піснях бай – це співай, розповідай, навіть приспів колискових пісень – “баю-бай”), чимало топонімів утворилося від імені Боян. На Хотинщині є село Бояни, на Покуті – урочище Боянка. Хто ж Ходина? Автор “Слова” говорить: “Ходина Святславля, пнсотворца старого времени Ярославля, Ольгова коганя”. Очевидно, що це галицький князь Володимир, син Ярослава Осмомисла, що став ворогом батькові, підтримуючи матір Ольгу Юріївну Довгорукову. Разом з нею і її братом Святополком і він докладав старань, щоб бояри спалили батькову коханку Настасю, вбили її батька Чагра [5]. Законний син Володимир став утікачем від батька, а згодом вигнанцем (ізгоєм), бо повстав проти батька, але доля помстилася і йому, і матері. Не знаємо, чи він покинув рідну жону Болеславу, дочку київського князя Святослава, чи вона померла, чи пішла в монастир від невірнього чоловіка, коли Володимир, бажаючи мати дітей, завів роман з дружиною попа. (Можливо, що піп уже був на тому світі). Попада народила йому двох синів. З Болеславою дітей не мав.

Конфлікт сімейний – причина того, що батько фактично відрікся від сина. Ось тут і відповідь, чому він названий – Ходина Свя-

тославів. Ми не знаємо дати створення “Слова о полку Ігоревім”, але маємо підстави Володимира назвати піснетворцем “времени Ярослава, Ольгова коганя”. Чагри могли бути хозарами, тому й батько, який галицький стіл тримав для незаконного сина Олега від Настасі Чагрівни, – когань. До речі, село Козари Рогатинського району Івано-Франківської області поблизу сіл Чагрів, Насташин (тепер пишуть Насташин), Бахманка і Конюшки. Очевидно, що Чагро вирощував коней-бахманів для Осмомислового війська, і князь Ярослав запізнався тут з Настасею, що відбилося в легенді про Рогатин і князя та князівну, яка загубила тут намисто, а намисто – це буси, і в “Слові” мовиться про Бусів час, Бусових воронів, Бусого вовка, Хазарські вожді – кагани (когані). Так літописець називав Ярослава Мудрого, а Ярослав Осмомисл долею дивовижно схожий з предком. Обидва не змогли жити із законними дружинами. Осмомисл майже не ходив у походи, бо, як і Мудрий, мав спадкову хворобу ноги (не міг битися мечем). Ярослав Мудрий мав християнське ім'я Георгій, тобто Юрій. Його язичницьке ім'я утворене від Ярила (Арея). Напрошується висновок, що імена Ярило і Юрій (Георгій) – тотожні.

Осмомисл немовби в усьому наслідував свого далекого предка. Він галицьких майстрів посилав до брата дружини Всеволода “Велике Гніздо” будувати на Півночі Русі храми. Не виключено, що Ярослав Осмомисл теж мав календарне ім'я в хрещенні Юрій (Георгій). До такого висновку спонукає те, що він спорудив Успенський собор, який сприймається як галицький варіант Київської Софії. У теперішній Успенській церкві у Крилосі можна побачити змія-дракона, перенесеного з блоками зі старого собору. Одне з найкращих урочищ, яке дивиться на Крилоське городище-дитинець – Юріївське. Укорочене ім'я діда Ярослава Осмомисла – Володар, а це – Всеволод, дружина якого була угорка Софія. Батьками і Мудрий, і Осмомисл мали Володимирів.

Чому ж Ярослава названо Осмомислом? А це тому, що був Ярослав Мудрий, Ярило – бог Сонця, а сонячне число – “вісімка”. Символ Сонця – колесо, в якому було 8 шпичь, що держаться на осі (вісі). Вісім стін має колиба, вісім танцюристів у червоних сердаках, з топірцями в руках виконують танець Сонця – “Аркан”, а бог Сонця – Арей-Ярило. Те ж саме сьогодні говоримо про Юрія-Георгія. На Прикарпатті, коли на Юрія виганяють вперше

на пашу худобу, то на рогах малюють “вісімку” – кільце-колачик на кожному розі, пастухи плетуть вінки на роги худобі із жовтогарячих квітів, чіпляючи їх у формі числа вісім. У Глибівці Богородчанського району Івано-Франківської області ставлять на роги свіжоспечені колачі, пара яких творить вічне число вісім. Давні художники цей символ зображували у вигляді змії-вісімки, що кусає свій хвіст. У Бабчому, Кривці та інших селах цього ж району роблять букові, грабові, ліщинові, вербові рогачки-вила, які обплітають вінками з жовтогарячих квітів юрнику (лототню, калюжниці), а між зубами-рогами прикріплюють круглий вінок-сонце з таких же квітів [6]. Ось тут таїться таємниця герба Осмомисла (двозуба з хрестом) і тризуба. Князі, що обрали собі Юрія-Георгія за символ княжої доблесті й рицарської честі, саме ці символи й використовували як герби, бо й тепер рогачки в Карпатах охороняють двори від нечистої сили, а щоб відьма не мала доступу до худоби, вінки-сонця й рогачки кладуть на дахи стаєнь або ставлять у стайнях. Юрій-Георгій перемагає Змія Шарканя, прапредка половців-шаруканідів. Він і тепер вважається захистиком від змії, а його дерево – ясен (символ бога війни) лікує від укусу. Вважається, що в ясенових гаях змії не водяться, а сік – ліки.

Від весняного свята Зеленого Юрія-Георгія до першого осіннього свята пророка Іллі минає 88 днів, так що прізвища Мудрий і Осмомисл закладені в іменах Ярило, Ярослав, Ярополк, Яромир і Юрій (Георгій). Безсумнівно, що Святотор, від якого утворено ім'я Ігор, – це той же бог Сонця – Ярило. Його іменем названо зо два десятки карпатських хребтів Аршиць (Яршиць). У степах йому споруджували вівтарі з вербового пруття (грецький історик Геродот пише, що щороку скіфи-скототи навозять по 160 возів ріштя, а посередині гірки встановлюють ідол-меч Арея). У Карпатах штучні гори споруджувати не треба було. Тут хребти Ярила-Ареса природнього походження, а поблизу села Текуча Косівського району Івано-Франківської області на горі Аршиця вціліло святилище попередника Юрія – Ярила-Арея [7]. До каменя приходили опришки, коли вирушали на свої операції. У легендах меч-палаш від Арея перейшов до опришків Головача, Довбуша. Якщо князь Володимир Ярославович не писав пісні про предка свого Мудрого, то все ж він писав і до батька, і про батька Ярослава, який любив не його, а Олега від Настасі, бо саме йому, помираючи,

заповів Галич, а Володимирові дав Перемишль, що названий іменем українського Прометея.

5–6 січня і 6 лютого 1985 року після багаторічних моїх “колядувань” по редакціях газет, журналів, Інституту літератури АН УРСР в обласній газеті “Прикарпатська правда” я опублікував дві статті про те, що автором “Слова (моління) Даниїла Заточеника” і “Слова о полку Ігореве” є князь галицький Володимир, син Осмомисла. Один бог знає, скільки до того й після того довелося пережити, коли на мене посипалися доноси до ЦК КПРС, ЦК КПУ, КДБ, у чисельні редакції, що я підношу ім'я націоналіста, ставленика Фрідріха Барбаросси і т. д і т. п. Була створена комісія. У журналі “Комуніст України” готувалася розгромна стаття. На щастя, В.Яременко, Н.Черченко та інші вчені, письменники й журналісти підтримали мене. Горбачовська “перебудова” трохи протверезила декого, а я навіть зрадів, що Л.Махновець, О.Семіонов і інші дослідники “Слова” теж прийшли до висновку, що справді Володимир міг написати “Слово”. Спершу я прийшов до висновку, що “Слово Даниїла Заточеника”, адресоване в Галич Ярославу Володимировичу з Боголюбова, – це писання його сина, а далі вже легко було здогадатися, хто написав “Слово о полку Ігоревім”, в якому найкращі й найпоетичніші рядки про батька Ярослава, якого назвав Осмомислом, про сестру Ярославну і її чоловіка Ігоря, про батькового свата – київського князя й свого тестя Святослава Грізного... Карпатські пісні й легенди, топоніми й гідроніми, говірки дали змогу зробити реконструкцію тексту, вловити міфологічний підтекст, розшифрувати майже шість десятків так званих темних місць, інакше глянути на мету походу й дивну поведінку птахів, звірів і людей. Найперше, слід пам'ятати, що, за повір'ями, Георгіївської (Юріївської) ночі звірі й трави говорять людськими голосами, що не просто “трублять труби городенські”, а цей Святий Воїн на найвищих місцях грає в золоту трембіту (трубу), наказуючи травам рости, а деревам розвиватися, тваринам і звірям плодитися, землі і жінкам родити...

Володимир після смерті матері, поневіряючись з попадею і дітьми то в Боголюбові, то на Білому озері, пише до батька Ярослава Володимировича (Осмомисла) поетичне послання “Слово Даниїла Заточеника”, називаючи його царем. Так само в “Слові о полку...” він назвав його Осмомислом, а поло-

вельких ханів – салтанами, що викликало замішання серед знавців пісні. Салтанів сприйняли за турків. А де ж Д.І.Яворницький писав: “Брати кримського хана носили титули “султан-калга” й “султан-нуредин” [8]. Таке ж було і в половців. А щодо того, що Ярослава Осмомисла Заточеник назвав царем, то слід пам’ятати, що писане “Слово” з Боголюбова, а Андрій Боголюбський раніше розпорядився називати себе царем.

Осмомисл по могутності не уступав братові його дружини Ольги, синові Юрія Довгорукого. До речі, у “Слові”, адресованому Ярославові Володимировичу, згадується князь Ростислав, що не хотів Курського князівства. Очевидно, це син Івана Берладника, який сидів у Смоленську, а коли угри захопили Галич, то, повіривши, що його галичани підтримають, 1188 р. поїхав відвойовувати вотчину, та угри його поранили, схопили й отруїли в Галичі. С.Соловйов пише: “В Новій Січі від кримського хана було нам багато утисків: минулого 1727 року, в грудні, калга-султан, стоячи на ріці Бугу, зібрав на промислах зо дві тисячі козаків, повів їх на Білгородщину й там виявив певний непослух щодо хана”.

Мабуть, що так само було і в половців. Так що закономірно, що син батька, влада якого поширювалася на Галицьке, Звенигородське, Перемишльське і Тереховлянське князівства, ще й сягала Дунаю, назвав у посланні царем, предки якого – англійські та угорські королі, грецькі царі. Але цим він не зумів достукатися до батькового серця: Осмомисл не пробачив образи, хоч і минуло багато літ від того дня, як Ярослав забрав Чагрів до Галича, як поселилися вони за Лімницею, де й сьогодні урочище називається Чагрів горб, а сусіднє, де б’є джерело, – Підповія. Серед багатьох версій щодо назви села Блюдники не слід відкидати й давнє написання назви. В “Слові Даниїла Заточеника” є це слово.

Воно не могло не озлобити батька, бо Осмомисл не пробачив синові нічого. Залишалося авторові послання мерзнути й голодувати на Білому озері. Л.Гумильов пише, що Біле озеро використовувалося для заслання туди тих, хто провинився. 1502 року московський цар Іван Васильович заслав сюди казанського царя. А в “Повісті временних літ” читаємо про повстання волхвів на Білому озері [9]. То ж було Володимирові де глибоко збагнути язичництво, а особливо легенди про Юрія-Георгія Змієборця та його попередника

Арея-Ярила. Материн батько, а його дід був Юрій Довга Рука. Зрозуміло, що одного з онуків називали так само, як і діда, тому й Володимир Ярославович міг мати християнське ім’я Юрій, бо народився він приблизно в квітні 1151 р., як і його швагро Ігор-Георгій (Юрій), Новгород-Сіверський князь.

Карпати тими міфами живуть і досі, як і далека Північ, бо Юрій – покровитель гір, а головна в краї церква – Святоюрський собор у Львові. Але перебувати Володимир фактично на засланні там, де згоріла церква, яку спорудили галичани, а в ній материне тіло (тут Ольгу Юріївну поховали), далі не зміг. “Комусь Боголюбиво, а мнѣ – горе лютое” – написав у “Слові Заточеника...”. Залишалося переїхати на Сіверщину до сестри Єфросинії Ярославни, яка вийшла заміж за новгород-сіверського князя Ігоря-Георгія Святославовича, його ровесника.

Поселився з попадею і синами в Путивлі. Очевидно, що був вихователем найстаршого племінника Володимира. Міг бути в поході, бо ж батько Ігор вів один полк, батьків брат Всеволод – один полк, Ігорів двоюрідний брат, рильський князь Святослав – один полк, чернігівський воєвода Ольстин Олексич – один полк, а малолітній Володимир Ігоревич – два полки [10]. Незрозуміло, чому батько так ризикував, поклавши на малолітнього сина відповідальність за долю двох тисяч воїнів? З ним мав бути галицький князь Володимир, але тоді це означало, що Галич теж включився у війну з половцями-шаруканідами, а ізгой-князь таких повноважень від батька Осмомисла не мав.

І тут напрошується дуже важливе запитання: а для кого тоді близькі родичі наважилися йти пити з Дону воду й “ПОИСКАТИ ГРАДА ТЪМУТОРОКАНЯ”? Відповідь очевидна: Ігор з братом, сином, племінником, чернігівським воєводою Ольстином Олексичем вирушив у похід на половців задля швагра-галичанина Володимира Ярославича, брата дружини Єфросини Ярославни, що переїхав з Боголюбова і сидів Ігореві на шиї з незаконною жоною-попадею, своїми синами, через що на нього сердяться тесть його і тесть Володимирів, усі князі, в яких Володимир Ярославович хотів знайти прихисток разом з матір’ю, але вони, щоб не наживати собі ворогів в особах галицького Ярослава Осмомисла й київського Грізного Святослава, їх не прийняли.

Якщо це був геній, то важке, невпорядковане життя, сумніви, розчарування зробили з князя Володимира пияка. Ось чому Ігор нічого не сказав київському князеві Святославу, що готується задля його зятя відвоювати Тьмуторокань. Чи міг Святослав підтримати цей похід? Та ніколи! Якесь попадає, а не його дочка, мала називатися тьмутороканською княгинею! Йшли на половців Ігор, його син Володимир-Петро, Ігорів брат — курський князь Всеволод, Ігорів племінник, рильський князь Святослав, воєвода Ольстин Олексич з чернігівцями. Що стосується чернігівського князя, то тут автор “Слова” називає татранів. Думаю, що це були найманці з Татр, предки теперішніх лемків, бо в добу Ярослава Мудрого кордон Київської Русі сягав річки Попряд у Татрах.

Тьмутороканське князівство займало територію Криму й Кубані, столиця була на Тамані, куди Катерина II в той час, коли “Слово о полку Ігореве” потрапило до рук графа О.Мусіна-Пушкіна, переселила перших запорожців. Дивні дива творилися тоді. Чомусь у монастирській книзі щось витирали й виправляли, а новітні події стосувалися Таматарки — Тьмуторокані — Тамані. Важко сказати, чи О.Мусін-Пушкін справді взяв теку, де було й “Слово о полку...” в архімандрита І.Буковського з бібліотеки Спасько-Ярославського монастиря. Дуже вже небезпечною з ідеологічної сторони була ця “бомба” для імперії, що недавно украла назву України-Руси, назвавши Московію Росією.

Тому й зробили копію для Катерини II. Та не дала вона дозволу на друк через те, що “Слово о полку...” — твір української літератури, і знову постало питання Тьмуторокані, але півострів, де стояла столиця давнього князівства, називався тепер Тамань.

Читаємо в Д.Білого: “Вранці 4 червня 1775 р. п’ять військових колон генерала Текелія несподівано й підступно оточили Запорозьку Січ. Проти десяти тисяч козаків, які перебували тоді у фортеці, було стягнуто близько 68 тисяч солдат регулярної російської армії. Розпочати бій, у якому, без сумніву, вони б усі загинули, не дозволив кошовий отаман Петро Калнишевський та січовий архімандрит Володимир Сокольський. Запорожці здалися царським військам, бо боялися, що Текелій винищить козацькі родини, захоплені у полон. А головне, що зробив останній запорозький кошовий, — зберіг цвіт козацтва. І вже тієї ночі кілька тисяч козаків, сівши на байда-

ки, взяли з собою святу козацьку ікону Pokрови й під проводом отамана Андрія Ляха відпливли за Дунай будувати нову Січ. Трохи пізніше за ними вирушили сухоходом козаки отамана Бехмета”.

Цариці вдалося виманити з-за Дунаю частину запорожців, але на Запорожжя їх не повернула. Вони спершу називалися чорноморцями. “1787 року Катерина II з величезним почтом подорожувала Україною. В охороні вирізнявся загін запорожців на чолі з Білим (...) Запорожці скористалися такою нагодою, і в Кременчузі Білий, Головатий, осаул Легкоступ піднесли їй прохання про відновлення Війська Запорозького... Пахло війною. 20 серпня 1787 року вже мали дозвіл на формування воєнних команд волонтерів з козаків, “служивших в бившей Сечи Запорожской”. Козаки, користуючись цим дозволом, завзято заходилися відновлювати Запорозьке Військо. ... 31 січня 1788 року “високоповелительний генерал-фельдмаршал князь Потьомкін сповістив козакам “о благовольній” Катерини, яка дарувала новому війську землі в Керченському куті, що був зайнятий турками, або на пустельній Тамані, на вибір”. Привіз козацтву документ відомий полководець Олександр Суворов, а заодно білий прапор, пірначі та ін. Таким чином, козацьке військо було визнане вже офіційно, і, хоч Катерина II всіляко ухилялася його назвати Запорозьким, за духом, звичаями, військовим ладом і складом воно було саме таким. Відзначилися у війні з турками, здобули Очаків, а згодом — Бендери й Ізмаїл. 5 жовтня 1791 р. в Бесарабії помер Потьомкін. Тоді десь план переселення на Кубань виник у Білого, Чепіги й Головатого. Антін Головатий поїхав до Петербурга, у Царському Селі мав авдієнцію з імператрицею. Катерина II була зачарована запорожцями і задовольнила їхні прохання. В імператорській грамоті від 30 червня 1792 року зазначалося, що Чорноморському війську надаються землі Кубані у вічне користування.

1792 року першим вирушив у дорогу славний козацький полковник Сава Білий. Вів він весь козацький флот — 50 байдаків і одну яхту з 3 847 козаками і 53 гарматами. 25 серпня 1792 р. козацькі байдаки причалили до берегів Тамані, де й був закладений перший чорноморський курінь Таманський [11]. Як бачимо, в XII столітті такий підрозділ війська могли назвати Тьмутороканським. Ігореве військо планувало перейти Дон. А чи не тоді

народилася “Дума про вдову Сірчиху-Іваниху”, а козаки пристосували її до своїх подій?

“*Пишов твій батько до стародавнього Тору пробувати, Там став він свою голову козацьку покладати*”. Князь Ігор переходив Тор (теперішній Казенний Торпець), що названий іменем германського Перуна. Коли на Тьмутороканське князівство поширювалася влада Чернігова, тоді до його складу входили Крим і Кубань. Як бачимо, історія справді повторюється, але не завжди в історіях описують все, як це було насправді. Нас уже за шкільною партою переконували, що “Слово о полку Ігоревім” згоріло під час окупації Москви Наполеонівськими військами. Але ж будинок О.Мусіна-Пушкіна не згорів. Навіщо тоді виготовляли копію для Катерини II і для видавництва? Та коли глянути на тодішні події з висоти нинішнього дня, то бачимо, що завоювання Криму, Кавказу, переселення козаків, які повернулися з-за Дунаю в Приазов’я, Крим та Кубань, без ідеологічного “забезпечення” влада не могла чинити. Це те ж саме переселення, що й виселення українців на Сибір, Зелений Клин, до Воркути, Казахстану, це та ж сама польська операція “Вісла” щодо нашого етносу в т. ч. лемків-татранів. До загалу якось треба було донести, що колись руське Тьмутороканське князівство займало Крим і Кубань, а Таматарха це – Тьмуторокань-Тамань. Ідеологи думали. Письменник та історик М.Карамзін, будучи татариним, пише “Історію государства російського”, в якій цитує, зокрема, “Слово Даниїла Заточеника”. Його залучають до видання “Слово о полку Ігоревім”, яке начебто О.Мусін-Пушкін взяв у випусника Київської “Могилянки” І.Биковського. Готували публікацію. Але потрібен був дозвіл імператриці. Але Катерина II розуміючи, яка це небезпечна ідеологічна “бомба” дозволу не дала. Чекали її смерті. А чому за її життя не видали Слово, то моя версія підтверджується, виправленням “Слѣдн Троянн” на “Внчн”. Вона ж то не дозволила заснувати нову Січ і заборонила згадувати “гнездо разбойників”. Ймовірно, оригінал “Слова о полку Ігоревім” спалили, внісши до тексту певні коньєктури, або воно досі десь лежить у спецфондах...

На жаль, згоріла бібліотека Ярослава Мудрого в той час, коли імператриця мандрувала Україною і ночувала в Києві. Мабуть, такі пожежі плануються спецслужбами. Хто знає, чи не з цієї бібліотеки течка, в якій було кілька старовинних рукописів і в т. ч. “Сло-

во”. Катерина II зробила все, щоб у той час, коли фактично відроджувалося українське Тьмутороканське князівство, коли українські козаки вимагали відродження Січі, “Слово” не надрукували. Воно ж піднімало патріотичний дух. Хоч і померла імператриця, страх довго сковував ініціативу тих, хто твір підготував до друку. Колишнім касогам, а теперішнім адигейцям теж боялися нагадувати про Редедю. Татарин Карамзін, пишучи історію Російської держави, багато чого трактував так, як хотілося імператорам. “Слово” без коментарів знавців літописів та української мови для багатьох читачів було напівмертвим.

Історичні “рамки” “Слова о полку...” конкретні: “Від старого Володимира – до нинішнього Ігоря”. Не так важливо, чи йдеться про Володимира Великого, чи про Володимира Мономаха. Важливо, що Троянь – не бог, не римський імператор, а три князі – сини Ярослава Мудрого: Ізяслав, Святослав, Всеволод, земля Трояні – Київське, Чернігівське й Переяславське князівства, що в тексті були не віки Трояні, а січі Трояні, що на сьомій січі трояни був ув’язнений князь Всеслав, що тодішнє В дуже нагадувало С, про що я неодноразово писав у своїх дослідженнях, що про Троянь автор заговорив, коли приблизно на Трійцю київський князь Святослав дізнався про розгром шести руських полків у половецькому степу. Найстарший син Ярослава Мудрого називався Володимир. Він мав стати великим київським князем, та помер молодим, коли батько був ще живий. Залишив нащадка Ростислава. Ярослав Мудрий, помираючи, заповів синам, а найперше київському князю Ізяславу, не зобижати Володимирових дітей, але стрий Ізяслав виявився непорядним. Автор “Слова” назвав його Каїниною. Росіяни не зрозуміли, що Каїн і Каїнина в українській мові пишуться через йотовану літеру. Каїн убив Авеля, Святополк Окаянний братів Бориса, Гліба й Святослава, Ізяслав Ярославович винен у загибелі племінників Бориса і Гліба.

Синові Володимира Ростиславові з жонкою-мадяркою Ланкою довелося утікати в Тьмуторокань. У Корсуні (Херсонесі) князя отруїв грецький котопан. Ланка з дітьми: Рюриком, Володарем і Васильком повернулася в Галичину. Вони після з’їзду руських князів одержали Звенигород, Перемишель, Теремовлю, а мати сиділа, очевидно, у Галичі й Княздворі над Прутом, де містечко її імені Ланчин. З нею з Тьмуторокані прибув двір, бо теперішні села Березови, хоч і на Гуцульщині, але

звичаями не гуцульські. Десь тоді, мабуть, від касогів-адигейців привезли в гори слово ДЄДЯ, що означає “батько”. Воно прижилося в гуцулів разом з лелем (лельком). Вождь будь-якого племені – батько. Князь Красний Роман у поєдинку зарівав касозького Редєдю. Можливо, що це ім’я означає Сонце (Світ)-Батько. Жодна етнографічна група українців не славиться майстрами по виготовленню зброї, окрім гуцулів. Чи не з Кавказу вони завезені Ланкою?

До Тьмутороканя утівав з Галичини Ланчин син, князь Володар Ростиславович. Тут його схопив був Ігорів дід Олег Гориславович, коли повернувся від греків, куди його продали були козари. Володар з братом Васильком з Перемишля пішли на київського князя Ярополка, що захопив їхню вотчину. Ці війни відзначилися тим, що Ярополк загинув, а Василька за це осліпили. Бачимо, що засновник династії галицьких князів Ростислав та його син Володар сиділи на княжому столі в Тьмуторокані, і в цей “букет” нещасливців вписувався ще один князь без князівства Володимир Галицький. Але тепер Тьмутороканське князівство було не наше. Новгород-Сіверський князь Ігор-Георгій теж вважав, що раз його дід княжив у Тьмуторокані після Володимирових предків, то й він має право на князівство. Він може в очах дружини Єфросини Ярославни вирости, коли відвоює Тьмуторокань для її брата, а тоді батько Ярослав Галицький його проголосить галицьким князем, а Тьмуторокань залишиться для котрогось з його і Ярославниних синів.

Ось чому в день свого покровителя Юрія-Георгія Змієборця-Побідоносця Ігор-Георгій Святославович вирішив йти в похід на шаруканідів, покровителем яких був дракон Шарокань, тобто Змій. Співець заговорив про Мислено Дерево. Той, хто не зрозумів, чому Георгія-Юрія зображають на білому коні й з Деревом, той ніколи не збагне цього символу. Дерево – символ Свободи, як і золото – символ Сонця. Ігор-Георгій у день своїх іменин, вирушаючи у похід на бісових дітей-половців, став у золоте стремено. Тоді Біс-Кощій був закований у харалузі. Коли Ігоря половці поранили й полонили, він висів із золотих стремен, а сам опинився в путах залізних, в яких сидів Змій, якого закував Георгій-Юрій, що в язичництві був Ареєм-Боричем (Ярилом). Іменем Ярила названо галицького князя Осмомисла, тому він так само у творі сидить на золотокованому столі, підперши

гори Угорські залізними полками. В горах Угорських (так називали Карпати) сидить закований на 12 ланцюгів Шаркань, або Гаргон (Біс). Це місце, де стояли Осмомислові полки, можна вирахувати й сьогодні, бо між Ланчином і Делятином, куди проходив Трансєвропейський шлях до Середземного моря, є села Білі Ослави й Заріччя, які розбиті не на вулиці, а на сотні. 19 вулиць-сотень говорять, що тут, за чотири десятки кілометрів від Угорщини, базувався княжий гарнізон, що прикривав Княздвір у тисовому лісі над Прутом. Прут – притока Дунаю, а тому стає зрозуміло, чому Осмомисл “суди рядив до Дунаю”, відправляючи туди дерево дарабами, а на дарабах у бочках сіль, у бербеницях – бриндзу й масло. По цій ріці пливли й судна: шкути, насади, лодії.

У цій місцевості й тепер на воротах ставлять зеленяки-кецки, які закосичують гілками-віхами, щоб Юрій-Георгій мав де попастися свого білого коня. Тарниця – сідло, кінь – комонь. Ось чому в горах, де хребти Ярилові – Аршиці, є вершини Кінь, Комонь, Кобила, Тарниця, Сідло, водоспади, що нагадують гриву коня Арея-Юрія (Георгія), береги яких – шори, тобто упряж: Терношори, Шешори, Штиришора, що, можливо, й означає оте незрозуміле “темне” місце: “Ти ж бо можеш і посуху разити шерешери синами удатними Глібовими”. Відгомін язичницьких ритуалів – обливатися в цей день так само, як на Обливаний Понеділок. В Яремчі, що назване на честь Ярила-Яреми, як і в інших місцевостях, віха – берізка, яку прикрашають, як і новорічну ялинку, хоч піднімають її на Юрія-Георгія. На Бойківщині берізки-віхи піднімають на Зелені Свята, Івана Купала, у Придністров’ї (Тлумаччина) – на Петра й Павла. Зафіксовано мною, що ставили віху й на Іллі. А ось у селі Задубрівці Снятинського району Івано-Франківської області роблять віху на Георгія-Юрія Зеленого.

Це – вінок з жовтогарячих квітів юрнику (лототно, болоха, калюжниці). Його прикрашають квітучими гілками терну і чіпляють корові на роги, а в стайні на двері. Перед Юрієм разом з паскою печуть хрест, який зберігають, а на Юрія розмочують і дають худобі. Ось звідки взявся герб Ярослава Осмомисла: кучерява рогачка і по середині хрест. Сьогодні це герб Галича. Ярослав Осмомисл міг бути у хрещені, або Юрій (Георгій), або Степан. На Крилосі про це говорять урочища Юріївське і Штепанівка. Якщо Юрієм був не

батько, то син Ярослава Осмомисла – Володимир, автор “Слова Даниїла Заточеника”, “Моління”, “Слова о погибелі землі Руської” і “Слова о полку Ігоревім” мав всі підстави мати таке хресне ім’я. Він же внук Юрія Довгорукого, а внуків, як правило, називають іменами діда і баби. А ще Л.Махновець вираховував, що Володимир Галицький народився в березні або в квітні. Він був однолітком з героєм “Слова” Ігорем-Георгієм Святославовичем, що прийшов на світ 3 квітня 1151 р. Календарне свято Юрія-Георгія 23 квітня і в цей день, здається, обидва швагри Георгії-Юрії пішли на половців, маючи по 34 роки. Колись на Юрія палили ватри й писали чорні хрести.

У литовців, прусів жмуді, був Бог тожний Юрієві Змієборцеві – Пергрубіус (Пергрюбіус). Здається це наш Бус, попередник Юрія-Георгія, або той, кого переміг Юрій-Георгій. Чорно-біла кора берези така ж, як оперення буська, що є птахою загадкового Буса. Бескидський Бусів верх на Лемківщині, гора Бус вище селища Синяк Мукачівського району Закарпатської області, село Бусовисько Старосамбірського району Львівської області, волинське село Бусче, київська гора Бусовиця на Печерську, гора Бус у Рокитнянському районі Київської області, колишня станція Бусова на Харківщині, Бусів яр у басейні Сіверського Дінця, буса – човен, бусий – п’яний, буси – намисто – все це говорить, що Бус – це аж ніяк не князь Бож, а язичницьке божество. Вовк і ворон – істоти Аполлона, а в християнстві – Юрія-Георгія. Вовк – пес Юрія-Георгія Змієборця. У “Слові” часи Бусові оспівують Красні Діви, які в копіях і гатській, але їх зробили готськими. Половецькі – дівки, руські – дівичі, але Обида – Діва, а тому Красні Діви – це Русалки, які прославляють не часи Божові (якщо їхній імператор убив князя Божа, то чому вони оспівують часи не свого героя, але ворожі часи?), а співають морю, леліючи помсту Шароканеву, тобто драконову. Гуцульські легенди чудово прояснюють це місце. Готицею стає змія, яку сім років не побачило людське око або пташка – волове очко. Їй тоді виростають крила й вона стає драконом. Так само потерча, яке літає сім років і просить, щоб йому дали ім’я (охрестили), після семи років стає Красною Дівочою (Русалкою, Мавкою, Нявкою, Лісною, Повітрулею). Шарканів-драконів у карпатських казках так багато, що немає потреби доводити, що Шарокань – це хан Шарук, як це робили до нас. Тут усе пояснюється дуже про-

сто. Якщо час затрачений на похід і триденні битви подвоїти, то стане цілком зрозуміло, що Русалчин великдень, Зелені свята або свято Розигри (перший Понеділок Петрівки) співпали з вісткою, яка долетіла до київського великого князя Святослава Грізного, що Ігор пішов на половців і зазнав розгрому, а всі князі полонені. Ось чому наснилося, що на оболоні була яма-дебра, що Русалки (Красні Діви), тобто душі мертвих дівчат, видзвонюючи золотом, прославляють часи Бусові, леліючи помсту Змія Шароканя, діти якого – хани-шаруканіди вже розгромили Дажбожих онуків і посунули на Русь. Рим, де русичі під ранами, це не Римів, а урочище поблизу села Тараса Шевченка.

Дажбог переміг Шароканя й закував його в путини залізні. Тепер в цих путинах князі, серед яких Ігор-Георгій Святославович. У “Слові” є незрозуміле “встазбидивъ кличетъ вѣрху Древа”. Безперечно, що це “Мислено Древо”, з якого вергся Див, коли свою чорну справу зробив, і дерево до землі прихилилося”. До “зби” додали “ся”. Цього робити не слід було, коли є ім’я Збислав [14], а Див згадується в багатьох обрядових піснях. Очевидно, Зби-Див кликав з верхівки Древа, бо ж польське zbus – позбутися.

Ось що про Древо-Віху 1963 року записав М.Івасюк у с. Іспас Коломийського району Івано-Франківської області: “У ті чіси на Підгір’ї сі вело так, що ек у селі мала бути єкас велика подія, то посеред села, на найвищому місці, віставльили віху. Віха – це довжелезна жердка з прив’язаним на тончому кінці оберемком сухарнику, найбільше з фой. Грубший кінець жердки забивали у землю або прив’язували до дерева. Спаскі люди з горьинами мали договір, як татари нападуть на село, то аби спашуни запалювали віхи на найвищій горі Стирччик. Як татари людий замагають, то запалені віхи нести від Стирчіка на гору Вербку, а далі леніями до гори Пожірниці, на полудне. А як татари тікають, то запалені віхи нести від Пожірниці леніями через Вербку до Стирчіка на північ. Сторонські люди день і ніч не спускали з очий Стирчіка, бо виділи в нім свого спасителі. Та одного разу татарський напад був несподіваним, і люди мусіли тікати попід ленію на полудне поза хаші, на Городищі, де з-за плотів можна було легше сі відбивати, без запалених віх, які через страх забули запалити. Відважніші зробили це лиш на Вербці [15]. Далі йдеться про те,

як вбили тут башу, а татари потопилися в трясовищі.

Обстежені городища, печери, легенда про Довбушів скарб переконують, що тут і в язичницьку добу стояла віха-пост. Така віха була поставлена і в Ігоревій столиці Новгороді-Сіверському. На Буковині ще й тепер іменників на подвір'ї вночі ставлять віху, за яку він повинен виставити односельцям могорич. Вона символізує Дерево Життя. А ось фольклорне свідчення, чому Древо до землі нахилилося: “... Оце як люди жнуть в полі та в'яжуть, а татари, як там далеко де покажуться, то ще далеко вони йдуть десь там, а козак той, що сторожить на могилі коло віхи, то їх він як побачив, що десь далеко там ідуть татари, може, верст за п'ять, то похила зараз віху ту, прохила додолу. Ото вже люди бачуть, що віха похилена, – зараз тікати треба. А козак той сідає верхи та іде мерщій та біжить кожний скільки духу та кричить людям: “Тікай-те! Тгатта-ри йду-ть! – то люди як сипнуть бігти з поля до кріпості, так аж усе поле вкрийють ті, що біжать”.

Після Ігорової поразки половці одразу ж напали на наші села й міста, тому й заговорив поет, що Дерево до землі приклонилося. Сторожові віхи на Русі “похилили додолу”, бо за полком Ігоревим “кликну Карна і Жля”. Очевидно, що в оригіналі було Ж(г)ля (від слова “жегти” тобто палити). На Прикарпатті скрізь, де стояли віхи, палили Юрїївські ватри, спалили дохристиянські храми, збереглися топоніми Пожирниця, Погар, Погорілець, Пожеж, Тугар, Погорище в т. ч. і на Крилосі.

А ось на Черкащині так само стовп не закопували, а прив'язували до чогось, як і на Буковині іменників Георгію, Василеві, Петрові, Маковієві... “Для того, щоб було знать, звідки іде орда і куди тікати людям, селяни коло села висипали високу могилу, на могилі ставили високий стовп, щоб його було видно з усього села. Стовп на могилі не закопували, а ставили до чогось, тільки прив'язували, щоб стовп не упав. Коло стовпа стояв вартовий, він повинен був дивитися, чи не йде де-небудь орда. Коли вартовий побачить з Каланчі (так звалася та гора) де-небудь орду, то зараз вартовий нахиляє стовп в той бік, куди треба тікати людям. Люди, побачивши, куди стовп хилиться, тікають у ту сторону” [15].

13 серпня 2003 року О.Чебанюк розповіла, що “на правобережній Київщині – в окремих селах Білоцерківщини та Фастівщи-

ни до сьогодні зберігся прадавній звичай ставити на Маковія віху, яку теж називають “маковієм”, “маковейчиком”. Увечері напередодні свята хлопці привозять із лісу високу соснову тичку, а дівчата прикрашають її квітами й травами. Встановлюють віху на вигоні, вершок оздоблюють, як правило, маскою, зробленою з гарбуза. Біля віхи розкладають багаття, і молодь розважається цілу ніч, оберігаючи віху, щоб її не звалили конкуренти із сусіднього кутка або села, що вважається великою образою. Нині такі “маковійчики” господарі встановлюють біля воріт своїх садиб або на перехресті доріг, виявляючи неабияку творчу фантазію. Якщо проїхати від села Мазепинці до села Триліси, то в кожному селі, на кожному кутку можна побачити різноманітні “маковійчики” заввишки від півметра аж до десяти” [16].

Як бачимо, у Придніпров'ї цей обряд такий самий, як і на Прикарпатті, і так само хлопці охороняють свою віху від конкурентів, що поставили свою берізку або сосонку на щоглі або обрубали смереку, але залишили, прикрашену кольоровими стрічками верхівку. На Гуцульщині віха-чуга звалася до берізки на воротах. Особливо дбають про неї там, де є в хаті імениник Юрїй-Георгій.

І.Попович в історії селища Великий Бичків Рахівського району Закарпатської області пише, що “напередодні Юрїєвого дня відважні легіні приносять до воріт облюбованих дівчат обрамлені молодим листям берізки. У той же час бичківці уквічують порти (ворота) такими ж “молодяками”, бо “як Юра прийде, щастя принесе”. Існує повір'я: “Аби жива родина, треба, аби Юра води дав”. Тому діти із задоволенням поливали усіх водою...” [17]. У цій книзі опубліковано баладу про страту мадярськими вояками жителів селища, які боролися й захищали свою державу – Карпатську Україну, в якій чітко бачимо, що не про папорзи і не про паробци писав автор “Слова”. Ось як співають у Великому Бичкові: *Летів ворон через Бичків та й загубив перце, / Кладуть ПОВОРОЗ на шию, аж морозить серце* (Пісня “Не забуду того суду”).

А в “Слові”: “Суть бо у ваю желізнии ПАПОРЗИ под шеломи латинскими”. А чи не страчували і в XII ст. тих, хто носив не руські, а латинські шоломи? Тобто ворогів і зрадників. Князя Романа вбили поляки. Тепер обряд обливання змістився на Обливані Понеділок і Вівторок (другий і третій дні Великодніх свят). Оскільки понеділок – день Місяця, то хлопці

обливають (поливають) дівчат, а дівчата – хлопців у вівторок – день Марса-Лада-Вія. Правда, дівчата хлопців обливають все рідше і рідше, але ж 23 квітня 1185 року свято Юрія-Георгія співпало з Обливаням Вівторком, а тому Ігоря і його воїнів обливали і водою, і сльозами.

Мені вдалося відкрити підтекст, який повністю реабілітовує “Слово”, яке ніяк не може бути підробкою. Автор сюжету вписує у міфологічні семірку-тиждень й 12 днів. Поет оспівує тільки такі дні: 23 квітня, ВІВТОРОК, день Лади-Марса (Арея-Ярила) – початок походу; 1 травня, СЕРЕДА, день Баби-Землі – затемнення Сонця; 2 травня, ЧЕТВЕР, день Перуна – рух полків; 10 травня, П’ЯТНИЦЯ, день Діви П’ятниці – перша битва з половцями; 11 травня, СУБОТА, день Мари, поминання предків – друга битва з половцями (перший день); 12 травня, НЕДІЛЯ, день Дажбога-Сонця – розгром Ігоревих полків; 13 травня, ПОНЕДІЛОК, день Місяця, половецького бога.

Сюжет так вибудований, щоб усе звести до одного тижня, бо це стосується перемоги місяцепоклонників, а фазами Місяця керує Юрій-Георгій. Сонячне затемнення називалося знаменням Змієвим. Змія називали ще Звіром. Змій Див (Зби) затемнення викликав 1 травня, а 12 травня (через 12 днів) сталося те, про що він віщував. Весільні дивні – це змійки з тіста, які випікають на вишневих гілках.

Багато дослідників “Слова” не розуміють, чому у творі звірі й птахи поводяться неприродно. Г.Сумаруков, біолог, видав про це цілу книжку. Він так захопився спростуванням, що твердить: “Дятел в начале лета не слышен” [18]. Але я заперечу йому, бо щоліта в травні й червні слухаю в парку й над міським озером, як виграє текстом на деревах і електричних ліхтарях дятел, повідомляючи, що тут його територія. А ось щодо звірів і птахів, то в “Слові” діють ті, що вважаються істотами бога Сонця-Аполлона. Аполлон – це той же Лель-Полель або Ярило, що став Юрієм-Георгієм. Тому й вовками поет назвав Ігоря-Георгія, Всеслава, Влура, Гзака, кур’ян, Вовк – пес Георгія-Юрія. Його істоти лисиця, ворон, що в казках здобувають цілющу, живлющу й молодильну воду, щоб оживити Георгія-Юрія. Його птахи гуси-лебеді, дятли, орли-соколи, соловейки, сороки, що віщують прихід гостей – повернення з полону Ігоря. Птахами Ярила й Біса виступають гоголь, зегзиця-чайка, кречет, чайки, чернеть. З міфоло-

гії також тур, пардус, вовк, лисиця, горностаї, білка. Автор називає шість видів птахів і шість порівнянь з птахами, щоб мати число міфологічне 12, шість видів звірів і шість птахів.

Шелом’янь тлумачили, як гору, та я запропонував сприймати, як шоломи на головах воїнів, що стояли спинами до Руської землі. Бо й справді в ладканках весільних, які зібрав Й.Лозинський, збереглося: – *Ой чії ту ми бояри / На поли ШОЛОМ стояли? / Старостови бояри / На поли ШОЛОМ стояли* [19].

Зайве доводити, що весільні дружби й бояри повинні захищати весільного князя (молодого), тому вони й шоломом стояли. Ідучи далі, скажемо, що коли рух полків Ігоревих з битвою тривав 20 днів, то приблизно стільки ж часу йшла з поля битви вість про розгром Ігоревих полків. Князь Святослав про це лихо дізнався на Русалчин великдень. Зелені свята – Трійця або П’ятдесятниця, коли поминають померлих предків, коли Русалки – Красні Діви виходять з води. Християнська церква сні називає марновірством, але київський князь і бояри вірять у сні. Тим більше, що Русалії співпали з повідомленням про розгром на Калялі. Снилось князю: *Бусови врани влізграяху у пліс ньска / На болони бліша дебръ. / Кисаню и несо шлю к синему морю.*

Розумію, що ті знавці “Слова”, які понад 200 років звикли читати “дебрськи саню” і бачити змії у дебрі, подивовані, що я текст пропоную розбити на рядки інакше. Не галицьке місто Пліснесько в “Слові”, а пліс (пляс) воронів. Не змії, а КИСАНІЯ або КИСАНЯ. Якщо И стояло перед Я, то тоді не потрібно “НЕСОШЛЮ” розуміти як “КИ-САНЮ ніс зі шлюбу”, але я гадаю, що росіяни не зрозуміли, що в українців весілля – це ще і шлюб, тому й загубили “БУ”, щодо другого С, то сталася глосія (втягування). Я запропонував сон князя читати так: в теремі дівки без князя, на оболоні була дебра, “КИСАНЮ ніс зі шлюбу к синему морю”. Кисаня (Кісаня) – це дівчина-відданиця. Ось яку ладканку зафіксував на Лемківщині М.Шмайда: *Ишла КИСА СОНЬКА з Лабірця. / Не дайте ня, мамко, за гдівця, / Бо би на ня діти плакали, / Же плану мачоху достали.*

У своїх працях та примітках до перекладу “Слова” я звертав увагу, що на Закарпатті КИСАНЕЮ (КИСАНЕЮ) називають гоїну дівчину (жінку). Саме такою в українському фольклорі виступає МАРЕНА, друге ім’я якої КИСОНЬКА. Ось що читаємо в статті А.Танкова “Идол Купали в г. Ахтирка”. Михайло

Зіньківський 1769 р. повідомляв духовне управління про те, що в його парафії в день Івана Хрестителя парубки й дівчата вчинили “богопротивніє действия”, встановивши на вулиці біля воріт якогось ідола Купала чи Марина, одягнувши в жіноче вбрання і прикрасивши квітами та зеленими гілками. Перед ідолом поставили стіл, на якому був посуд з якимсь напоєм, “собрани были девки и пели богомерзкие песни, а потом того идола носили по селу” [20].

Якщо зважити на те, що в багатьох місцевостях купальське деревце Марину (Мариньку) ламають і топлять, то стає зрозуміло, що саме цю КІСАНЮ князь уві сні ніс до синього моря топити. Це – Прозерпіна-Персефона, покровителька мертвих. Фольклорист С.Килимник пише, що Мариночка, КІСОНЬКА характерна в примовах до небіжчиків. Очевидно, що це та сама Діва Обида, яку носії фольклору називали Жертвою.

Купальське свято – це вінчання Кісані-Марини перед відсиленням її в потойбічний світ (Землю Незнаему). Купальські вогні – очищення від Нечистої Сили. Вінки, що пливають за водою, – символ Сонця, що скочується з Неба-Гори. Купальське Дерево – символічне весільне дерево. У Карпатах – це віха або смерічка (сосонка, яличка) на високому стовпі або жердині. Це про весільне дерево-сосну, прикрашену, щоб вона весільно “горіла-палала”, співають і тепер: *Горіла сосна, палала, / Під нев дівчина стояла, / Під нев дівчина стояла, / Русяву косу чесала, / Русяву косу чесала. / Ой, коси-коси – ви мої, / Довго служили ви мені, / Більше служить не будете, / Під білий вельон підете, / Під білий вельон підете. / Під білий вельон, під вінець, / Під білий вельон, під вінець / Більш не підете у танець...*

У XII ст. у фату-вельон княгиню не наряджали, а давали “завій” – біле полотно. Коли молоду привозили до князя, то він обрубував їй косу. Ще у XX ст. на Прикарпатті обрубану (обрізану) косу молода господиня зашивала в подушку, на якій вона спала з чоловіком (спали на одній великій подушці). У момент обтинання коси й зав’язування в хустину молодої її вже не називали кісанею, але молодницею. Коса – символ дівочої цноти. Коли зазнав поразки Ігор з братом, небожем і сином, Ходина-Автор гірко зітхнув: “О, далече зайде соколъ, птиць бья, – къ морю!”

А на київській горі в теремі золотоверхім наснилося великому князеві Святославу: “Кисанюинесошлюкъ синему морю”. А на-

справді вже Русалки – “гатьскія Красныя Дѣвы на брезнѣ синему морю поют время Бусово, лелѣют мечь Шароканю”, дзвонячи руським золотом. А вчетверте море заговорить, коли князь Ігор утікати від половців. Вільні князі сидять у золотоверхих теремах на золотих столах, а невільні в залізні (харалу-жні) путини заковані, які міфічний Георгій-Юрій і його попередник Яровіт закував Кошція-Шароканя.

Кісаня (Кісаня) носить коси. Очевидно, що те ж саме означає половецьке слово киз – дівчина. Якщо в нашій мові трапляються русизми, полонізми, то не могли половецькі слова не проникнути в живу українську мову, тому так легко сприймаються наша кісаня й половецька кизаня. Неодруженій дівчині заборонялося носити розплетені коси. Так ходили тільки русалки. Коли дівчина йшла до шлюбу, тоді брат розплітав косу сестрі, а після шлюбної ночі суджений рубав косу (воїн шаблею). З морем пов’язана втрата всього. Канути в море, піти за море – загинути і навпаки воскреснути – перебрести море. Коли закінчується весілля, сватів везуть топити. За це свати дають викуп. Будь-яка водойма називається у весільному обряді морем, що асоціюється з морем житейським.

Кіскою називають жіночий статевий орган. Народна поезія говорить про те, що Кісаня – це Купальське дерево або лялька, яку називають Мареною,носять і топлять у воді. Ось що писав В.Скуратівський. “Купайла, Івана Купайла. Давнє язичницьке свято краси, молодості й самоочищення. З ним пов’язані цікаві обрядодійства біля води, які влаштовувала молодь у ніч з 6 на 7 липня (1185 року, коли князь Ігор ходив на половців, – з 24 на 25 червня. – С.П.) Хлопці готували вогнище, а дівчата вбирали Марену – живу гілку. З настанням сутінків парубки підпалювали ватру, через яку попарно перестрибували. Натомість юнки топили Марену, яка символізувала Русалку, і пускали на воду віночки, завбачуючи своє майбутнє подружнє життя...

У деяких регіонах наступного дня, себто на Купала, дівчата робили з соломи ляльку, одягали її у жіночий одяг, вішали намисто на шию, а голову прикрашали стрічками, квітами й віночками (деінде голову виготовляли з глини, замість очей вставляли вуглики і рижували щоки). Натомість у супроводі дітей ходили з Мареною вулицями села, наспівуючи купальських пісень; зробивши обхід, йшли до

річки чи ставу, роздягали ляльку й топили у воді.

В інших селах закопували на леваді виготовлену з дерева ляльку, ставили поруч стіл, накривали його скатертиною, клали хліб з дрібною солі і, взявшись за руки, ходили довкола, наспівуючи пісень. По закінченні дійства Марену відносили до річки й топили, приспівуючи: *Потонула Маренонька, потонула, / Наверх кісонька зринула.*

Хлопці й дівчата намагалися облисти одне одного водою, хоч купатися з Мареною не годилося – “бо вона накличе бурю” [21]. Оця деталь говорить про те, що Марені влаштовують шлюб-проводи до Біса-Змія (дохристіанського Шарканя). У Карпатському регіоні бурю досі називають – шаргою, шаркою... У інгунсів – це змій. *Поки дівувала – зазулька, а тепер у парі. / Перелетів СОКІЛ через сців (стіл) / За столом Зазульку увидів, / Почав її вгору знимати, / А почав ся з нев витати. / Та стала на татка кликати: / Ой увійди, татку, до хати / Та не дай хусточку ізняти / Та не дай КІСОЙКУ кракати. / Поставали за сців паничі / Та взяли кісойку під мечі, / Яли хусточку знимати, / Почала Анниця плакати. / Ой увійшов татко до хати, / Не могу хусточку зьійняти, / Не запру кісойку кракати (микати). / Прийшла Анниця з села, / Сумнейка-невесела. / Там стали їй казати, / КІСОЙКУ розплітати...*

Молода (наречена), була дівчиною-кісанею до “комори”, тобто до шлюбної ночі. Коли вона втрачала цноту, то косу рубали, і так само населений пункт втрачав незайманість, коли сторожова віха (Мислено Дерево) зрубували, або “к землі приклонилося”. Так само, коли їдуть по молоду, плісають (плішуть) її з короваєм, закосиченим шлюбним весільним деревцем, нахилиючи його на 4 сторони. На Прикарпатті вважається великою ганьбою, коли парубки перед Зеленими та Купальським святом, святом Петра і Павла та Іллі підняли віху-чугу, але не встерегли її і суперники зрубали. Боротьба за віху-чугу інколи закінчувалася кров’ю. Бували поєдинки і між парубками сусідніх сіл, коли дівчину брали за невістку в чуже село. Весільне деревце з корогвою стояло і несли його на короваї. Звідси і стара назва обрядового хліба – корогвай. Дерево шлюбне несуть на корогваї. Колись корогва засвідчувала незайманість кісані-нареченої. В Непалі символом країни є жива богиня Кумарі – дівчинка від п’яти до два-

надцяти років, поки вона не дозріла до жінки. Їй поклонявся навіть король.

А в нашій ладканці: *В коморі Анниця стояла / Та й жовту КІСОЙКУ чесала. / Чесала КІСОЙКУ до зимлі / Та й роняла слезки все дрібні... / Ой стоїт Анниця при столі / Та й чеше КІСОЙКУ до зимлі... / Після комори – червона калина. / В нашої Анниці на дворі / Червона калина в городі, / А під тов калинов токарі.*

У О.Воропая в гаївках Кісаня – це Марена (Маринонька), уособлення якої є купальське деревце (віха, гильце), яку справді купальської ночі топлять у воді. Очевидно, що напередодні Зелених свят або Івана Купала князю Святославу Київському наснився язичницький (мутен) сон, що він ніс топити КІСАНЮ-МАРИНУ (ДЕРЕВЦЕ КУПАЛЬСЬКЕ) ДО МОРЯ.

Звичайно, що виникає запитання, чому це мовиться про море, коли Купайлицю-Мариноньку топлять у річці або озері? Обрядові пісні говорять про те, що море тут символічне. Скажімо, карпатські й прикарпатські озерця теж називають Морськими Очима, як ось чорногірське – Марічайка (Маричейка), що, за легендою, має три дна й сполучене підземними водотоками-жилами з Чорним морем. Попід Чорну гору протікає Чорний Черемош, що зливається з Білим.

Нижче Устерік – село Мариничі. На Івана Купала гуцули виходять на Чорногору до Марічайки збирати цілющі трави, а на Різдвагу Богородицю банкетують коло Писаного Каменя – могили Велета, де Довбуш скарби привалив Каменем. Ось про що говорить купальська пісня: *Шла Мар’юся в поле, знайшла синє море, / Споткнулась і впала, думала, що встала, / А де вона впала, там церковка стала, / Де голова впала, там одправа стала, / Де косоньки впали, там зороньки стали, / Де рученьки впали, там свічечки стали, / А де впали ноги, там стали пороги. / Усі люди знають, що Мар’ї немає: / Вода замуліла, Мар’юсю покрила.*

“Золотослов”. Тут співається про церковку, але це – відбиток християнської доби. Слово “церква” принесли нам готи, походить від “кірхи”, так що воно вживалося в дохристіанську добу, бо якби не так, то в нас прижилося б грецьке слово “еклезія”, як назва християнської святині. Ця деталь говорить про те, що християни були на Русі задовго до 988 року. В язичницьку добу тут стояла контина або каплиця. Бачимо, що Мар’я море

знаходить у полі. А ось приклад, що будь-яка вода – море: *Коло ВОДИ-МОРЯ ходили дівочки, / Коло Мариночки. / Купало! / Гратиме сонечко на Йвана. / Пішли дівочки та по ягодочки, / Коло води-моря ходили дівочки. Приспів той же. Уже дівочки поплели віночки, / Коло води-моря ходили дівочки. / Віночки не в'януть, дівочки не плачуть, / Коло води-моря ходили дівочки. / Віночки потонули, дівочки сплакнули, / Коло води-моря ходили дівочки.*

Назва синьо-жовтих квітів-братчиків, які в народі називаються Іван-да-Мар'я (ними на Купала закосичували стріхи домівок) говорить про шлюб Води й Сонця. Коли воно грає, то це – шлюб. *Іванова нічка – темна, невеличка, / А червона рожка – зелена, пригожа. / Там Іван-да-Мар'я на горі росте, / Внизу до купальні Зміїце повзе. / Кличуть Іван-Мар'я: – Жоньки, ідіте, / В купальню сидіти, трьох змій глядіти! / Що перша Змія – залом заламала, / А друга Змія – корів заклінала, / А третя Змія зажин зажинала.*

Снопи молотили на токах, і в казках розказується, що богатир б'ється зі Зміями на золотому, мідному й залізному токах. У “Слові” битва порівнюється з молотьбою на тоці, а трупи воїнів, убитих на Немизі, порівнює поет зі снопами.

Це та пісня, де чітко видно, що КРАСНІ ДІВИ – ГАДСЬКІЇ, тобто ЗМІЇНІ. Вони, нехрещені, на службі у ГАДА-ЗМІЯ. Вони наснилися князеві Святославу на березі моря. Гомер оспівав цих німф-русалок в “Іліаді”: *Нині у скелях далеких, у горах безлюдних Сітілу, / Де, як розказують, захисток мають для себе БОЖИСТІ / Німфи, що вздовж берегів Ахелюю ведуть хороводи.* Зрозуміло, що хороводу без хорового співу не буває, і оці купальські пісні, які я наводжу, – ХОРОВОДНІ. Оці КРАСНІ ДІВИ й наснилися князю, що вони на березі синьому морю співали про часи Бусові, леліючи помсту Змія-Шароканя. Очевидно, що наснився йому Крим, де було Тьмутороканське князівство, де Кримські гори, які греки називали горою Бика-Буса, дивляться в Чорне море, де зимують КРАСНІ ДІВИ – РУСАЛКИ.

Карпатські святилища Арея супроводжують гори Ігреці, Ігровища. Тут на Розигри (перший день Петрівки) грають Красні Диви – Бісиці, Майки, Мавки, Нявки, Повітрум, Вітерний Пленети, Красні Панни, тобто Русалки, що виходять з води на Юрія-Георгія. А перед Зеленими Святами, в Зелений четвер – (іхній Великдень) поет згадав у підтексті ще

три Великодні: Мертвецький, коли поминають небіжчиків, Солов'иний (за старим стилем 2.05), (у творі “шекот славий (соловейків) успе”), Рахманський, коли автор говорить про Руську землю. У цей день землю заборонялося торкати. Про те, що Мариночка-Купала – ідол, говорить така купальська пісня: *Ходили дівочки коло Мариночки, / Коло мого Вудола-Купала! / Гратиме сонечко на Йвана! / Накупався Йван та в воду упав. / Купала під Івана.*

Про кісаню співають у селі Язловець Буцацького району Тернопільської області: *По три шаги – молодець, / По таляру – дівка, / По тисячі – жінка, / По три копи – дівочка, / По чотири – КІСОЧКА, / По грошику – молодець, / Як печений горобець.*

Цю обрядову пісню записано мною від Євгенії Романюк. Сьогодні вона виконується як гаївка, але 1185 року пісня могла звучати, як купальська. Бачимо, що текст пісні перегукується з текстом “Золотого слова” князя Святослава, коли він звертається до Володимиро-Суздальського князя Всеволода Юрієвича “Велике гніздо”, сина Довгорукого: *Аже би ты был, то была бы чага по ногатѣ, / А кощей – по резанѣ.*

Закінчуючи роздум про сон київського князя Святослава Грізного, зауважу, що в селі Андрушівці Бердянського району Запорізької області по весіллю, у пропій, везуть сватів (батька з мамою) до річки Берди топити. Садять на бричку, гості впрягаються й везуть, поки вони не відкупляться вином-горілкою. У Григоріївському Горіхівського району Запорізької області сватів везуть “купатися”. Знову ж відгомін цього обряду є в “Слові о полку...”: *Бышася день, / бышася другий; / третьяго дни кѣ полуднию падоша стязи Игоревы. / Ту ся брата розлучиста на брезѣ быстрой Каялы; / ту кровавого вина не доста; / ту пирь докончаша храбрии русичи: / сваты попоиша. / а сами полегоша / за землю Рускую.*

Перегукується зі “Словом” весільний обряд с. Задубрівці Снятинського району. “Слово” – домова, зговорини, укладання угоди про весілля між батьками за кілька місяців (тижнів) до весілля. Найстрашніше почути: “Ти не маєш слова”... Бачимо, що і назвою твір про битву на Каялі надзвичайно схожий на весільний сценарій, можливо тому, що коли сниться весілля, то на бійку або битву. Те, що князь Ігор пішов походом на майбутніх сватів, очевидно, наштовхнуло Володимира Ярославича Галицького на написання

пісні. Але вона аж ніяк не героїчна. Не було нічого героїчного в діях князів, які здалися половцям у полон, а шість полків були вирубані й потонули. Ще раз підкреслюю, що втеча Ігоря від свата Кончака була розіграна, як примітивна вистава, задля збереження іміджу володаря, що пішов відвоювати Тьмутороканське князівство для швагра-ізгоя Володимира, сина Осмомисла, що, напиваючись, з попадаєю і дітьми сидів йому на шиї після тривалого перебування в Боголюбіві, у Білоозері на Лачі-озері.

Така подія, як втеча князя Ігоря від половців, не могла не відбитися у фольклорі. Думаю, що про це переказ “Загнаний жеребець”, який записав В.Чабаненко у с. Коровому Оріхівського району Запорізької області [22]. І хоч у фольклорному творі йдеться про втікача, якого ввіймали солдати, ми повинні пам’ятати, що важливі події носії фольклору наближають до діда й баби: “Був дід і баба” – ось найпоширеніший зачин казок. Чисельні легенди про князів і опришків далі діда-прадіда теж не поширюються, хоч багато з них прийшли з дохристиянської доби. А тому факти в “Заганому жеребці” фольклоризовані, бо ж не міг неграмотний солдат щось знати про обладунок князів, озброєння дружини, втечу від ханів. Думаю, що хан Кончак недарма викупив своїх майбутніх свата й зятя. Коли Ігорів син погодився на весілля з Бостондик, Кончак організував Ігореві втечу, пославши з ним Влур (думаю, що знавці “Слова” помиляються, коли пишуть “Овлур”). Я запропонував після О ставити окличний знак “О! Влур свисну за р^нкою...”. Правда, теперішні дослідники “Слова” забувають про першовідкривачів. У коментарях до свого перекладу “Слова” я писав, що “галици” – не галки, а худоба, звірі, птахи, земноводні. На сторінках журналу “Україна” я опублікував

статтю “Не кидай палиці на чужі галици”. Тоді там працював М.Шудря. А сьогодні М.Ткач пише, що це Шудря запропонував галиць розуміти інакше. Там же і в чисельних публікаціях я доводив, що смерчі – не “сморци”, бо смерчів опівночі не буває, і запропонував “сморци” розуміти, як смотреці, а згодом, як смерки, але в своїх публікаціях це відкриття приписує собі П.Салевич. І.Калинець захоплювалася моєю працею “Криваве весілля на Каялі”, назвавши її геніальною, але в своїх “Студіях над “Словом о полку Ігоревім” навіть не згадала її, хоч вибудувала дослідження над тим, що в першоджерелі не було “віків Трояні”, а були “січі Трояні”, про що я писав набагато раніше.

Але повернемося до переказу “Загнаний жеребець”. “Поки служиві опам’яталися, він плигнув на їхнього коня-жеребця і подався до річки. Стріляли-стріляли по ньому – не влучили. Переплив неборака Кінську та й кричить стражникам із таврійського берега: “А що взяли? Візьміть тепер свого жеребця, я не злодій! Я тепер вільний чоловік! – та й пустив коня до солдатів на правий берег, а сам у степ майнув... Жеребець той насилу добрався до берега, бо втікач загнав його. Добрався та й тутечки пропав. Ось чому й річечка ця називається Жеребець. Із Кінською вона зливається саме там, де ото царські посіпаки за кріпаком гналися. Кажуть, що й село наше колись Жеребцем звалось.

Березень або марот – місяць бога війни Марса. У нас він був березіль, тому воїнам ставили березові хрести. Карпатські язичницькі святилища (скали, камені й печери Довбуша) вкриті березиною. Моя стаття не охоплює всього того, що ось-ось вийде двома томами, але й ці деякі спостереження, гадаю, варті уваги дослідників “Слова Даниїла Заточеника” і “Слова о полку Ігоревім”.

1. Мифы народов мира. – М. : Советская энциклопедия. – 1980. – Т. I. – С. 273–275.
2. Энциклопедия “Слова о полку Игореве”. – С. Пб., 1995. – Т. 3. – С. 9–11; 31–36.
3. “Слово о пълку Игоревѣ” та його поетичні переклади та переспіви. – К. : Наук. думка, 1967.
4. Літопис руський. – К. : Дніпро, 1989. – С. 395.
5. Там само. – С. 396 і далі.
6. Пушик С. Власний архів. Верстка “Бусової книги” / С. Пушик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря (в друці).
7. Пушик С. Власний архів.
8. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків / Д. Яворницький. – Львів : Світ, 1990. – Т. I. – С. 106.
9. Гумилев Л. Арабески / Л. Гумилев. – М. : Русский взгляд. Танаис. – 1994. – Кн. 1. – С. 59.
10. Літопис руський... – С. 336–340.
11. Білий Д. Кубанські козаки / Д. Білий // Народна творчість і етнографія. – 2003. – № 3. – С. 92–98.
12. Пісні волі. – Тернопіль, 1995. – С. 62.
13. Літопис руський... – С. 10–125.
14. Чучка П. Слов’янські імена українців : Історико-етимологічний словник / П. Чучка. – Ужгород : Ліра, 2011. – С. 194.
15. Історичні перекази українців. Зібрав і впорядкував Василь Сокил. – Львів : Вид-во М. Коць, 2003. – С. 83–84.
16. Там само... – С. 64–66.
17. Попович В. Таким життя творили люди (з істо-

- рії Великого Бичкова) / В. Попович. – PRANA-2003. – С. 316–317.
18. Сумаруков Г. Кто есть кто в “Слове о полку Игореве”? / Г. Сумаруков. – М., 1983. – С. 117.
19. Лозинський Й. Українське весілля / Й. Лозинський. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 53.
20. Идол купалы в Ахтырка // Киевская старина. – 1887. – Т. 19. – С. 100.
21. Скуратівський В. Місяцелік / В. Скуратівський. – К. : Мистецтво, 1993. – С. 89.
22. Савур-могила. – К. : Дніпро, 1190. – С. 177.

В исследовании предложены новые подходы и гипотезы относительно выяснения “темных мест” “Слова о полку Игореве”.

Ключевые слова: литературно-художественный памятник, “Слово о полку Игореве”, образ, Русь.

The study offers new approaches and hypotheses to clarify the “dark areas” of “The Tale of Igor’s Campaign”.

Key words: literary and artistic monument, “The Tale of Igor’s Campaign”, image, Rus.

УДК 821.161.2: 82-3
ББК 83. 3 (4 Укр.)

Роман Піхманець

У ПОЛІТИЧНОМУ ТЕАТРІ АБСУРДУ: ХУДОЖНІ РЕФЛЕКСІЇ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

У статті розглянуто особливості зображення Лесем Мартовичем “галицьких виборів”, саме означення яких стало символом політичної корупції й ошуканства. Увага акцентована на питанні співвідношення в діях його героїв політичної волі й артистичного хисту як елементу гротескової картини світу.

Ключові слова: театр абсурду, гра масок, комедійні ролі, політична тенденційність, артистичний хист, гротесковий стиль, дотеп.

Постать Леся Мартовича в нашому літературознавстві оточена багатьма вигадками, спекуляціями й кліше. Значна частка їх пов’язана з соціальною заангажованістю художньої думки письменника й політичною зрілістю його героїв. Актуальною проблемою, отож, є потреба об’єктивно, з погляду сучасних вимог до науки про літературу з’ясувати різні її аспекти.

Неозброєним оком помітно, що всі “яскраві спалахи” народної самосвідомості в Леся Мартовича так чи так пов’язані з виборами: “Хитрий Панько”, “Війт”, “Смертельна справа”, окремі образи і мотиви “Забобону”. Можна б пояснити це тим, що автор добре знав огидні “емпірики” виборчого процесу в Галичині, бо не раз сам був безпосередньо в ньому задіяний як агітатор (“агент”) і навіть як кандидат у депутати. Виступаючи на селянському радикальному вічі в Снятині 18 червня 1893 року, він обґрунтовував необхідність зміни виборчої системи й запровадження загального, рівного й безпосереднього права голосування до всіх державних і громадських органів влади (парламенту, сейму,

громадської ради і т. ін.). Під час чергового “кандидування” Івана Франка навесні 1898 року до Державної ради у Відні письменник за дорученням заряду (керівного органу) Русько-української радикальної партії (РУРП) виїжджав на Тернопільщину і більше місяця агітував там за “мужицького посла”. Його виступ на одному із заходів викликав гнів та обурення властей, що призвело до початку слідства, яке, втім, закінчилося нічим через брак доказів вини [див.: 5, 40–41]. Восени 1900 року на селянському вічі у Львові, на яке з’їхалося близько 1 000 делегатів з усього краю, Мартовича обрали членом Крайового хлопського виборчого комітету, який поставив собі головним завданням “повалення теперішнього парламенту, опертого на привілежій, на пануванні одної верстви над другою, а заведення парламенту, до котрого вибрано би послів на підставі безпосереднього, загального і рівного права голосування. Лише такий парламент [...] був би в силі повалити теперішні несправедливі закони а завести нові” (Громадський голос, 1900, 25 жовтня, № 24, с. 201–202). 21 листопада комітет звернувся до населення Галичини із закликом боротися

проти “теперішніх несправедливих порядків”, зокрема і у виборчій сфері, за радикальні суспільно-політичні зміни й перетворення (Громадський голос, 1900, 29 листопада і 6 грудня, № 29 і 30, с. 239). А 1911 року автора “Хитрого Панька” навіть висунули кандидатом на посла до австрійського парламенту. Але щоб не загострювати суперечки всередині демократичних сил і не сприяти таким чином перемозі польсько-шляхетських кіл, він зняв свою кандидатуру. Отож виборчу “кухню” знав не з чужих слів, а, як кажуть, із середини, розумів усі її пружини, потайні механізми й коліщата.

З іншого боку, саме вибори – попри всю їхню облудність, фальсифікації й зловживання влади – були формою максимальної концентрації політичної енергії й залучення широкого загалу до суспільно-політичної діяльності. РУРП намагалася цим скористатися якомога повніше і виступала за те, щоби саме через них поборювати почуття рабської покори, “розхитувати інертність селянської маси”, “будити маси до активної дії, до боротьби за свої права в усіх ділянках економічного, культурного і політичного життя” [5, 122]. Зокрема, газета “Громадський голос” у своїх передвиборчих закликах проголошувала: “Партія радикальна, партія хлопська стоїть за тим, щоби цілі маси народу робили політику”. І повчала при цьому, що коли б хтось “старався чи намовою, чи погрозами, чи грішми склонити виборців до голосування проти їх волі”, слід протестувати, викривати виборчі махінації в демократичній пресі, оскаржувати в судах результати волевиявлення (1897, № 1, 1 лютого, с. 1–2; усі цитати з “Громадського голосу” подаю за кн.: 5, 41, 122).

У радянському літературознавстві прийнято було говорити про детерміновану виборчими процесами нову концепцію героя, який втілює “типові риси тієї частини трудового селянства, яке пробуджувалось до політичного життя, шукало шляхів боротьби за свої права, відстоювало свою людську гідність” [5, 125–126]. Хоча такі твердження, як на мене, є перебільшенням і викликані радше ідеологічними чинниками. Бо ж про яку політичну зрілість селянства можна говорити, коли виборець до пуття не знає, за кого віддав голос (“Квіт на п’ятку”), а до виборчої дільниці його доводиться супроводжувати двом здоровенним чоловікам із “тяжкими грабовими булавами” (це при тому, що рада ухвалила видати йому з бюджету громадської

канцелярії п’ять корон), аби не злакомився на хабар (“Смертельна справа”)*.

До всього, у Леся Мартовича народні маси (“виборче м’ясо”) зображені здебільшого узагальнено-неозначено, що може свідчити про однакові форми поведінки, однакову соціальну психологію й життєві пріоритети. До позитиву можна зарахувати перш за все те, що селяни віддають голос за українського кандидата. Хоча ні хто він, ні які його політичні переконання, ні, зрештою, кінцевий результат виборів (“Квіт на п’ятку”) їх мало цікавить, а буває, що й узагалі нічого про нього сказати не можуть і переживають більше,

* Та цим не скінчилося абсурдне театралізоване дійство під назвою “галицькі вибори”. У приміщення для голосування дорога “молодцям” із довбешками, звісно, була заказана (таємні ж вибори!). Тому відразу після сповнення “громадянського обов’язку” Петро Підшва зажадав від старости видати довідку, що він “голосував за руського кандидата”. “Староста аж губи закусив із лютої. Коли би так не було більше людей, був би бив Підшва. Бо мав три причини до злості. Перша, що вибори взагалі зле для нього виходили; друга, що тупівський виборець перейшов до опозиції, а третя, що той виборець мав іще відвагу так безлично до нього промовляти” [4, 186]. Та Петро вперто домагався свого (“це не є жадні небилиці, це смертельна справа. Мені треба карточки з печаткою, бо мене вб’ють”), аж староста мусив утікати до сусідньої кімнати. “Підшва за ним. Уже ловив рукою за замок, але здержав його якийсь піп”. Він нашкрябав на куцому клаптику паперу кілька слів, підписався сам, ще й своєму колезі подав, а якийсь панок мав печатку зі своїм іменем, і її прибили на картку. А закінчував цю комедію всезагальної підозри й селянського недовір’я акт “розпізнавання” запису селянами-вартовими: “– Треба дати до трьох разів прочитати, – сказав Крук, бо з них жоден не був письменний” [4, 187]. Давали читати попові, потім якомусь освіченому селянинові. Та сумніви, “чи не було якої змови”, не покидали. Пішли в місто шукати “письменної дитини” (“Дитина скаже найвірнішу правду”). І лише коли переляканий школярик пролепетав складами “Пет-ро Пі-дош-ва голо-су-вав на ру-сько-го кан-ди-да-та”, усі полегшено зітхнули. “Подякували школяреві й пішли.

– А що, – обізвався Підшва, – шкода було двигати булаву?

– Ї, хто знає, як би без неї було? – сказав присадкуватий та й розпочав приятельську гутірку.

Ніби й не приключилося нічого прикрого межи ними” [там само]. Але ж хитрий мужик міг скористатися ситуацією, аби виявити свій артистичний хист і покепкувати: і з влади, і з недовірливих селян, і з себе. Не випадкова, гадаю, є назва села (Тупівці), де “ніхто й не розумів, що воно таке ті вибори й до чого вони” [4, 180], – як символ того соціуму, який начебто політично прозірає.

що не вдалося поповнити шляхом вдало проданого голосу сімейний бюджет.

Виборча система в Австро-Угорській монархії до 1906 року не передбачала прямого й безпосереднього волевиявлення. Тому народна активність могла виявляти себе хіба під час передвиборчої кампанії, бо далі громада делегувала свої повноваження виборцям. Власне, лише стосовно них у Мартовича можна говорити про бодай якісь, нехай стихійні, зрушення політичної свідомості, бо загал пхає звичним ділом життєвого воза, ярмаркує, п'єгуляє і здебільшого байдуже спостерігає за, говорячи нинішньою термінологією, політичним шоу. У "Народній ноші" дано розгадку такої поведінки. Прохаючи адвоката допомогти сільським молодцям – за певну винагороду, звісно, бо люди вже твердо засвоїли, що тепер "задурно нема нічо", – герой наставляє не турбуватися, що, мовляв, утратить вигідного клієнта, їхнього супротивника, бо той однак завтра прийде до нього в іншій справі, а на будь-які психологічні чи етичні підклади свого вчинку – не зважати. "Не гадайте, що мужик вірить у вашу щирість до нього. Мав час навчитися за свого живота, щоби нікому не вірити й нічому не дивуватися", – відкриває він перед адвокатом таємниці мужицької душі [4, 238].

На роль виборця погоджувалися охоче або ж навпаки, залежно від політичної ситуації і від моральних настанов "героя". Мова в письменника більше про другу з названих складову, бо перша цілком залежала від державно-конституційних інституцій. У "Хитрому Панькові", скажімо, зображено політичну ситуацію після сумнозвісних баденівських виборів 1897 року, що пройшли під знаком політичного терору, кривавих жертв, побоїв та арештів, тому "ніхто з громадян не хотів дати вибратися та й, правду сказавши, Панька вибрали лиш тому, що його в місті ще не знали за «бунтівника», котрий інакше важиться голосувати, як накаже староста" [4, 120]. Натомість у "Смертальній справі" усі сім радних і війт воліли би бути виборцями, сподіваючись таким чином розжитися на дармову копійку. Важив, як видно, душевний стан і вроджені якості душі, "глибинний етос". Через свою "вибраність", припорученість заповітам громади, виборці (як у давніх обрядах приречені на ритуальну жертву) сповнювалися священним трепетом й урочим настроєм. Та віддаватися цій психологічній тональності заважав страх, що звідусюди їх підстерігав,

наче небезпеки казкового героя. Боялися насамперед побоїв, фізичних знущань і репресій, – усього того, що можна б означити Франковими словами як "жандармське ремесло".

Зрештою, селяни сприймали за норму факт урядової сваволі й фізичної агресії і потерпали лише, аби якомога безболісніше пережити вирок долі. "Панько зовсім над тим не пригадувався, з якої речі його б'ють, навпаки: йому це виділось зовсім природним, що латки знущаються над селянином. Він лиш брав голий факт на увагу й роздумував над тим, як би той неоспоримий факт зробити для себе якнайменше шкідливим. Тому про нічого іншого не міркував, як тільки про те, яким способом перелізти на другий бік", – екзегетично "зростається" з героєм "Хитрого Панька" наратор [4, 126]. Симптоматична вже сама присутність людини зі зброєю на виборчій дільниці. Начебто має стежити за порядком і дотриманням конституційних норм. Але вона не те що байдуже спостерігає за беззаконням, яке коїться на очах, а й сама безпосередньо прилучається до знущання й тортур, втілюючи таким чином волю держави. Тому в уяві Панька жандармська кольба від карабіна не просто гуляє по голові, а він, здається, чує хрускіт кісток від удару ("голову розколе") й виразно бачить патоки крові з рани. Відтак "жандармське ремесло" в естетиці письменника має водночас конкретне і символічне значення, персоніфікуючи основи, на яких тримається імперія, і головний метод, яким та утверджує конституційну "парадигматику".

А втім, пробудження народної свідомості таки відбувалося, але надто повільно і за якоюсь своєю внутрішньою і наче й химерно логікою. На жаль, Лесь Мартович не залишив конкретних свідчень з агітаційно-виборчих теренів у формі споминів чи бодай епістолярних матеріалів. Зішлюся на спостереження й рефлексії Василя Стефаника, з яким у гімназійні роки спільно, його ж словами кажучи, "вібором труднилися", а пізніше, хоча конкретні шляхи їх на агітаційному полі й не перехрещувалися, робили спільну справу, працюючи з однаковим "матеріалом", і, як виглядає, сутнісні параметри "галицьких виборів" уявляли в схожій системі аксіологічних координат. Щоправда, Стефаник, ділячись зі своїми адресатами особистими враженнями і спостереженнями, кладе в основу епістолярних експресій переважно дві складові цього

конституційного (“легального”) ошуканства: політичний маскарад партійних лозунгів, гасел і обіцянок та поведження в такій екстремальній ситуації простолюду, тоді як Мартович намагається більш панорамно, сказати б, з епічним розмахом охопити виборчий “дієзис”.

Отож за спостереженнями Василя Стефаніка, вибори для галицького селянина – це суцільне ошуканство, віртуозна гра в справедливість, у доброго “вуєчка” цісаря і в справедливі закони імперії: “«Вібір» у них діло з первовіку вигадане на ошуку” [6, т. 3, 39]. На позитивний кінцевий результат, який є визначальним структуротворчим чинником цього комедійного тексту, працюють, не покладаючи рук, усі, насамперед очманілі від спокуси посісти високі місця в Державній раді чи в Сеймі кандидати та їхні “агенти”, а також ті, хто зацікавлений у виборі “бажаного” депутата. Різні політичні сили втягуються в це “центральне” суспільно-політичне ігрове дійство, вибираючи адекватні собі й своїй сутності ролі (конкретних кандидатів, здатних втілювати партійну волю, методи і способи боротьби, форми співпраці з іншими політичними гравцями і т. ін.). А єднає їх усіх те, що прагнуть за будь-яку ціну нав’язати загальові свого “судженого”. Збоку воно виглядає гидко й осоружно, особливо з огляду на подальші кроки: “Кожий напрошується мужикови, а лиш стане депутатом, то забуває, як за орало, не то за мужика, а за повіт, з котрого вийшов”, – без жалю й зі значною долею сарказму новеліст зриває облудну машкару з політичних “фізіономій” напередодні виборів до галицького сейму (там само). А в листі до Ольги Гаморак від 12 лютого 1897 року об’єктом його глумливо-критичних оцінок став узагальнено-неозначений образ “бесідника” (агітатора від певної політичної сили), який намагається переконати аудиторію у “вибраності” свого кандидата. При цьому вдається до гідної подиву словесної еквілібристики, шаманських заклинань і біблійно-пророчих обіцянок лих і погроз. Сенс таких “огненних інвектив” зводився до одного: “як нашого кандидата не виберете, то запродасте діти свої, родину і Русь. Пропадемо, братя, але я сильно вірую, що не бути тому, – наш кандидат буде послом” [6, т. 3, 86–87]. А якщо спробувати вибратися з такого тотального агітаційно-пропагандистського дурману й твердо поглянути на світ і на речі в ньому, то зостанеться одне-єдине домінантне почуття: спротив і заперечення, бажання діяти насу-

проти таким настановам чи бодай зсувати дулю в кишені.

Словом, у цю “комедію масок” втягнуті і урядові кола, і політичні сили зі своїми “достойниками”, ну і, звісно, “руський народ”. Селянам у такій ситуації не залишається нічого іншого, як пристати на запропонований “сценарій”. Вродженим інстинктом, помноженим на тисячолітній досвід спілкування з владою, вони збагнули, що від них мало що залежить у цьому театрі абсурду і що “дійство” цілком може відбутися й без них, тому беруть участь у ньому здебільшого лише, сказати б, у загальних сценах. Тільки декому випадають коли-не-коли значиміші ролі, які, втім, мало впливають на кінцевий результат (він наперед відомий, передбачуваний). А вони – “придатки до політичних січкарень”, навіть до таких, здавалося б, “народних”, як соціал-демократична доктрина. Розуміння, нехай і ледь-ледь усвідомлюване, такого свого становища виробило імунітет чи, радше, деякі специфічні форми “виживання” (чи ілюзорного “переживання”), бо якщо серйозно ставитись до всіх отих виборчих колізій і зв’язаних з ними драматичних ситуацій, то можна отримати пом’якшення розуму. Про це свідчать окремі зауваги (репліки і ремарки), деякі уточнюючі питання, здатні поставити агітаторів у скрутне становище. Селян більше цікавили поточні справи (як, скажімо, еміграція), окремі цікаві життєві сцени й епізоди, що урізноманітнювали життєву “нудоту”, а не саме “дійство”*. Настільки добре відчували ситуацію, що самі, бувало, перехоплювали ініціативу в політичних агітаторів і “вели гру”.

* “Три тижні сидів-ем у гірських селах і вповідав-ем там, як що куда світом іде, а вони мені усякі практики. Тримає гуцул відозву виборчу в мозиллястих пальцях і не чує, чи має що в руках, чи не має, і так балакає: «Панам ні пся мам, гроші. моспане, мають та й гайда мужикам посилати на пошті папері, а дурні мужики, йди та слухай казане аж у Коломій. Ліпше вже до церкви йти та попа слухати, то блисше». Один із них сидить коло вікна та й нараз каже: «Мей, адьи кумедія!» Всі вибігають з хати на злість усякому парламентаризмови. Видять таке: малший хлопчиско запряг двоє ягнят до саночок, сів на саночки та й поганяє батіжком. Я вижу, бо також вийшов-ем дивитися на кумедію, як по снігу серед величних скалів, серед лісів, що виглядають на сонце, як просо руде, засіяне на горах, іде на санчатах маленький хлопчик і сонце заглядає в его чорні очі і сміється з него, і він сміється, і гори сміються, і ліси сміються, що таке воно мале та й забігло з ягнятами маленькими межи таких величних, як ліси, гори, сонце. І я сміюся. А гуцули сміються також і кажуть: «з цього, мой, газди не буде!»» [6, т. 3, 89].

“Вертаємо назад до хати і я говорю їм бесіду агітаційну, а кождий з них роззявить рот, пустить ниточку слини до землі і злучиться тою ниточкою з землею і каже: «а, правда, пані, що як бих не вібрали посла, то бих далі жили». А я, бідний агітатор, кажу: «Та правда, що би-м жили». «Ото бо і є!» – кажуть мені і розходяться, а я чую, що кепський з мене агітатор, бо не змушую їх, аби мене слухали, лиш сам рад би-м їх слухати. По трьох тижнях я вертався і гуцули говорили: «добрий панок якийсь, лишень не знати, чого зимі йде в гори, хіба дома роботи нема?» – Так що я в Кракові, бо жандарми хотіли ймити, а я втік, бо, кажуть, взимі зле в арешті сидіти”, – переповідає Стефанік перипетії своєї агітаційної одиссеї Вацлаву Морачевському [6, т. 3, 89].

Аби можна безболісно пережити екзистенціальні виборчої катавасії, селяни вдаються до всіх доступних їм методів, форм і способів, покладаючись на властиву селянському соціумові стоїчну впертість і філософську резигнацію (і це лихо минеться, як і багато інших перед ним і після нього, а їм жити на своїй землі, ростити хліб та дітей і дбати про індивідуальне, соціальне, історичне, культурне, національне самозбереження), природний оптимізм (життя тріумфує над усіма перешкодами, життєвими катастрофами, війнами, стихійними лихами, мором і т. ін.) і на вроджені схильності душі (почуття гумору, віковічну мудрість і глибоко закорінені моральні настанови, з-поміж яких вирізняються почуття честі й обов’язку перед громадою). Відтак для Василя Стефаніка з його трагічним світовідчуттям галицькі вибори виглядали трагікомедією. Натомість у свідомості Леся Мартовича трагічний компонент існував у латентних, “прихованих” формах, а “на кін” виходили комічні первні художньої обдарованості.

Отож відповідно до виборчого сценарію заворушилися всі коліщата й механізми урядово-імперської машини. У художньому просторі автора “Війта” кожна з них працює безперебійно і знає своє місце й функції, як кажуть, на зубок. Ця карально-репресивна почвара запущена на таку потужність і працює з такою оперативністю і злагодженістю, а водночас із такою брутальністю, зухвалою жорстокістю й зловтіхою, аж доводиться на кожному кроці остерігатися, аби не бути розчавленим її гусеницями.

Чи не єдиний спосіб успішно пройти це випробування – *перехитрити* (ключове слово для “виборчого” циклу оповідань Леся Мар-

товича), себто *обіграти* урядового Вія, “незамітно пропхатися” повз нього. При цьому була ясна свідомість, що побоїв, калічення й тортур ніяк не уникнути. Тобто мова могла йти лише про те, аби зазнати, за майстерної гри, якомога менше агресії. Задля цього “хитрий Панько” набиває в позичену шапку потертий на віхоть жмут соломи (“Тепер най б’є, гупне, як у подушку, голос піде, а я собі й байдуже”), дереться, як хлопчак, на височенну браму, обдираючи шкіру на руках і ногах, віддає чоботи односельчанинові, аби не заважали, й тихесенько ковзає закоцюблими від холоду ногами бруківкою. Найважче ж було побороти в собі страх, який холодив слизькою рукою коло серця, виймав нутроці, сковував рухи. Що тільки не робив герой, аби укоськати його: і совістив, і наказував, і погрожував страшними муками, боями і вічним презирством (зневагою, вигнанням) громади, і таки домігся свого.

Перефразували дещо Стефаніка, можна сказати, що ця, умовно кажучи, хроніка Тупівців подана “в ролях”. Комедійний жанр був суголосний значною мірою ситуації, тому й “ролі” розподілялися відповідно, а поводження “дійових осіб” визначало його художню якість. Лицедіє насамперед уся владна вертикаль, затіявши гру в справедливість, рівні права, конституційні свободи й демократію. Як хижі круки, обсіли її представники виборчу комісію у “Війті”: староста (саме він наказав кожному вйтові бути виборцем), комісари, жандарми, “ще й пани з ради повітової”. Вони “видирали Коваленкові карту, пхали другу, якийсь його і по спині потяг, але Коваленко не подався” [4, 179]. Ніщо не допомогло, зокрема й гроші: натхненний почуттям обов’язку, він демонстративно і явно, аби ні в кого не виникло сумніву чи бажання сфальсифікувати волевиявлення, віддав свій голос за “мужицького кандидата”. І хоча й “викинули Коваленка за двері, але руський посол перейшов”.

Як бачимо, найчастіше “вищу волю” персоналізують староста і комісар. Це, сказати б, оплот і безпосереднє втілення цісарсько-імперських порядків, символ урядового свавілля й політичної корупції на селі. Вони визначають, хто як має проголосувати, можуть відібрати виборчу картку, погрожують фізичною розправою і т. ін. Приміром, у “Смертельній справі” комісар не просто проводить правибори в Тупівцях, а й наказує наставленому виборцем Петрові Підошві зго-

лоситися до повітової ради, де йому впишуть у картку прізвище кандидата.

Як представник владної структури на місцях, він безпосередньо забезпечує “рівні права” і загалом втілює в життя монаршу волю. Мистецтво гри для нього – річ другорядна. Тому грубо й нахабно прищеплює державні ідеї в увіреному йому соціумі без огляду на те, як воно виглядає збоку і що на це скажуть підлеглі. Він карає чи милує, дає дозвіл або забароняє ті чи ті акти – частіше на власний розсуд, без огляду на закон та конституційні приписи, бо знає, що урядові структури завжди будуть на його боці. Бо ж реалізовує їхню волю й бажання. Зрештою, він і не потребує бути втаємниченим у тонкощі “акторської”, а тим паче – “режисерської” роботи, бо його соціальна роль не передбачає знати ні психологічні механізми виникнення ефекту, ні потаємні стежки цісарсько-королівської думки. Головне для нього – позитивний кінцевий результат, а для цього в існуючій соціально-психологічній атмосфері достатньо було двох-трьох прийомів, опертих на магічні властивості представника монаршої ієрархії. А якщо до цього додати ще владний оклик, суворий погляд і жандармську підмогу, то успіх йому майже забезпечений (“Хитрий Панько”). Оце “майже” привнесене в селянське середовище всіма тими цивілізаційними змінами, соціально-економічними й ідеологічними трансформаціями, які охопили галицький політичний і культурний простір наприкінці XIX ст. Тому одне з головних своїх завдань комісар вбачає саме в тому, аби створити міцне забороло модернізації суспільного життя, емансипації, радикалізмові й прогресу.

Своєрідним комедійним “розвінчанням” такого типу соціальної ролі є образ комісара в “Забобоні”. Він лише недавно вийшов із війська і ще не встиг належним чином “вжитися” в роль. Зокрема, він швидко збагнув свої функції на виборах, але не засвоїв головне правило “посвячених” – тримати язик за зубами. Тому з наївною простодушністю відповідав усе, що думав і що робив. Розказав, приміром, як в Опеньківцях на етапі виборів записав хрунів замість делегованих селянами виборців (“Я – урядник, мушу те робити, що мені кажуть”), погодився з іронічною заувагою їмості, що краще було б “поіменувати послів та й не морочити людям голови [виборами]”, а русинам взагалі заборонити вибирати послів, аби уникнути зайвих клопотів; він був переконаний, що “урядник є на те, аби

робити надужиття. Адже перевести вибори не штука, її втне хто-небудь, до цього не треба урядника. А надужиття зробити – це не кожний потрапить та й не кожний зосмілиться. Урядник же мусить” [4, 447]. Причому повістував усе це без будь-якої принуки (скоріше – із внутрішньої потреби), зате не без очевидного задоволення, ніби виправдовуючись чи віддячуючи за ситий обід.

У “Хитрому Панькові” тим “коліщатком”, яке здійснює виборчі махінації й фальшування результатів волевиявлення, є секретар Момчинський і “якийсь возний”, “приставлений” тепер йому “до помочі” (насправді ж – “агітатор польського кандидата”). Він стояв у сінях повітової ради і без будь-якого “артистичного хисту”, з неприхованим цинізмом і брутальністю міняв за п’ять ринських картки з прізвищами кандидатів (навіщо бо таїтися, навіщо боятися, коли за тобою вся владна рать, а вона, нагадаю, формувалася в Галичині переважно з поляків). І лише коли виборець упирався, він вдавався до жорсткіших чи навіть жорстоких методів впливу: крику, застосування фізичної сили, застрашування і т. ін. У такому поведженні був додатковий сенс. Маєстат влади (її представників сприймали як мало не Божих “намісників” на землі) доволі ефективно діє на релігійну за своєю природою свідомість забобонних селян. Відчували себе скованими, наче кролик поглядом удава, уже їхнім виглядом і самою їхньою присутністю. Тому Панько так збентежився, вгледівши “урядових лиць” у сінях, і стišив крок, а коли почув владний голос, у густих інтонаціях крику, повеління, наказу, “почував, що як цей панок напосядеться на нього, то його рука сама полізе до пазухи й витягне картку. Щоби цей страх прогнати, гулюкав Панько в думці на себе: «Не дати! Не дати! Не дати!»” [4, 122]. Наближення озброєного жандарма викликало нові видива: виразно побачив кольбу карабіна на голові і, здається, навіть почув хрускіт кісток від удару. “Гей! Таже то кольба як довбня: трісне шапка, ще й голову розколе. А хоть би, прем, і здержала солома. ану ж морсне по чолі!” Ці думки завдали Панькові такого страху, що він не важився заходити до сіней, тільки назирці заглядав туди” [4, 125]. Використаний автором прийом сугестії й автосугестії виразно резонує із внутрішнім станом його героя-персонажа.

Разом із ними струснулася, наче з летаргічного сну, та суспільно-культурна клітина,

яка споконвіку вважала галицько-руське село своєю вотчиною і ледве не божественним присудом. “Ми, пане добродію, в прикрім положенні. Все під міру – то є, прошу, чудесна засада. Мужикові забагато накладається до голови тими вічами, а признаймося межі собою, що ми, пане добродію, того. Коли ми, з одного боку, будучи, пане добродію, народолюбці, а прошу ж вас, всечесніші, ми є також священики й люди. Цього мені ніхто не годен заперечити”, – як завжди, себто плутано й без належного логічного зв’язку, висловлює своє думки стосовно поточного моменту отець Альойзій з оповідання “Квіт на п’ятку” [4, 130]. З його невпорядкованого мовленнєвого потоку, запрудженого паліччям слів-паразитів, можна лише здогадатися, що йдеться про тисячолітні зв’язки священства з народно-національним організмом і про певні обов’язки перед ним, а також про внутрішнє перебудування в галицько-українському інтелектуальному просторі, внаслідок чого попівству доводиться панічно шукати собі якусь нову, конкретно ще не визначену роль відповідно до нової політичної ситуації й нового суспільного порядку. Активізувалася духовна верства, таким чином, не з доконечної неминучості чи внутрішньої потреби очолити агітаційно-виборчий рух, дати скерування розбурханій вічами й просвітними заходами народній енергії, направити її на пробудження національної і політичної свідомості чи на кристалізацію нових життєвих форм, але струснулася, налякана наступом нових, радикальних ідей, і стала стіною, аби не дати їм вкоренитися в селянському середовищі й розростися. Бо це означало втрату статусу єдиного, “патентованого” національного провідника, втрату ініціативи в боротьбі за провадження життя, за панування над умами і почуттями народу. Священики в метушні й з острахом п’ялили на себе цю “маску”, заготовлену відповідно до новітнього суспільно-політичного сценарію. Наскільки ж були готові до виконання цієї нової для себе “ролі” під час виборчого карнавалу, свідчить історія “апостола черні” отця Альойзія та його покійного й богобоязливого сусіда.

А що ж селяни?.. Вони не перечать, що подеколи їхні вчинки є “чудними і смішними” [4, 174], та охоче на них пристають. При цьому виявляють дивовижну впертість і наполегливість, інстинкт самозбереження має наскільки глибоке й міцне коріння, що, здається, ніяка пошесть ні стихійні лиха не в силі їх

знищити. У “Народній ноші” герой згадує ненині оповідки про велику засуху. “Усі кернички, усі річки й потічки повисихали в полі. Геть усі, дочиста! Отоді боязкі зайчики бігли в село, забігали аж на обори та напхалися до корит і до коновок, аби хоть трошки водиці напитися. На людських очах, середодня, – серед полудня!” [4, 232]. З такою ж безтямною відвагою і впертістю діють в екстремальних ситуаціях Мартовичеві герої.

Неозброєним оком помітно, що рішення і вчинки більшості з них (за винятком хіба, може, Івана з “Політичної справи”) опираються не так на усвідомлюваний порив, розуміння себе й політичної ситуації, як на споконвічну народну мудрість, вроджені духовні чинники, багатовіковий досвід “науки” виживання і на глибинні етичні принципи. Такий художній тип виведено, зокрема, у “Хитрому Панькові”. Йому ще ген-ген як далеко до політичних переконань, та навіть героєм (у прямому розумінні цього слова) назвати його до пори до часу язик не повертається. Навпаки – він весь час боїться: ще вдома остереігається, аби в нього не вкрали посвідку на право голосувати і бюлетень до голосування, тому ховає їх “геть на голе тіло”. А вирушає в місто спозаночі і прямує потайними, лише йому відомими, безлюдними місцями. Однак дивні почуття оживали в грудях. Скрадаючись у потемках до міста і чалапаючи осінніми болотами, де не було жодної живої душі, він уявляв собі, що “йде поміж тисячами народу”, і всі вони наказують виконати політичну волю громади, не дати себе залякати чи продатися за тридцять срібняків. А він усім їм начебто відказував: “Уже ж я знаю за громаду постояти! Коли громада мені таку честь повела, то я за неї хоть у вогонь!” [4, 121]. А завершує оповідь сцена, як Панько, догледівши другий вихід до сіней будинку повітової ради і влучивши момент, коли троє урядових посіпак дивилися чомусь у другий бік, біжить у залу для голосування: “Вибравши таку догідну хвилину, майнув Панько до сіней і побіг босими ногами по камінних сходах, аби виконати австрійським законом заporучений акт вільних виборів” [4, 128]. Уся ця барвіста й поліфонічна сцена, в якій поєднано колоритну атрибутику “живих” спостережень з іронічними заувагами й тонкощі психологічної характеристики третьоособової (об’єктивної) нарації, виглядає як художня квінтесенція чи, радше, пуант, до якого сходяться ідеологічні, логічно-концептуальні й формально-поети-

кальні нитки оповіді. Виділивши із цього “синкретичного цілого” окремі філософсько-етичні чи душевно-релігійні первні, зрозуміємо, що головна річ для Панька – у вірності громади. Приписи офіційного міфоруалу порушено, зруйновано, тому неминуче доводиться “хитрувати”, аби могли доконати свій громадянський обов’язок, але моральний кодекс традиційного, заснованого на релігійних цінностях суспільства ніяким політичним чи соціальним буревіям, породженим історичними катаклізмами потворним медузам чи сторуким страховиськам не вдасться витіснити, знищити.

На передній план при цьому виходять такі психологічні компоненти, як хитрість, метикуватість і мистецтво “грати комедію”. Звідси й “двоакцентний іронічний дискурс Мартовича” (синтез в оповідній структурі твору “фікції всезнаючого наратора” з “наскрізним внутрішнім монологом героя”), вдало підмічений Світланою Луцак. Другий компонент “стереопари” “спочатку має форму уявної розмови з селянами, які обрали Панька депутатом (виборцем), і тими представниками влади, яких панічно боїться персонаж. Але врешті цей виснажливий монолог сумніву і страху переростає у елемент внутрішнього роздвоєння. Панько злиться на себе за свою боязнь, а оповідач зауважує: «Тоді розлютиться [бо і після самокартання “не чув у собі відваги”»]. Не на себе, але на того старого Панька, що не хоче й через браму перелізти задля громади» [3, 413–414]. На переконання дослідниці, така внутрішня колізія має ментальний засновок.

Як справжній лицедій героїчного плану поводить себе й громадський пастух Петро Коваленко. Приневолений на вїтівство, він усього боявся, зате як дійшло “повинність ісправлять” (виконати волю громади і віддати голос за “руського мужицького кандидата”), ніби переродився чоловік. І ніщо – ні залякування, ні побої, ні спроби підкупу, ні намагання викрасти картку для голосування – не може його спинити. З викликом і якоюсь величавою гідністю став він перед очі виборчої комісії: “Як прийшла на нього черга голосувати, то Коваленко вийняв карту, розложив її та й тицьнув самому старості під самий ніс.

– Дивіться, пане старосто, що я голосую за руського посла.

Староста збентежився.

– Не можна показувати, – сказав, бо це тайне голосування.

– Я не маю з чим таїтися, – відрубав Коваленко, – а ви, пане, вважаєте, аби-сте голос не вкрали, бо як кара, то кара, як кримінал, то кримінал, а я свого не попусти!” [4, 179].

Таким чином, Лесь Мартович догледів у поведженні селян (зокрема, і в манерах висловлювати щоденні сутності) під час виборчої кампанії виразно помітні елементи, скажу Франковими словами, “тонко розвинутого артистичного інстинкту” [8, т. 33, 400]. Така творча настанова й життєва філософія, зрештою – внутрішня логіка селянського буття, не просто розподіляють ролі й визначають правила гри, а й спонукають до пошуку, імпровізації, до формування акторських здібностей, врешті-решт. Адже, згідно з висновками психологів, у процесі духовно-практичної активності людська природа не лише реалізує, перевтілює потенційні душевні сили в актуальні, а й здібності до певного виду творчої праці формуються саме цією діяльністю. Борис Теплов із цього приводу зазначає, що розвиток здібностей “здійснюється не інакше, як у процесі тієї чи іншої практичної або теоретичної діяльності. А звідси випливає, що *здібність не може виникнути поза відповідною конкретною діяльністю*” [7, 14].

Справді-бо, не може не вражати, скільки ініціативи, винахідливості й метикуватості виявляє Панько, аби достойно зіграти роль, яка випала йому раз у житті. І вже жодний режисер чи офіційний борзописець не зміг би передбачити того художнього ходу, до якого вдалася громада у “Вїтї”^{*}. “Незвичайно

* “Галицькі політичні власті” будь-що-будь заповзялися зламати волю громади, аби та “пристала межі хрунів”, себто голосувала, “як староста хоче”. Очевидно, раніше цього не вдавалося зробити, бо підготовчий етап такого карнавального перевтілення тривав довго і мав болючі наслідки для вїта: “За то, що заложили ми читальню, – кара на мене; за то, що зробили вечорниці в читальні, – кара на мене; і за то, що скликали віче, – кара на мене; а тепер за то, що рада ухвалила писати до урядів по-руськи, – кара на мене” [4, 172]. Вїт теж уже “вжився” в роль жертвовного козла, бо коли виповідав радним свої кривди, то не говорив, а “почитував”, “неначе вивчену лекцію”. Він давно вже хотів позбутися того “чортівського [...] вїтівства”, але радні не давали на це згоду. Тепер поставив питання, як кажуть, руба: або перевибори, або збирайте гроші на кари, що, втім, не вирішує проблеми по суті, бо на нового вїта чекає така сама доля. Адже конкретні покарання – лише привід, аби зламати волю, змусити пристати на урядові порядки. Отож питання зводилося до дилеми: “складатися на цю кару” чи “пристати межі хрунів”. Сільська старшина схилилася

дотепний сюжет, бездоганна композиція, майстерна простота вислову, від якої віс мало не гомерівським примітивізмом, і врешті гумор з вибагливим, але щирим ситуаційним комізмом, виносять це, як і два інші згадані оповідання (“Хитрий Панько” і “Смертельна справа” – Р.П.), на неперевершену досі висоту нашої гумористичної прози”, – анатомує, а водночас резюмує складники художньої сполуки цього оповідання Юрій Клиновий [2, 186].

Як видно, політична тенденційність і художньо-публіцистична пристрасність, націленість на певні суспільно-політичні

більше до другої позиції, бо однак рано чи пізно до того дійде, то навіщо даремно тратити гроші. “Але з багна того вирятував їх, бодай на короткий час, Іван Хворостюк. Це був найстарший чоловік із радних, дуже штудерний і хитрий на розум” [4, 173]. Він порадив обрати війтом когось такого, хто б кари не боявся, оскільки не має “відки заплатити”. Вибір упав на пастуха Петра Коваленка, який не мав, як кажуть, ні кола ні двора, не платив жодного податку і мешкав “на громадській толоці в солом’яній буді”. А що він не входив у раду – не біда: можна “зрезигнувати”, тобто розпустити раду, оголосити нові вибори. Староста охоче пристав на таку пропозицію, подумавши, що каральні заходи дали позитивний результат (“та громадська рада була в цілм повіті найтвердша та й при жадних виборах не йшла старості на руку. Староста боявся, що при цих виборах польський кандидат перепаде. Тим-то мав надію, що як настане нова громадська рада й новий вїт, то староста зможе вибрати таких виборців, яких йому треба” [4, 174]. Тому він дуже швидко “зарядив вибір” до нової громадської ради, а “польські урядники в австрійськїм урядї, котрі привикли всяке право топтати ногами, не позабули про свій патріотичний обов’язок переслідувати чесну громаду”, незабаром “вимірили” йому домовий податок на основі фіктивного подання вїта, що він нібито побудував на толоці нову хату (інакше не мав права бути радним). Петро ніяк не міг збагнути, за що на нього прийшла така кара, але як не впірався, як не перечив, нічого не допомогло: на нього “добре накричали”, заставили взути чоботи і вдягнути свиту, куплені на гроші громади, покинути худобу й перебраться на помешкання до громадського арешту. І хоча вїтував він не довго (староста розгадав плутні громади й позбавив його цієї посади), але таки зумів прислужити “обшому добру”, за що отримав у довїчне користування “вїтївськї” свиту й чоботи. Повернувся назад пасти худобу, і лише коли, траплялося, “розлютився на яке теля”, то згадував за своє вїтування: “А ти, дурне теля, мене не слухаєш? Таже я громаді служив. Я, бідний, невчений пастух, та обстав сильно за громадою. А що би то було, якби я був учений та й маючий господар? Тоді я взяв би панків у крипи, що змикали би передо мною, як теля у сіянок” [4, 179].

завдання* почасті властива “сатирі Леся Мартовича на буржуазні вибори”, та ці чинники репрезентовані не так конкретними персонажами, а, що так скажу, радикальним світоглядом оповідача, в якому легко впізнати самого автора. Цим зумовлений і домінуючий у нього наратологічний принцип зовнішньої фокалізації з “домішками” зумовленої суто естетичними цілями (руйнування оповідної споглядальної стратегії) елементів “суб’єктивної правди”.

Попри окремі яскраві епізоди, які свідчать про зрушення в народній самосвідомості (як от: всезагальна ейфорія від народного віча й зацікавлення новітніми формами суспільного життя, епізод із вїтом, котрий мусить ховатися під дошками імпровізованої сцени, аби не донесли старості, що він теж був на зібранні, брав участь у масових заходах і т. ін.), все-таки більше важать у логічно-концептуальній площині не вони, а ті алегоричні образи й сентенції, що їх висловлює на вічу селянський бесідник (прототипом цього образу став активний учасник радикального руху на Покутті Гриць Запаренюк, виведений пізніше Василем Стефаніком у новелі “Дід Гриць”). Сказане стосується насамперед оповідання-казки про “циганське право”, яке дозволяло радним як вільним громадянам конституційної держави “красти, рабувати й розбивати”. “А хто би, каже, зважився злодія зупиняти, то злодій має право такого забити й кари за те не має ніякої...” [4, 183]. Такі порядки утверджено нібито в казковому селі на острівці посеред “дуже далеких і великих морів”, де жили селяни, заробляючи на хліб і ведучи господарство, й десять циганів, які промишляли переважно махлярством, крадіжками й грабежем. “Так мужики мали господарство, а цигани гроші, вишахровані і зрабовані хлопам”. А ще в селі була громадська рада, понад яку “нема вже нікого вищого ані старшого: вона надає всі права, вона й суд, і весь уряд”. Цигани й підкупили селян, аби ті віддали за них свій голос, а коли зайняли високі посади, настановили “собі таке право, що буде вигідне для нас”. Без особливих зусиль тут помітна паралель із політичною ситуацією під час виборів послів до Держав-

* Не випадково П.Стоян, друкуючи в 1905 році “Вїта” й “Смертєльну справу”, перекладені російською мовою, в одеському журналі “Южные записки” (№ 12–13), подав їх під публіцистичною рубрикою, де й статті про політичне становище в Галичині – як художні ілюстрації їх головних положень.

ної ради у Відні. Не випадково саме алегорії вічевого промовця в “Смертельній справі” підпали під заборону цісарсько-королівського суду у Львові, а більшу частину другого розділу оповідання, де вони подані, цензура вилучила під час першої публікації 27 грудня 1903 року в “Свободі”, а потім уперто домогалася конфіскації цього примірника газети з покаліченим купюрами твором (детальніше про цензурні переслідування “Війти” і “Смертельної справи” див. у кн.: 5, 134–139). Бо саме завдяки їм гумористична тональність набуває дедалі більше ознак гострої сатири, а все оповідання наснажується політичною тенденційністю і переростає в гостру політичну інвективу. Тому львівська прокуратура так уперто домогалася конфіскації якщо вже не всього примірника газети, то бодай найгостріших місць в оповіданні.

Не забуваймо й те, що “Леся Мартович, як кождий сатирик, у деякому значенні – політичний письменник” [2, 180]. Із цього випливає, що політична складова і риси радикального світогляду автора так чи так екстрапольовано й на персонажів його “виборчих” оповідань. Але ця загальна тенденція так само властива й іншим творам.

З іншого боку, ті окремі викривальні інтонації й публіцистично пристрасні реляції (“полум’яні інвективи”) проти конституційних основ держави, які подеколи трапляються в Мартовича і на яких акцентувала наша літературознавча думка в недалекому минулому, виглядають не те що сиротливо, а якоесь аж наче “чужорідно”. Коли читаєш їх, не покидає думка, що отой соціологічний смисловий вимір чи навіть політична скерованість у письменника більше напускна, нав’язана “зверху” позірність, ніж жива реальність, що природно пульсує в художній текстурі, радше ілюзія реальності, обманна видимість, майя, за якою прихована справжня сутність естетичного буття. Тому головний спосіб оприявлення таких, умовно кажучи, політичних інвектив нагадує аплікацію: “накладання (нашивання) на папір (тканину) різноколірних шматочків паперу чи матерії” [1]. Бо є, приміром, у “Війті” ущипливо-саркастичні оскарження громадсько-політичних явищ і соціально-оціночні характеристики та означення, але вони перебувають десь наче над текстом чи принаймні справляють враження довільних елементів “зверхньої одежі”. А головне в ньому – дотепна гра, карнавальна дійсність, “дурниці”, які не просто урізноманітнюють життя і поз-

бавляють його одноманітності й сірої нудоти, а роблять його більш змістовим і багатшим, власне – забезпечують “справжність” життя, дозволяючи збагнути його сутнісні аспекти. Така конституційна засада чи життєва філософія закономірна і, скажу більше, неминуха з огляду на мотиваційні чинники людської активності. Вона має ментальні засновки в психічній організації, закладена біологічно у внутрішній природі людини, у її схильностях до “дурниць” – як наслідок дії різноманітних упереджень і психокомплексів.

Подібно виглядає справа і з заснуванням читальні у Вороничах (“Забобон”). Село це мало славу найгіршого в повіті через майже “всезагальну” схильність його жителів до злодійського ремесла. Але вороничани виявили не просто подиву гідне захоплення справою, а й відразу взялися до практичного втілення ініціативи, тут-таки організувавши складку. І – що чи не найголовніше – виявляють при цьому порівняно високу ступінь політичної зрілості, розуміння ваги таких заходів і неминучості суспільних перемін, усвідомлення, зрештою, себе як творців історії. Відійшли на задній план навіть окремі незгоди, дрібноміщанські інстинкти, індивідуальні забобони й упередження. Творча воля письменника ніби приєднується до Франкової думки про селян, котрі становило основу руського народу, як “гноблених, затемнюваних і деморалізованих довгі віки”. Та вина за таке їхнє становище лежить не так на них самих, як на національній еліті. І не завдяки, а всупереч їй ця сила “все-таки поволі підноситься, відчуває в щораз ширших масах жадобу світла, правди та справедливості і до них шукає шляхів. Отже, варто працювати для цього народу, і ніяка праця не піде на марне” [8, т. 31, 31].

Та схоже, що це була своєрідна спроба, за тим-таки Іваном Франком, “представити реальне небувале серед бувалого і в окрасці бувалого” [8, т. 48, 206]. Бо коли спостерігаєш за тією масовістю заходу, за чарівним, ніби за помахом магічної палички, переродженням вороничан, не покидає враження фікції, ірреальності й фантазмагоричності зображеної ситуації. Неозброєним оком помітна дисгармонія чи внутрішня суперечність між загальним і “крупним” планом зображення. Справді, наче й багато селян записалося в читальники, і складка на очах виросла (“... люди навіть по найбагатших селах дуже скупі на гроші. А тут нараз стільки зібрано, що можна, не гаючись, приступати до будови читальняного дому”), а

конкретно хто зголосився зараз таки розлучитися з двадцятьма коронами?.. Павло Гасвий, якого настановили касієром, Іван-наймит та ще вийт, який необачно пожартував і потім уже не міг відмовитися. Усе, як кажуть, знайомі обличчя. З-поміж них справді хіба Грицишину, який згодився записати в читальники й свою жінку, та ще Неважукові віриш на слово. Зрештою, Потурайчин сам опосередковано визнає, що справді одержимих ідеєю одиниці, коли дає настанови Славкові, на кого можна “у таких справах послужитися”. “Вдавайтеся просто до Сенька Грицишиного, – радить він: – це дуже слухняний чоловік, усе зробить. Неважук знов відважний, нічого не злякається. А на вийта не дуже покладайтесь: він трохи хитрий. Отак любить побалакати, пожартувати, а до діла не візьметься перший. Усе аж за другим” [4, 348]. Інші ж – загальна маса: “Опріч трьох, усі, що були в хаті, одні зложили свої гроші, а другі приобіцяли зложити їх якнайборше” [4, 339]. Погодьтеся, що замало, аби вести серйозно розмову про рівень селянської самосвідомості. Найбільш імовірно, що це чергова забавна витівка письменника, ще одна сцена гротескової гри з дійсністю і з читачем. Тому автор і “забуває” невдовзі за неї, зосередившись на інших, переважно психологічних реаліях, вигадуючи нові дотепні сюжетні ходи й характеристики*.

* Не викликає заперечень, що таке “просвітлення” свідомості, масова ейфорія від суспільно-політичних зрушень і відчуття своєї причетності до цього “святого діла” могла мати і, скоріше за все, таки мала місце. Та чи надовго це свято душі, чи стало воно їхнім внутрішнім переконанням і, зрештою, чи вірять вони самі в успіх розпочатого діла?.. Маю великі сумніви щодо цього. Тому фінал сцени має зовсім інше, далеке від її ідейного змісту логічне й психологічне спрямування. А безпосередньо “розв’язує” її образ Василя з сусідньої Берберівки. Він прийшов просити Потурайчина заложити в їхньому селі ще одну читальню, бо в тій, що вже відкрита, є піп, який не догодив йому тим, що відмовився брати гроші, як у бідного, на Божу службу проти градобиття. Це було розцінено як умисний випад і мало не посягання на його збіжжя, на його добро і на нього самого; воно налаштувало Василя супроти “свяченої особи” і “насупроти цілої громади”, а відтак і викликало бажання мати “свою”, окрему від інших читальню. Певна річ, що на виборах влада все зробила, аби саме він представляв волю селян, і цей Василь успішно поповнив ряди хрунів. А тих, кому дрібні образи засліплюють очі, тьма-тьмуца і в Вороничах, і в Берберівці. Там теж, очевидно, було уроче відкриття читальні, панував піднесений настрій і бомбастика. Отож хтозна, чи завтра хтось із вороничан не побіжить просити радикальних чільників заснувати для нього читальню або не збай-

Така поведінка селян навіює враження інстинктивних дій, що відображають глибинні душевні тенденції. Тиск індивідуальних психокомплексів і тиранія суспільних порядків наскільки пригнітили їх живі думки й почуття, що спресована енергія настійно й уперто шукала виходу. Інтуїтивно вони відчували потребу змін і покладали сподівання на нові, цивілізаційні форми життя. Переміна буттєвого модусу неминуха, бо навіть рай чи пекло, згідно з художньою логікою автора, приїдаються своїм одноманіттям, сприяють “акліматизації” їх поселенців і призводять, врешті-решт, до суму й нудоти (“Пророцтво грішника”). Єдиний вихід із такої ситуації – “великий ісход”. “Бо вічність вічністю, але таке довге чекання то всякому осточортіє” [4, 266–267]. Але внутрішньо вороничани ще не дозріли до цього, не вижили в собі плебейські й егоїстичні інстинкти. Тому будь-які інновації, особливо їх парадний фасад, викликали захоплення й ейфорію, а в кожному, хто дарував їм примари раю, готові були бачити пророка й месію – як, скажімо, у Потурайчину. “Дивилися на нього з любов’ю та з надією, що він відчиняє для них ворота якогось нового світу. Ті ворота були перед мужиком дотепер зачинені, бережені заздрим оком мужицькими ворогами. Аж найшовся чоловік, що показав їм ті ворота, відчинив їх широко, не дбаючи про те, що сильні вороги не подарують йому цього, що переслідуватимуть його за те на кождім поступку, а мужикам не під силу його обороняти. Дивилися на Потурайчина, як на свого пророка” [4, 343]. Лесь Мартович зі співчуттям ставився до таких психічно-емоційних експресій, але, наділений хистом гумориста й сатирика, здебільшого іронізував і кепкував із них, намагаючись таким чином виживати “низьку” природу і сприяти справжньому переродженню й самоідентифікації селянства. Тому є підстави тлумачити ці й подібні до них сцени, образи й мотиви насамперед як чинники його гротескового стилю.

дуже до справи, коли не відчує матеріальної вигоди від неї, коли трапляться перші труднощі, виникнуть проблеми. А попівський наймит Іван, котрий так душевно, щиро й захоплено оповідав, як збирав копійку до копійки, аби віддати “хіба на яке дуже велике свято”, назавтра цілковито зануриться в маруду життя: клопоти по господарству панотця, нічні виносини збіжжя з господареві комори для свого “домашнього огнища”, груба похіть до кухарки Пазі. Поневолі задумаєшся, чи це той самий Іван-наймит, який серед перших пожертвував гроші на читальню.

1. *Аплікація* // Словник іншомовних слів / за ред. члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука. – К. : Головна редакція УРЕ, 1974. – С. 61.
2. *Клиновий Ю.* Моїм синам, моїм приятелям : Статті й есеї / Юрій Клиновий. – Едмонтон ; Торонто : Слово, 1981.
3. *Луцак С.* Наративна стратегія малої прози Леся Мартовича та Івана Франка / Світлана Луцак // “Покутська трійця” в західноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття : зб. наук. пр. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С. 406–417.
4. *Мартович Л.* Твори / Леся Мартович. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963.
5. *Погребенник Ф.* Леся Мартович: життя і творчість / Федір Погребенник. – К. : Дніпро, 1971.
6. *Стефаник В.* Повне зібрання творів : у 3 т. / Василь Стефаник. – К. : Вид-во АН УРСР, 1948–1954.
7. *Теплов Б.* Проблемы индивидуальных различий / Теплов Б. М. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1961.
8. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.

В статтє рассмотрено особенности изображення Лесем Мартовичем “галицких выборов”, само определение которых стало символом политической коррупции и обмана. Внимание акцентировано на соотношении в действиях его героев политической воли и артистической одаренности как элемента гротесковой картины мира.

Ключевые слова: театр абсурда, комедийные роли, игра масок, политическая тенденциозность, артистические способности, гротесковый стиль, остроумие.

The author of the article explores the features of Les Martovych's depiction of “Galician elections”, the definition of which has become a symbol of political corruption and fraud. Much attention is paid to the issue of correlation in the actions of his characters of political will and artistic talent as an element of grotesque picture of the world.

Key words: theater of the absurd, the game of masks, comedic roles, political bias, artistic talent, grotesque style, joke.

УДК 821.161.2+7
ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Мочернюк

НА ПЕРЕТИНІ ЛІТЕРАТУРИ Й ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ-УНІВЕРСАЛІСТИ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

У статті подано огляд творчості українських митців-універсалістів у контексті літературного процесу 20–30-х років ХХ століття. Окреслено зв'язки української культури цього часу з попередньою епохою. Особливості взаємодії літератури та образотворчого мистецтва міжвоєнного двадцятиліття засвідчують розвиток національної культури під знаком синкретизму.

Ключові слова: взаємодія літератури й образотворчого мистецтва, синтез мистецтв, літератор-художник, синкретизм.

Дослідження міжмистецьких взаємодій має тривалу історію та свої традиції в літературознавстві. Проблематика мистецької інтеракційності здавна включала і питання про специфіку таланту авторів, які творили відразу у двох видах мистецтв, зокрема в літературі та образотворчому мистецтві. Складність цього питання обумовлена і проблемами методологічного характеру, й особливостями самого предмету зіставлення: “Для типологічної відповідності необхідна якщо не рівноцінність, то хоча б деяка порівнянність масштабів обдарованості митця як літератора і художника. Подібний вияв типологічних співвідношень

зустрічається досить рідко” [10, 12–13]. Безперечно, саме до таких рідкісних співвідношень належить творчість Тараса Шевченка. Важливо, що на хвилі пожвавлення інтересу літературознавства до проблематики міжмистецьких взаємодій, посиленого на зламі ХХ–ХХІ століть у нових теоретико-методологічних вимірах, з'явилася поважна наукова студія Лесі Генералюк “Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва” (2008), результатом якого стала дисертаційна робота “Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку – середини ХІХ століття” (2011), у якій запропоно-

вано методологічний інструментарій для вивчення творчої спадщини митця універсального типу. Отож на часі наступне освоєння проблематики мистецької інтеракційності на матеріалі творчості так званих *Doppelbegabungen* інших епох.

Підвищеною актуальністю в такому ракурсі вирізняється період 20–30-х років ХХ століття в українській літературі. У передмові “На перехрестях віку” до видання “Над рікою часу. Західноукраїнська поезія 20–30 років” Микола Ільницький підкреслює значення саме культурного контексту для пізнання західноукраїнської та емігрантської поезії міжвоєнного двадцятиліття, оскільки вона “як рідко коли в інший період розвивалася в тісному зв’язку з іншими видами мистецтва, передусім з мистецтвом образотворчим” [8, 5]. Дослідник згадує в такому контексті Святослава Гординського і Василя Хмелюка як першокласних художників і поетів, поетку і скульптора Оксану Лятуринську, поета й ерудованого теоретика мистецтва Богдана-Ігора Антонича. Це митці першорядного значення, крім них працюють на мистецькому “пограниччі” й інші обдаровані особистості, згадати про яких спробуємо в цій статті.

Отож необхідно дати вичерпний огляд мистецьких подій того часу, простеживши зв’язок з попередньою епохою та наступним розвитком започаткованих тенденцій. Давно назріла потреба науково акцентувати на специфічних рисах національної культури, яка в період 20–30-х років ХХ століття розвивалася під знаком синкретизму, що й зумовлює дослідження митців *Doppelbegabungen* на міждисциплінарних кордонах.

Естетичне самоусвідомлення цієї доби формувалося під впливом художньо-філософських імпульсів попередньої епохи – кінця ХІХ – початку ХХ століть, – яка минула під знаком модернізму. Найважливішим чинником, що спонукав митців до пошуків нової художньої мови, став символізм, у сугестивному дискурсі якого зросла роль і живописних структур образотворення. Варто зазначити, що творчість письменників *fin de siècle* розглядалася в багатьох літературознавчих розвідках власне в аспекті синтезу мистецтв. Так, привертають увагу дослідження О.Рисака “Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.” (1996), В.Силантьєвої “Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця ХІХ – початку

ХХ ст.)” (2002), О.Мацяк “Синтез мистецтв у прозі О.Кобилянської. Проблема самототожності письменниці” (2006), Н.Гавдици “Творчість Б.Лепкого: літературно-малярський дискурс” (2008), О.Мельник “Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація” (2009). Окрім того, важливим є розгортання літературознавчого пошуку в зв’язку із сецесійним тлом епохи модернізму. Агнешка Матусяк, розмірковуючи про співіснування сецесії та символізму, зазначає: “Ніколи досі у формуванні літературного обличчя епохи образотворче мистецтво не відіграло такої великої ролі, як у модернізмі” [12, 36]. Отож ідея синтезу мистецтв не випадково стає ключем для розкриття естетико-художніх тенденцій кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Саме від стилістичних канонів сецесії, насамперед австрійської, до конструктивістичних форм загальноєвропейського масштабу рухався у своєму розвитку як художник-графік Іван Крушельницький, а це, на думку Андрія Дороша, найнаочніше характеризує й еволюційні ознаки мистецтва України та, зокрема, Галичини після закінчення Першої світової війни [6, 3]. Згадаймо, що і в поезії Крушельницький також не одноманітний. Якщо перші його збірки (“Весняна пісня” (1924), “Юний спокій” (1929)) тяжіють до символізму, то пізніша творчість в’яжеться з ідеологічними тенденціями часу. Та саме в поезії Крушельницький реалізував найповніше свої творчі можливості.

У 30-х роках дебютують у Львові як поети Святослав Гординський та Володимир Гаврилук. Святослав Гординський, “українець Ренесансу”, “спадкоємець кращих європейських здобутків культури”, зумів успішно реалізувати свій творчий потенціал і в образотворчому мистецтві, передусім у графіці, і в поезії. У 30-х роках одна за одною виходять його поетичні збірки: “Барви і лінії” (1933), “Буруни” (1936), “Слова на каменях. Римські ямби” (1937), поема “Сновидів” (1938), “Вітер над полями” (1938). Святослав Гординський був одним з ініціаторів створення Асоціації незалежних українських митців (АНУМ), організатором знакових для епохи виставок, співредактором журналу “Мистецтво” та літературно-мистецького двотижневика “Назустріч” (1934–1938). До речі, талановитим теоретиком мистецтва був Богдан-Ігор Антонич: уже згадана Асоціація незалежних українських митців, велика творча організація художників у Львові, визнала статтю Антонича “На-

ціональне мистецтво” своїм маніфестом, а її автора, єдиного письменника в групі, прийняла до своїх лав. За слушним спостереженням Елеонори Соловей, подібно до Мікалоюса Константінаса Чурльоніса, литовського живописця і композитора, “Антонич прагнув синтезу можливостей всіх мистецтв для передачі буттєвісно наснаженої поетичної думки” [16, 134].

Художник Володимир Гаврилюк, учень Олекси Новаківського, дебютує як поет збіркою “Соло в тиші” у 1935 році. На думку Святослава Гординського, у живописі “він творить чисто малярськими категоріями; самою фарбою, так як музика тонами”. У поезії Гаврилюка помітні “сліди” живописної мови: гра світлотіней, барвопис, організація художнього простору тощо. Цікаво, що Богдан-Ігор Антонич особливо цінував думку Володимира Гаврилюка. Святослав Гординський вважає, що “Гаврилюк у відношенні до Антонича відіграв роль своєрідного каталізатора” [2, 226].

Загалом 30-ті роки в Галичині – надзвичайно цікавий і плідний період в історії українського мистецтва та літератури (НЕ-розстріляне Відродження). Можливості розвитку модерних мистецьких напрямів тут компенсували якоюсь мірою перерваність традиції в Україні. Помітне прагнення митців до творчих об’єднань і співпраці. Цікаві матеріали таких мистецьких перетинів дає вже згадана тут газета “Назустріч”, редакція якої дотримувалася думки, що “мистецтво – це далека від політики і найніжніша ділянка національно-творчої праці” [1, 371]. Наприклад, з інтерв’ю Володимира Ласовського з Василем Масютиним з’ясується ще одне ім’я автора-універсаліста. Василь Масютин розповідає: “Часто мене питають: що я властиво вважаю за свій фах: малярство, графіку чи різьбу. На ці питання у мене така відповідь: – моїм фахом, пасією, жанром, чи там життєвим прокляттям, як каже якийсь там поет, є лиш одне, – мистецтво. Чи й справді цього забагато?.. Щоби трохи більше видовжити ваші обличчя додаю ще одну дрібницю: пишу белетристику. Пишу новелі, романи. Словом деколи перекидаю пензель в ліву руку, щоби правою схопити за стільос”. З коментарів дізнаємося, що “Василь Масютин друкує свої твори у німецькій мові. Є він співробітником численних німецьких журналів, м. ін. з них, мистецького місячника «Гebrauchsgrafik») [11, 1–2]. Взагалі, для тодішнього мистецтва характерне звернення до епохи Відродження за прикладами універ-

салізму. Так розмірковує і Василь Масютин: “Взагалі вважаю великою помилкою міркувати, що зосередження мистця на одному, вузькому предметі, чим є у нашому випадку техніка чи жанр, дає максимальні висліди. Пригадайте лиш собі старих майстрів, що то були водночас золотарями, письменниками, вченими, малярами, музикантами й скульпторами. Вони доходили до великого майстерства й мистецтва, зв’язуючи всі ці різнорідні галузі мистецького дерева в одній парі своїх рук. Знову-ж завдяки великому кругові зацікавлення бодай один або два роди їх творчості збагачувалися коштом інших. І в них вони творили архитвори” [11, 1–2].

Однак якщо самі універсалісти вважали свою реалізованість у різних мистецьких галузях як позитивний здобуток, що збагачував кожен ділянку творчості, то критика часом була не настільки схвальною. Так, Михайло Рудницький у статті “Малярі і поети” іронізує: “В останніх часах не один наш маляр проміняв пензель на перо тому, що папір і чорнило не коштують майже нічого. Від такої зміни малярство і мистці стали популярніші серед нашого загалу, але малярство і поезія втрачають на цьому сильно” [13, 1]. Критик підходив до оцінки творчості літераторів з високими естетико-художніми вимогами, тому його схвалення, до прикладу, першої поетичної збірки Гординського “Барви і лінії” мало б окрилити дебютанта (“Між мистцями має він нині великих суперників, між поетами дуже мало” [14, 49]).

Культурний процес радянської України ще за відносно сприятливих часів для розвитку також тяжів до цілісності, широкого охоплення різних видів мистецтв на основі певних організаційних об’єднань (студії Леся Курбаса та Михайла Бойчука, техно-мистецька група “А”, що постала на переломі 1920 – 30-х років у Харкові та інші): “І хоч організаційні зусилля не були вельми продуктивними, тенденція до розширення естетичного світогляду й естетичного взаємостимулювання була відчутним чинником мистецького життя” [5, 126].

Серед постатей митців-синтезистів радянської України привертає увагу особистість художника Михайла Жука (1883–1964), чия творчість враховується і в контексті кінця XIX – початку XX століть. Разом з тим, його письменницька діяльність активніше розвивалася вже в пізніший період. Також принагідно варто згадати і тих художників, котрих знаємо передовсім завдяки театрові. “Український

театр також уже виробляє своє обличчя, маючи таких блискучих представників, як Петрицький, Меллер, Андрієнко та ін.”, – писав Святослав Гординський [3, 340].

Еміграційний зріз дає чимало цікавих матеріалів про митців-універсалістів, які необхідно освоїти і систематизувати. Зазначимо, що в 20-ті роки, котрі вважаються часом українського відродження, вже в еміграції продовжується активна творча праця українського художника і поета-футуриста Давида Бурлюка, чий вплив на розвиток російського та світового авангардного мистецтва незаперечний. До речі, Давид Бурлюк з 1930 року і впродовж десятиліть видавав часопис “Color and Rhyme” (“Колір і рима”), частково англійською, частково російською мовами, зі своїми живописними роботами, віршами, рецензіями, репродукціями футуристичних творів і т. п. Прикметно, що досвід поетичної творчості властивий і для народженого поблизу Києва засновника супрематизму Казимира Малевича, зібрання праць якого містить і мистецтвознавчі статті, і поезію.

Експериментальність поезики вирізняє творчі пошуки Василя Хмелюка. Визнаний художник, який з 1928 року жив і працював у Парижі, є автором трьох поетичних збірок: “Гін” (1926), “Осіннє сонце” (1928) та “1926, 1928, 1923” (1928). Якщо його малярську творчість відносять до експресіонізму, то в поетичній творчості, на думку Миколи Ільницького, він еволюціонував від експресіонізму через футуризм до сюрреалізму, однак так і не зумів подолати стильову еkleктику [7, 374].

У 1926 році у Празі дебютує збіркою “Акварелі” художниця Галя Мазуренко. Двоєдиність таланту авторки неодноразово підкреслювали дослідники, а тому адекватно зрозуміти її творчість можна саме у цих взаємозв’язках. Відрадно, що в сучасному літературознавстві з’являються наукові розвідки, в яких висвітлюється проблема міжмистецького синкретизму у творчості Галі Мазуренко [15].

У 30-х роках формується як мистець Оксана Лятуринська. Фах скульптора, який вона обирає собі в мистецтві, вже сам по собі свідчить про сильну натуру мисткині. Лятуринська – талановита представниця “празької школи”, що засвідчила вже її перша поетична збірка “Гусли”, яка вийшла в 1938 році.

Цікаво, що саме в цей період дебютує як маляр і Володимир Винниченко (більшість дослідників творчості письменника ствер-

джують, що його пристрасть до малярства пробуджується у 1921–1922 роках під впливом знайомства з молодим художником Миколою Глушенком, яким він заопікувався, хоча Григорій Костюк на основі щоденникових даних митця відносить початок його захоплення до 1916 року [9, 24]). Творчість Винниченка-письменника багата на літературознавчі розвідки. Натомість можна констатувати відсутність дослідження, у котрому його художня спадщина була б комплексно проаналізована з увагою до інтерполяції мови малярства в прозу та літературного коду в живопис. Прикметно, що альбом “Володимир Винниченко – художник”, який з’явився в мистецькому просторі в 2007 році, містить кілька статей авторства літературознавців, що фіксують невивченість спадщини автора як майстра пензля і перспективність постановки питання про взаємозв’язки суміжних мистецтв у його творчості.

У вивченні творчості митців *Doppelbegabungen* мають значення і твори мемуарного характеру, мистецтвознавчі праці тощо. Наприклад, Святослав Гординський згадує як талановитого письменника й Олексу Грищенка: “Однак Грищенко не тільки мистець-маляр, а й талановитий письменник-мемуарист. Фактично він сам описав усе своє життя в низці книжок-спогадів... Не зважаючи на своє довге перебування поза Україною, та ще й віддалік від українських скупчень, Грищенко прегарно зберіг чисту літературну українську мову, і його писання визначаються чималою літературною вартістю. Беручи це до уваги, Об’єднання Українських Письменників “Слово” обрало його своїм почесним членом” [4, 277].

Українська культура цікава і наступними мультиталантами, що прийшли в літературу з мистецтва образотворчого. Так, вийшли з епохи 20–30-х років Михайло Андрієнко-Нечитайло (1894–1982), Мирон Левицький (1913–1993), про яких свого часу писав Святослав Гординський, а зараз увагу до цих митців привертає в популярних виданнях Марко Роберт Стех (до прикладу, його публікації під рубрикою “Контур і слово” в “Українському журналі”, 2007, №7–8, 2008, №1). Принагідно згадаємо й творчість видатної письменниці і художниці Емми Андіївської. Отож матеріалів для вивчення феномену універсального митця, що реалізувався і в образотворчому мистецтві, і в мистецтві слова, в

українській культурі можна відшукати чимало.

Таким чином, на тлі епохи міжвоєнного двадцятиліття з'являється багато талановитих митців-універсалістів, що збагатили своїми літературними та мистецькими творами українську культуру. Творчість кожного з них заслуговує на належне поцінування і наукове вивчення власне в аспекті універсальності таланту. Такий підхід, своєю чергою, дасть змогу розкрити специфіку розвитку національної культури в період 20–30-х років ХХ століття.

1. Від імпресіонізму до комунізму. Вияснення Асоціації Незалежних Українських Мистців // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : Довідник. Антологія мистецько-критичної думки / авт.-упоряд. Р. М. Яців. – Львів : Львівська нац. академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. – С. 370–372.
2. Гординський С. Богдан-Ігор Антонич. Його життя і творчість / С. Гординський // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади / Святослав Гординський. – Львів : Світ, 2004. – С. 220–236.
3. Гординський С. Декорація в новому театрі / Святослав Гординський // Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : Довідник. Антологія мистецько-критичної думки / авт.-упоряд. Р. М. Яців. – Львів : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. – С. 338–340.
4. Гординський С. Олекса Грищенко: До 90-річчя майстра українського малярства / Святослав Гординський // В обороні культури / Святослав Гординський. – К. : Вид-во “Гелікон”, 2005. – С. 269–277.
5. Дзюба І. М. Художній процес. 20–30-ті роки / І. М. Дзюба // Історія української літератури. ХХ століття : у 2 кн. Кн. 1 : 1910–1930-ті роки / за

ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1993. – С. 125–147.

6. Дорош А. Іван Крушельницький (1905–1934) / Андрій Дорош // Крушельницький І. Графіка : альбом-каталог. – Львів : Львівська нац. б-ка ім. В. Стефаника НАН України. – С. 3–7.
7. Ільницький М. На перехресті стилів (Василь Хмелюк) / Ільницький М. // На перехрестях віку : у 3 кн. / Микола Ільницький. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. 1. – С. 371–375.
8. Ільницький М. На перехрестях віку / Микола Ільницький // Над рікою часу : Західноукраїнська поезія 20–30-х років / Микола Ільницький. – Харків : Фоліо, 1999. – С. 5–23.
9. Костюк Г. Володимир Винниченко – маляр / Григорій Костюк // Володимир Винниченко – художник : альбом / упоряд. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук. – К. : Мистецтво, 2007. – С. 23–26.
10. Література і образотворче мистецтво. – К. : Вид-во Київського університету, 1971. – 148 с.
11. Ласовський В. Універсаліст на м'якій канапці. Незроблене інтерв'ю з В. Масютиним / Володимир Ласовський // Назустріч. – 1935. – Ч. 8. – 15 квіт. – С. 1–2.
12. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників “Молодої музи” / Агнешка Матусяк // Слово і Час. – 2008. – № 6. – С. 35–50.
13. Рудницький М. Малярі і поети / Михайло Рудницький // Назустріч. – Львів, 1935. – Ч. 19. – 1 жовт. – С. 1.
14. Рудницький М. Дві рецензії / Михайло Рудницький // Терем. – Детройт ; США. – 1990. – № 4. – С. 49–50.
15. Саприкіна А. Особливості імітації жанрових ознак живопису в поетичній галереї Г. Мазуренко / Аліна Саприкіна // Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2012. – Вип. 85. – С. 138–144.
16. Соловей Е. Українська філософська лірика / Елеонора Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.

В статтє рассматривается творчество украинских авторов-универсалистов в контексте литературного процесса 20–30 годов ХХ столетия. Обусловлены связи украинской культуры этого времени с предыдущей эпохой. Особенности взаимодействия литературы и изобразительного искусства межвоенного двадцатилетия свидетельствуют о развитии национальной культуры под знаком синкретизма.

Ключевые слова: взаимодействие литературы и изобразительного искусства, синтез искусств, литератор-художник, синкретизм.

The article proposes the review of the creative activities of Ukrainian multitalented artists and writers in the context of the literary process during the 20 year period between the world wars. The connections of Ukrainian culture of this time with a previous period are determined. The special features of the interaction of literature and fine arts indicate the development of the national culture during 1920–1930 under the sign of syncretism.

Key words: literature and fine arts interactions, synthesis of arts, writer-artist, syncretism.

ГУЦУЛЬСЬКІ ТЕМИ І МОТИВИ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ ЩУРАТА (за збіркою “На тримбіті”. Львів : Видав М. Петрицький, 1904)

У статті розглянуто особливості відображення Гуцульщини в поезії відомого українського письменника та літературознавця Василя Щурата (1871–1948). Через прочитання символіки поетичних творів, присвячених карпатській тематиці, зроблено спробу проникнення у художній світ митця. На основі аналізу поетичних творів розкривається бачення автором сучасного йому становища мешканців Українських Карпат.

Ключові слова: поезія, вірш, поема, герой, сюжет, конфлікт, образ, фольклор, етнографія, Карпати, Гуцульщина.

Внесок у літературну гуцуліану здійснив відомий український поет, літературознавець, перекладач і педагог Василь Щурат (1871–1948). Він належав до кола авторів, які на зламі XIX і XX ст. прагнули сказати власне слово і в красному письменстві, й в осмисленні минулого та сучасного українського літературного процесу. Якщо брати до уваги кількість сучасних згадок імені Василя Щурата в наукових публікаціях, то його передусім пам’ятають як дослідника літератури, далі – як перекладача (здійснив, на думку Івана Кошелівця, “найкращий до 1914 віршовий переклад “Слова о полку Ігоревім” сучасною укр. мовою (1907)” [6, 3922]), і врешті – як поета. Спектр тем і мотивів поезії Василя Щурата – широкий, хоча його сучасник Сергій Єфремов в “Історії українського письменства” (1919 р.) ніби недобачав автора, акцентуючи на такому: “Проблесків серед темноти любить шукати Василь Щурат (народ. 1872 р.), талановитий поет і перекладчик. Сон, тиша понура, нидіння, мляве живогіння в темряві, панування темної ночі – і раптом осяйне світло блискавки, що роздирає темряву, – так поет уявляє собі життя. В блискавці бачить він “з пільмою бій мислі живої”, в гromі – спосіб оживити сонну природу і приспану людину” [4, 261].

На час виходу цитованого видання Василь Щурат опублікував цілу низку поетичних збірок: “Lux in tenebris” (1895), “Мої листи” (1898), “На тримбіті” (1904), “Історичні пісні” (1907), “Вибір пісень” (1909). Побачили світ зразки релігійної поезії – віршований молитовник “Із глибини воззвях” (1900, 1905), поема “Зарваниця” (1902). Було опубліковано його поему “В суздальській тюрмі” (1916). Здається, і сам Василь Щурат стояв на роздоріжжі, згодом віддавши перевагу перекладацькій та науковій праці.

Гуцульщина для поета не була рідною, органічно засвоєною. Виходець із с. Вислобоки тепер Новояричівського району на Львівщині, Василь Щурат якийсь час жив на Тернопільщині; освіту отримував у Львові і Відні; вчителював у Перемишлі, Бродах, Львові. Спілкувався з цілою низкою українських і європейських письменників, учених, діячів культури своєї доби. Йому поталанило на старшого товариша і наставника – Івана Франка, з яким він навіть якийсь час разом винаймав квартиру у Відні. Можливо, саме під впливом Івана Франка він зацікавився цією територією Українських Карпат. Як відзначає Степан Трофимук, Василь Щурат “на початку 900-х років часто виїжджав на Гуцульщину, бував серед гірських жителів, відвідував місця, в яких перебував легендарних ватажок Довбуш” [7, 11]. Петро Арсенич пише про причетність Василя Щурата до “гуцульських Атен” – Криворівні [1, 133]. На думку історика Володимира Грабовецького, цінний “внесок у висвітлення історичної постаті Олекси Довбуша у художній літературі зробив відомий західноукраїнський поет Василь Щурат. Під час подорожей по Карпатах він захопився опришківським фольклором, а видаючи твори буковинського Кобзаря Ю.Федьковича, переклав польською мовою його найбільш популярну поему “Довбуш”.

Крім цього, на основі зібраних цікавих легенд написав поезії на опришківську тематику” [2, 171]. Мовлячи про переклад поеми “Довбуш” польською мовою, автор тут дещо неточний. Василь Щурат про це написав у контексті знайомства з Іваном Франком та польським письменником Яном Каспровичем. Зокрема, говорячи про взаємини з Каспровичем, він зазначав: “Більше зацікавився українською літературою в часах повстання “Związk-u Naukow-ogo”, де ми сходилися як

прелегенти. Коли ж [Каспрович. – М.В.] писав свій “Bunt Napierskiego” (1889), просив мене зазнайти його з писаннями Федьковича про Довбуша. Ним спонуканий, я й переклав по-польськи Федьковичевого “Довбуша” (поему) й “Сонні мари” і друкував їх у літературнім додатку до “Kurier-a Lw.” [9, 276].

Загалом же до теми Гуцульщини Василь Щурат звертався не раз. Зокрема цінним історико-літературознавчим дослідження є праця “З “Гуцульщини” до “Слова о полку Ігоревім”, опублікована 1908 р. у львівському часописі “Діло”. Тут він, “простежуючи лексичну побудову гуцульської говірки, робить висновок про запозичення лексичного пласта з гуцульського автором “Слова...” [5, 123]. Відомо, що ще наприкінці ХІХ ст. Василь Щурат згромаджував лексичні матеріали з Гуцульщини, якими згодом послуговувався у своїй праці.

Поетична збірка Василя Щурата “На трембіті” (Львів: Видав М. Петрицький, 1904) [10] за сучасним правописом має назву “На трембіті”. Її склали поетичні твори: “Чи знаєте ви землі тії...”, “Олекса Довбуш”, “Над Прутом”, “При тунелі”, “На синій Чорногорі”, “Серед Прута каменище...”, “В Ямнім”, “Капливець”, “Довбушеві Комори”. Принагідно зазначу, що у виданні “Українські письменники. Біо-бібліографічний словник” [8, 755] у переліку змісту збірки випущено вірш “Серед Прута каменище...”. А от при перевиданні віршів цієї поетичної збірки у книзі Василя Щурата “Поезії” (Львів, 1962) [11] дещо змінено порядок творів, а також узагалі випущено два вірші – “При тунелі” і “В Ямнім”. Помітно також редакторські втручання у деякі тексти, про що скажемо далі.

У заспівному вірші збірки поет окреслює тло, на якому відбуватиметься все, про що він писатиме далі. Особливості краю автор розкриває через запитальні інтонації: “Чи знаєте ви землі тії, / де вітер оре, а дощ сіє, / де замість колосів пшениці / ростуть високої ялиці, / а замість жайворонка часом / озветься з гаври “вуйко” басом?” [10, 3]. Василь Щурат уточнює, що йдеться не про якісь абстрактні гори, і не про Карпати загалом, а саме про Галицьку Гуцульщину. Робить він це через введення у тло вірша низки “маркерів”, які дають змогу чітко визначити, про який регіон Карпат веде мову поет: “Чи бачили ви води Прута, / який, не знавши з роду пута, / валить на доли, як шалений, / попід гуцульський бір

зелений, / складаючи зі свого шуму / про Довбуша тужливу думу?” [10, 3].

Поет тут заклав багато суттєвої інформації: Прут не вбирали у “кляузи” (спеціальні гаті для сплаву лісу), ріка тече “попід гуцульський бір зелений” і, за поширеною думкою, саме в цій місцевості є природною межею Гуцульщини. Врешті, діяльність і легендарного Довбуша, і Довбуша як особи історичної найбільше пов’язана саме з околицями Пруту.

Не відкидаючи запитальних інтонацій, Василь Щурат дає власну оцінку гуцулів. На його думку, це завзяті люди, свого часу заможні, навіть багаті. Головним же їх багатством була свобода. Автор пише про втрати гуцулів, але знову ж таки по-поетичному вишукано. Він це каже не прямо, а через показ минулого, яке асоціюється як антитеза сучасному. Цей люд був “колись веселий та щасливий, / як бір здоровий та вродливий, / а гордий, як ті сині гори, / що йдуть лиш з громом в розговорі” [10, 4]. Та ці чесноти тепер утрачено. Автора, як можна зрозуміти з прикінцевих рядків вірша, гнітить сучасне йому підневільне становище гуцулів. Він налаштує свою ліру на реалістичний лад (“Шукайте ж маляра такого, / що любить образи реальні, / хоч би й не дуже ідеальні” [10, 4]). Той, хто прагне побачити реальне життя, а не підсоложені картини, зможе повною мірою знайти тут “мотиви п’янства, тьми й неволі” [10, 4]. Слід зазначити, що у виданні 1962 р. цей вірш “відредагували”: слово “п’янство” було замінено на “гніт”, і вийшло: “Мотиви гніту, тьми й неволі” [11, 38]. Нібито й невинне втручання, та все ж, радянські видавці порушили задекларований самим Василем Щуратом принцип творити “образи реальні, хоч би й не дуже ідеальні” [10, 4]. Цей вірш передруковували в різноманітних виданнях як самостійний твір, у т. ч. й у журналі “Дзвінок” (Львів, 1906. № 16) [11, 320].

Дослідник Степан Трофимук має рацію, наголошуючи, що автор доходить до читача й через образи природи: “Поет майстерно використовує картини непокірної гірської природи, яка в поетичних образах оживає і разом з людиною повстає проти “тьми й неволі”. Прозора метафоричність образів природи промовляє глибоко до серця читача, воскрешаючи в його уяві героїчні сторінки минулого” [7, 12]. Природа – невід’ємна складова щуратового поетичного світу.

У збірці “На тримбіті” маємо зразки медитативної лірики, зокрема, вірші “Над Прутом” і “При тунелі”. Поезію “Над Прутом” підпорядковано загальному настроєві книги, задекларованому у вступному вірші: гарна природа контрастує з підневільним життям гуцулів. Автор протиставляє нескуту, свавільну свободу річки Прут – залежності гуцула, який не має змоги зрозуміти, “яку той Прут шумить шумку” [10, 16]. Втілено це через звертання до гуцула: “Тої шумки не вгадати, / Той вгадати єї гідний, / Хто на воли!.. хто свобідний!..” [10, 16]. На противагу вільному Прутові, у вірші “При тунелі” маємо образ скаліченої внаслідок прокладання тунелю гори. Розгортається картина трагедії: прогрес руйнує традиційний спосіб життя гуцулів. Через низку паралелей, символів автор надає поезії особливого звучання. В образі однієї гори відображено Карпати загалом, у які прийшло “плем’я нехрещене, / тай виймило серце” [10, 17]. Поет говорить про підміну сердечності гір, яка ґрунтувалася на щирості й теплоті, на інші стосунки – замість справжнього серця, гарячого, “Дали мені кам’янос, кам’янос, студенос” [10, 17]. Розглянуто як явища одного порядку будівництво тунелю (наслідок) і економічний визиск гуцулів (першопричина). Цей визиск Василь Щурат показує через скаргу гори, в якій витягли “жили, зимні шини заложили” [10, 18], змурували й окували, аби вона не тріснула з болю, споглядаючи неволю. Найголовніше ж, гора закута для того, “щоб не вміла я дочиста, / як побачу анцихриста, / що з нашої Верховини / всі ялиці в море скине” [10, 17]. Василь Щурат веде мову про чужинців-визискувачів, які задля збагачення винищують Карпати, сплавляючи ліс ріками аж до моря. Письменник вдається до творення певної міфологеми, заснованої на переосмисленні сучасних йому реалій. Автор застосовує прийом “дистанціювання” – сучасні йому події він ніби віддаляє у часі і перетворює їх у своєрідний міф про “анцихриста”, що “всі ялиці в море скине”. Цей твір своєю оригінальністю виділяється на загальному тлі збірки “На тримбіті”. Тому дивно, що його не подано у перевиданні творів письменника, здійсненому 1962 р. Можливо, видавці повважали автора ворогом прогресу; насправді ж він виступає проти втрати гуцулами (і загалом українцями) права розпоряджатися природними багатствами, господарювати у своєму краї.

У вірші “Серед Прута каменище...” поет в алегоричній формі говорить про невідворотність суспільно-політичних перетворень, які назріли в Галичині. Він пророческо зазначає: “Не спиниш нас, супостате! / Дурний розум те спиняти, / що йде до мети!” [10, 25]. Вірш у збірці розташовано одразу ж після поеми “На синій Чорногорі”, отож він підсилює тему пробудження народу, тоді як вірш “В Ямнім” – лише замальовка з мандрів Гуцульщиною. Написанню твору сприяли рефлексії, викликані спогляданням природи Ямної: “Стоїть церква – молитися, / кругом гори – дивитися; / і дивися, молячись, / і молишся, дивлячись” [10, 26]. Василь Щурат розвиває думку про те, на яку саме молитву навіває споглядання краси Карпат – “щоб ласкав був на Свій люд, / а визволив волю з пуг” [10, 26]. Цей вірш не вписувався у революційну, атеїстичну концепцію радянської літератури, тому його не подано у виданні творів письменника 1962 р.

Помітно, що в збірці “На тримбіті” поет оперує декількома символами, які й дають йому змогу говорити про Гуцульщину: передусім це Олекса Довбуш, Прут. Мовлячи про Гуцульщину, автор то виступає спокійним спостерігачем (“В Ямнім”), то віщуном нових часів (“На синій Чорногорі”, “Серед Прута каменище...”), то інтерпретатором старих фольклорних легенд і творцем легенд нових. Бачимо це й у вірші “Капливець” (творові дав назву потічок, притока Пруту). Поет змальовує картину промислового нищення лісів, які призводять до екологічного лиха – повеней. Для вірша характерна внутрішня напруженість і динаміка, що якнайкраще гармоніює з темою твору – розповіддю про нищення природи. “Сто сот сокир – хто б їм не давсь! / Де бір стояв – там зруб оставсь. / А кожен зруб – при трупі труп, / а трупів тих лягло сто куп” [10, 27]. Чітка ритміка, багата на алітерації, ніби передає стукіт сокир при вирубуванні лісів. Автор наділяє і Прут, і ліс рисами живих істот, які не могли дивитися на це нищення: “близький бір в ті хвилі смуг / лиш застогнав, як чоловік, / а сліз ручай з гори потік” [10, 28]. Василь Щурат розповідає, як “розплакалась німа гора”, і утворився потічок, що отримав назву Капливець. Очевидно, легендарну основу вірша витворив сам Василь Щурат, аби передати зворушення природи через її нищення збайдужілою людиною. Василь Щурат міфологізує й річку Прут, говорячи, що до винищення лісу, до появи зі сліз потічка Капливця, Прут “тихий біг волів”.

Чіткою лінією у збірці “На тримбіті” проходить тема Олекси Довбуша. Взагалі у Василя Щурата є низка творів, у яких він звертається до реальних історичних постатей. “Набагато краще поет справлявся з розробкою сюжетів на історичну тематику, де героями творів виступали відомі історичні постаті, ватажки народно-визвольних змагань, народні месники чи політичні і культурні діячі. До таких творів належать поеми В.Щурата “Олекса Довбуш” (1904 р.), “На синій Чорногорі” (1904 р.), “Отаман Сірко” (1906 р.), “Пам’яті Тараса Шевченка” (1899 р.) та драматична дума “Наше відродження” (1898 р.)” [7, 11]. Серед перелічених творів до збірки “На тримбіті” ввійшли поеми “Олекса Довбуш” і “На синій Чорногорі”. Написано їх 1904 р. і присвячені вони Гуцульщині. Як уже мовилося, у той час Василь Щурат бував у Карпатах, багато читав про цей край. “В.Щурат на початку 900-х років часто виїжджав на Гуцульщину, бував серед гірських жителів, відвідував місця, в яких перебував легендарний ватажок Довбуш. Тоді ж поет переклав польською мовою відому поему Ю.Федьковича “Довбуш”. Використовуючи народнопоетичні джерела, В.Щурат створив яскравий образ безстрашного месника, борця проти польсько-шляхетського поневолення” [7, 11]. Володимир Грабовецький наголошує, що збірка “На тримбіті” стала одним із найкращих надбань цього поета [3, 172].

Історикам відома низка фактів про діяльність опришків у Делятині і Делятинському староствах у XVIII ст., серед них – опришок Петро Сабат, уродженець Делятина Григорій Дранка [2, 83, 84]. Усе це було відгомном яскравої діяльності Олекси Довбуша. Василь Щурат з перших рядків невеликої за обсягом поеми “Олекса Довбуш” позиціонує себе як патріот рідної землі, який чітко оцінює загарбницьку політику щодо Гуцульщини. Твір написано за “мотивами народного переказу про спалення Довбушем замку шляхтича в Делятині” [3, 172]. Персоніфікуючи Чорногору як живу істоту, автор пише: “Поспитайте в Чорногорі, – / бачила, – то, може, скаже, / як гуцульські, сині гори / здобувало плем’я враже” [10, 5]. Митець вводить у тло твору символ – замок. Цей образ стає ключовим, оскільки символізує загарбницьку політику чужинців, які сприймали гуцулів частково як виробників матеріальних благ (“Доста з него – вівці пасти!”), а, передусім, як дешеvu робочу силу, яка давно втратила змогу само-

стійного господарювання на цій землі. Саме таке ставлення до автохтонів Гуцульщини, на в’язування невластивого їм способу суспільних відносин, та навіть зміни у краєвиді, – все це було супротивним світоглядом гуцулів. “З полонини гуцул глянув, / а не знаючи культури, / лиш подумав: грім би грянув / на ті вежі тай ті мури!” [10, 6]. Василь Щурат, говорячи про відсутність у гуцулів культури, має на увазі їхню на той час необізнаність з досягненнями культури “панської”, європейської. Та й гуцули виступали не проти самої замкової споруди, а проти того гніту, елементом і символом якого вона була на Гуцульщині. Поет поєднує в один ланцюг символів поняття: “плем’я враже”, “вежі і мури”, а також військово-мілітарну силу – пушкарів, які збройно підпирали владу чужинців на Гуцульщині.

Автор поступово підводить читача до появи в поемі образу Олекси Довбуша, який виступає протиставленням “племені вражого”. Постать змальовано чіткими штрихами, далекими від ідеалізації: “А вже певне смерть такому, / хто попавсь Олексі в руки. / Ліпше вже попасться злому / на його пекельні муки” [10, 7]. Довбуш у поемі постає як доволі жорстока особа, сильніша навіть за нечистого (“злого”). Нижче поет посилює цей образ, доповнює новою інформацією. За Щуратом, Довбуш був сильним (“...неначе / той ведмідь із полонини” [10, 7]); разом з тим, він сам був гуцулом, тому добре знав обставини життя краян, їхні біди і проблеми (“Знав, де в гуцула боляче / й від чого він певне гине” [10, 7]). Не можна сказати, що в цих рядках помітна авторська симпатія – скоріше знебарвлене констатування. Це відчуття посилюється далі, коли поет наділяє свого героя надлюдськими здібностями: “А була ж у него сила, / сила та, що ломить хмари. / Перед нею ватра стила. / Як не чорт був, то знав чари!” [10, 7]. У цій характеристиці автор свідомо чини протиставляє традиційну гуцульську святиню, ватру (символ чистоти і життєдайності), людині, наділеній демонічними рисами. Дві наступні частини поеми – подальше розгортання сюжету. Образ Довбуша тут збагачено низкою інших рис, які, можливо, дещо послаблюють характеристику, дану йому в першій частині твору: пом’якшено надприродність, він став людянішим.

У другій і третій частині поеми Василь Щурат вибудовує конфлікт: зустріч Олекси з паном. Має рацію дослідник Володимир Кач-

кан, зазначаючи: “Основним художньо-творчим засобом В.Щурат обрав гостроконфліктний діалог між паном та опришком, який завершується здійсненням погроз Довбуша” [10, 110]. Пан, упиваючись владою, прагне її зміцнити ще більше, тому й запрошує Олексу в замок і намовляє піти до себе на службу. Очевидно, мова у творі про ранній період Довбушевої діяльності, коли він ще не був знаним отаманом і коли пан вважав його за свого підданого. Не слід сприймати Довбуша як історичну особу, а лише як літературний образ, можливо, дещо фольклоризований.

Автор зводить у тугий вузол низку протиріч, які й творять конфлікт, рухаючи сюжет поеми. Пан кличе Олексу на службу, намагаючись перекупити його (відомі факти, коли колишні опришки ставали пушкарями, тобто йшли у каральні загони, фінансовані польським урядом для боротьби з опришківством). Яскраво змальовано момент спокушання Довбуша: “Власть дарую / тобі, друже, на всі гори. / Так пануй, як я паную; / так, як я, збирай гонори!” [10, 8]. Автор лаконічно говорить про визрівання конфлікту, який зароджувався в Довбушевій душі, але ще не виявляв себе, тому пан і вважає Олексу за свого спільника. Олекса Довбуш по-іншому сприймає пропозицію очолити пушкарський загін і бути “пушкарем над пушкарями”: “Кров почув Олекса в жилах. / Він і так вже чувся паном. / Він без пана чувся в силах / сам назватись отаманом” [10, 9]. І саме тут, на стику двох світоглядних позицій, автор вводить чи не найсуттєвіший чинник розвитку сюжету: кохання. З’являється “панська доня – краля гожя!” [10, 9]. Ніжними почуттями Олекси до панової доньки автор пояснює взагалі можливість діалогу між Олексою та паном, тобто гуцулом – і представником “племені вражого”. Кохання у творі виступає водночас і стримуючим фактором. Силу стриманих Олексою емоцій автор показує через порівняння: “Як на спаді Прут клекоче, / кров у серці склекотіла / [...] Тільки очи в него блисли, / як два блиски над Горганом” [10, 10].

Завершальний розділ поеми Василь Щурат розпочинає з ліричного опису Гуцульщини: “Вечір сів на Чорногорі. / Гори губляться в тумані, / а над ними тихі зорі / йдуть, колишуться, як п’яні” [10, 11]. Поет через картину спокою показує душевний стан закоханого Довбуша. Але, говорячи про любов, автор не забуває й про “кривавий” штрих, паралель: “Так упитись, перепитись / міг він

кров’ю, тільки кров’ю” [10, 11]. Ліричного героя показано у замковому парку передвечірньої пори в очікуванні коханої. Та стається неждана зустріч – з’являється батько дівчини, пан. Василь Щурат описує драматизм ситуації – обидва герої поеми ледь не вчинили стрілянини. Довбуш, кохаючи панову дочку, не наважився заподіяти її батькові шкоди. Пан вдається до моралізування, а на слова Довбуша про його кохання відповідає, що, мовляв, добре знає про Довбушеве опришкування. Та не це є визначальним у відмові – тут бачимо причину соціального характеру: “Що говориш, темний хаме? / Щоб я брав тебе за зятя, / скотопаса?!” [10, 11]. В уста Довбуша Василь Щурат вкладає монолог, у якому опришківський ватажок говорить про свою свободолобність, непідкупність, здатність до помсти: “Ти гадав мене вбирати, / як коня, у срібні шори? / Вмію, вмію я орати / так, як гори перун оре!” [10, 14]. Згадка про “перуна”, грім, блискавку – не випадкова; це – натяк на пожежу, але його пан не зміг уловити в Довбушевих словах, хоча відчував, що конфлікт з Олексою ще матиме своє продовження. Василь Щурат у прикінцевих рядках поеми описує факт помсти опришка за образу і зруйноване щастя. Тут він подає свою авторську сентенцію про нібито торжество справедливості: “Минув тиждень. Блиск пожежі / вість подав гуцульським борам, / що великопанські вежі / поклонились хамським горам” [10, 15].

Коментуючи цей епізод поеми, дослідник Степан Трофимук відзначає: “В основі сюжету поеми “Олекса Довбуш” лежать народні перекази про спалення Довбушем замка польського магната в Делятині. Засобами гострого емоційного діалогу між паном і Довбушем автор розкриває глибокий соціальний конфлікт тогочасного суспільства. Поема стверджує непримиренність інтересів поневоленого народу, представником якого виступає Довбуш, з гордовитою польською шляхтою. Твір закінчується тим, що Довбуш здійснює свої погрози: “великопанські вежі поклонились хамським горам” [7, 11].

У поемі автор використав легендарний мотив про зневажене паном Довбушеве кохання. Узагалі ж цей мотив має декілька варіантів, серед яких найпоширеніший – про зневажену паном Довбушеву наречену, яка належала до простолюду. Василь Щурат використав інший варіант, у якому Довбуш виступає як закоханий у панову доньку. У Щурата любов спочатку стає сильнішою за

національні та соціальні кривди, але, врешті, Олекса приносить любов у жертву задля того, аби помститись панові за зневагу до його народу та зруйноване особисте щастя.

До теми Довбуша, але вже в іншому ключі, звертається Василь Щурат у поемі “На синій Чорногорі”. Твір засновано на легенді. Як відзначав Степан Трофимук, “...автор опотизовує народну легенду про чарівний сон Довбуша. Довбуш не помер, він тільки заснув вічним сном і чекає бойового поклику своїх вірних соколів” [7, 12]. Подібне розуміння твору висловив і Володимир Грабовецький: “В основу поеми “На синій Чорногорі” покладена народна легенда про сон Довбуша. Сміливий лицар не вмер, а лише заснув на деякий час, щоб знову прокинутися і зі своїми опришками-соколами спільно стати в ряди до бою з борцями «з-поза Дніпрових круч» за визволення. Довбуш радий, що може нарешті спочити у Чорногорі «навіки без турбот», коли в період визвольної боротьби народ, натхненний новими революційними ідеями, “кращих має ватажків” [3, 172].

Насправді ж авторська розробка цієї легенди значно багатогранніша. Передовсім впадає в око мотив Довбушевого сну, співвідносний з легендою про сон імператора давніх германців Барбароссу (Фридриха Рудобородого), який не помер, а спить, чекаючи пробудження. Як і Барбаросса, Довбуш (втілення сили і слави українців) спить, сидячи “На кам’яному кріслі, / над кам’яним столом” [10, 20]. Мотив пробудження Довбуша авторові потрібен для того, аби показати, що сьогодення (а вірш написано 1904 р.) і є своєрідним продовженням боротьби, характерної для часів Довбуша; ця боротьба має значно ширший засяг (загальноукраїнського рівня). Бачимо яскравий перегук із віршем (він став національним гімном українців) Павла Чубинського. Василь Щурат пише: “З над Дону аж по Сян за воями йдуть вої” [10, 21]. Автор говорить про єдність сил українців по обидва боки кордону. Пробуджений Довбуш з верхів Чорногори спроможний побачити, як “з-над Канева, з гори [...] щохвила гонці гонять” [10, 22]. І там, де вони з’являються, “там вмить ряди стають до бою, / завзятем кров кипить” [10, 22]. Разом з тим, Василь Щурат у поемі втілює думку, що способи боротьби Довбуша застаріли, втратили свою актуальність, настали нові форми; це відображено у монолозі опришківського ватажка: “Спічну на Чорногорі / на віки без турбот, / бо, бачу, красших має /

ватажків мій народ. // Настали нині бої / без крісів і шаблук” [10, 23]. Поема мала гостро-актуальне звучання. Її, крім збірки “На тримбіті”, було опубліковано в журналі “Зоря” (Коломия, 1904. № 4) з підзаголовком “В Шевченкові роковини” [11, 320]; це видання очолював політичний діяч радикального спрямування Кирило Трильовський.

Василь Щурат продовжує творити свій міф й у вірші “Довбушеві комори”. Він бере за основу численні фольклорні перекази про коштовності опришків, заховані в потаємних зачарованих гірських печерах-коморах у Карпатах. Усе це згадає ліричний герой вірша, споглядаючи гору, що нависла в районі Яремча над річкою Прут. Особливо загрозливим видається камінь, що височить на вершині гори. Але він не всіх лякає, бо є такі, хто на горі і тепер дошукується легендарних скарбів. Василь Щурат доповнює легенду власним її тлумаченням: “Там за скарбом бушують цікаві. / Не бушайте! Знайти ж ви не годні! / Бо там Довбуш скрив кривди народні, / тільки кривди гуцульські криваві. // Він їх скрив, щоб не кпив собі ворог. / Та коли там збереться все горе, / тогді тріснуть закляті комори / і гнобителя здавлять на порох!” [10, 32]. Як зазначає дослідник Володимир Грабовецький, поет “вірить, що переповнені народними кривдами, зачаровані Довбушеві комори розкриються і знищать гнобителя” [3, 171].

Василь Щурат сприймав Гуцульщину (і відобразив у своїй поетичній творчості) під властивим лише йому кутом зору. Він був обізнаний з цим краєм й особисто, і через різноманітні джерела. Помітно, що митець, з одного боку, поділяв піднесено-романтичне сприйняття Гуцульщини, яке на той час уже сформувалося в українській літературі, а з іншого – він бачив нелегке соціальне становище мешканців краю. Усе це і знайшло відображення у його збірці “На тримбіті”. Помітно, що для митця минувшина – передусім привід, аби говорити про сучасність. Особливо яскраво він це втілює у віршах на тему соціально-економічного життя на Гуцульщині, пов’язаного з хижачкою експлуатацією чужинцями і природних багатств краю, і самих гуцулів. Прекрасні картини природи Гуцульщини не заступали від поета тяжкого підневільного життя українців-гуцулів. Звернення до образу Олекси Довбуша розширювало його творчі можливості. Довбуш у поезії Василя Щурата постає у декількох часових вимірах: то як реальний герой легенди про помсту панові в

Делятині, то як борець, який дочекався кращих часів для втілення своїх ідей, то, врешті, як складова легенд про майбутню відплату. Все це свідчить про те, що поет витворив власний оригінальний погляд на Гуцульщину і її проблеми.

1. *Арсенич П.* Криворівня в житті і творчості українських письменників, діячів науки й культури / Петро Арсенич. – Івано-Франківськ, 2000. – 152 с.
2. *Грабовецький В.* Антифеодальна боротьба карпатського опришківства XVI–XIX ст. / Володимир Грабовецький. – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1966. – 252 с.
3. *Грабовецький В.* Олекса Довбуш (1700–1745) / Володимир Грабовецький. – Львів : Світ, 1994. – 272 с.
4. *Єфремов С.* Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – Вид. четверте з одніями й додатками. – К. ; Ляйпціг : Українська накладня, 1919. – Т. II. – 462 с.
5. *Качкан В.* Творець “духовного оружжя” (Василь Щурат) / Володимир Качкан // Хай святиться ім'я твоє : студії з історії української літератури XIX – XX ст. / Володимир Качкан. – Коломия : Вік, 1996. – Кн. 2. – С. 101–136.
6. *Кошелівець І.* Щурат Василь / І. Кошелівець // Енциклопедія українознавства. – Т. 10. – С. 3921–3922.
7. *Трофимук С.* Поетична творчість Василя Щурата / Степан Трофимук // Щурат В. Поезії. – Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1962. – С. 3–21.
8. Українські письменники. Біо-бібліографічний словник / укл. М. Пивоваров, Г. Сингаївська, К. Федоритенко ; відп. ред. П. Волинський. – К. : ДВХЛ, 1963. – Т. III. – 808 с.
9. *Щурат В.* Взаємини Франка з Каспровичем / Василь Щурат // Спогади про Івана Франка / упоряд., вст. ст. і приміт. М. Гнатюка. – Львів : Каменяр, 1997. – С. 274–276.
10. *Щурат В.* На тримбіті / В. Щурат. – Львів : Видав М. Петрицький, 1904. – 32 с.
11. *Щурат В.* Поезії / Василь Щурат. – Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1962. – 318 с.

В статье рассмотрены особенности отображения Гуцульщины в поэзии известного украинского писателя и литературоведа Васыля Щурата (1871–1948). Через прочтение символики поэтических текстов, посвящённых карпатской тематике, предпринята попытка проникновения в художественный мир поэта. На основе анализа поэтических произведений раскрывается видение автором современного ему положения жителей Украинских Карпат.

Ключевые слова: поэзия, стих, поэма, герой, сюжет, конфликт, образ, фольклор, этнография, Карпаты, Гуцульщина.

The peculiarities of Hutsul reflection in the poetry of a famous Ukrainian writer and a literary critic Vasyl Shchurat (1871–1948) were examined in this article. The attempt of penetrating into the fiction world of the artist is made. It is because of the symbol of recitation devoted to the Carpathian subject. The author's understanding of modern situation of the Ukrainian Carpathians inhabitants is revealed on the base of poetry analysis.

Key words: a verse, a poem, a character, a plot, a conflict, an image, folklore, ethnography, the Carpathians, Hutsulshchyna.

ПОЕТИЗАЦІЯ ІНТИМНИХ ВЗАЄМИН У ВІНКУ СОНЕТІВ В.БОБІНСЬКОГО “НІЧ КОХАННЯ”

У статті досліджено особливості поетики вінка сонетів В.Бобинського “Ніч кохання”, зокрема зосереджено увагу на розкритті психологічного стану героїв, що прагнуть любові й краси як основних домінант повноцінного людського життя.

Ключові слова: поетика, вінок сонетів, психологізм, любов.

Вінок сонетів “Ніч кохання” В.Бобинського вийшов окремою книжечкою у Львові в 1923 році. У самій назві – “Ніч кохання” – сконцентровано і тему, і зміст вінка сонетів. Це був чи не єдиний у 20-ті роки поетичний твір, сповнений еротики, поетизації інтимних взаємин закоханої пари. Вінок сонетів “Ніч кохання” В.Бобинського літературні критики воліли не помічати, хоча ці поезії дійсно були не на часі, якщо поцінувати їх з точки зору партійної літератури, себто того, що вони дали як засіб класового образного пізнання. І сьогодні, на жаль, аналіз творчої спадщини митця ще далеко не завершений, потребує дослідження і переосмислення.

Цілком очевидно, що вінок сонетів українського поета органічно вписується у філософсько-еротичний дискурс ХХ ст., який наповнюється фізіологічно-психологічним змістом розуміння любові з витісненням соціальності (концепція З.Фройда), любові як прояву архетипу позасвідомого (вчення К.Юнга), закликом до “еротизації” особистості (ідеї Г.Маркузе). У найскладнішій з поетичних форм В.Бобинський “зображує прекрасні хвилини людського життя, вписаного в споконвічний природний ритм еросу, де все взаємопереливається – чоловік і жінка, природа і новий зачатий час” [3, 282]. На наш погляд, саме цей жанр найбільше відповідав творчому задумові автора. Бо ж вінок – то коло, а коло – фігура вічності. П’ятнадцять сонетів органічно сплітаються в одне енергетично однорідне коло, що живиться емоціями серця людини, сповненої кохання. Тож цілком закономірно, що перший сонет починається, а останній завершується такими віршованими рядками: “Що я люблю, люблю Тебе безмежно”.

У творі любов постає як серцевина, стрижень життя, що виступає кінцевою метою, призначенням кожної людини. В.Бобинський говорить про неї як про всепроникну космічну силу, яка поєднує людину з при-

родою, і водночас як інтелектуальну силу, за допомогою якої кожен прилучається до божественної краси та істини. Сучасний науковець М.Махній, аналізуючи еротичний досвід людства і особливості етноеротики, резюмує, що “статевий акт як протидія і злиття активного, проникаючого (чоловіче) і пасивного, сприймаючого (жіноче) начал – це ідеальний первообраз і модель для одної із засадничих стратегій, що визначає взаємовідносини мікро- і макрокосму, тобто медіації, а механізм медіації дозволяє гармонізувати світ на рівні свідомості” [5, 6]. Ліричний герой зустрів свою кохану – “все глядачу та вічно недостежну” і зрозумів, що “в дійсність мрія зміниться невловна” [1, 102]. І тепер це вже він і не він, бо душа “стидких пороків повна – ізнов стає несплямленосвятою”. Це не любов-поклоніння, а сильне земне почуття, адже ліричний герой хоче голубити кохану, пити з її вуст “солодкий мід”. Поет інтерпретує любов як пристрасть здорову, чуттєву, благородну. Щасливе взаємне почуття дає право сказати коханій: “О, будь Моя! Моя близька-далека... Згори в південній млі, – мій сні світанний!.. Я – південь Твій, життя Твого спека!” [1, 105]. Переживання молодого чоловіка проєктуються на природу, образи якої оприявнюються у напрочуд граціозних та витончених еротичних асоціаціях:

*Баранчики, як кучерява вовна,
Пасе чабан з трубою золотою.
На їх левади крилами спокою
Пливе моя молитва тихомовна [1, 102].*

Закохані поринають у шалений вир поцілунків, любовців – у розкіш всезмістовну нествореного людського едему. В.Бобинський зумів виразити щастя поділеного почуття, його всеохоплюючу стихію, життєдайну силу. Він славить красу людської плоті, земну пристрасть, що приносить радість і є одним із

законів людського життя, тому тілесне й духовне в “Ночі кохання” зливаються воедино, власне обожнювання жінки сприяє переростанню любовного почуття в етичне. Ліричний герой вловлює найтонші нюанси в емоційному стані коханої і саме це дає йому можливість сприйняти себе як частинку всесвіту з його одвічним часоплином. У цьому сонеті циклу особливо відчувається суб’єктивізм сприйняття часопросторового континууму, перехрещення паралельно існуючих світів, усвідомлення ліричним героєм того, що сьогодні – це вчора, пережите і зафіксоване в генетичній пам’яті поколінь:

*Я жду, я прагну мільйони літ!
Невтишною, пекучою жагою.
Палю сонця в погоні за Тобою,
Витручую планети з їх орбіт!* [1, 105].

Тема любові давня, як і людина, її життя й пориви. Тож не дивно, що “Ніч кохання” В.Бобинського так нагадує біблійну “Пісню пісень”. В.Дончик констатує, що “вінок сонетів має зв’язок з усією світовою літературою аж до Сосюринога «Так ніхто не кохав...» чи Ліни Костенко «Така любов буває раз в ніколи...» [3, 283]. Безперечно, людина піддається величчю переживання, а її життя концентрується в миттєвості, “зосереджується в теперішньому часі як взаємному переході минулого і майбутнього одне в одне”, відтак важливою характеристикою людини є її здатність “надавати тривалості миті, наповнювати мить таким значущим змістом, який можна порівняти лише зі змістом цілого життя” [6, 102].

В одному давньогрецькому міфі розповідається, що багато років тому на землі жили мудрі істоти – андрогіни. Боги, які на Олімпі бездіяльно проводили час, злякалися, що андрогіни можуть скласти їм конкуренцію, тому розрубали їх навпіл. Відтоді дві половинки ходять по білому світу і шукають одна одну, а коли зустрічаються – народжується найкраще і найглибше людське почуття, яке ставало не раз у давніх і сучасних поетів символом величного, таємничого і невідомого. В.Бобинський дуже тонко відчуває цю духовну константу в її найголовнішому вияві – любові:

*Це – Ти і Я. Це – Я і Ти. Це Ми.
Сплетем той жмут промінних волокон*

З одвічності в майбутність у безмежну [1, 106].

Займаючи перехідне положення між полярно протилежними основами – земною та небесною, смертною та безсмертною, – ерот виконує роль посередника, забезпечує баланс всіх існуючих сил, головним чином життя та смерті, гармонію та єдність світу. “Так любов, – говорить І.Дзюба, – «розмикається» в соціальність. (...) вона вириває людину з побуту й рутини повсякденності, з усякої обмеженості й применшувальної окресленості, пробуджуючи безкінечне в людській душі, тугу за незрозумілим і всеосяжним, те «космічне», що входить у людську душу лише трьома шляхами: або через переживання природи, або через любов, або через філософське споглядання” [4, 163].

Статус особистості характеризує не стільки сублимація потреб, скільки сублимація цінностей, насамперед, кохання. І йдеться не тільки про трансформацію сексуальної енергії в оформлене почуття любові між чоловіком і жінкою, але й відновлення образу й подоби Бога, себто процес переродження, воскресіння людини та світу. Ще Платон писав, що любити – значить прагнути безсмертя, бо справжня любов повинна нести потребу дати початок новому життю. Народження – це частка безсмертя, відпущена смертній істоті. Біблія вчить: “Діти – спадщина Господня, плід утроби – нагорода!” (Псалом 126:3). Ця думка є домінуючою у вінку сонетів, адже закохані прагнуть не лише духовної і тілесної близькості, але й продовження себе в іншому вимірі:

*Звершився чин любовного причастя...
Нехай спливе на Тебе благодать
Плодючості і матернього щастя!* [1, 106].

У цьому контексті слухними видаються роздуми Ж.Бодріяра про те, що поміж смертю і сексуальністю немає жодної різниці, “вони є просто найвищими моментами свята, котре справляє природа разом з незліченною кількістю інших створінь – і та, і друга мають сенс необмеженого марнування, до якого вдається природа всупереч прагненню всякої істоти продовжувати себе до нескінченності” [2, 255]:

*Німієш, мов задума молитовна
Засіяного зерном чорнозему.
Ми з його вийшли, в нього знов вrostемо
Ми – снів життя природі дань жертвовна* [1, 105].

В.Бобинський тонко відчуває душі закоханих, намагається зазирнути, як пише у передмові до вибраних творів автора літературознавець М.Дубина, “в саму глибину їхнього складного психологічного стану”, адже герої твору – “люди ніжні, ранимі, духовно багаті, такі, що затаїли назавжди в своєму серці спрагу любові й краси осмисленого людського повноцінного існування” [1, 14]. Цікаво, що в сонетах немає взаємного оспівування краси закоханих. Суб’єктивна тема жінки – у переживаннях інтимних почувань чоловіка. Образ жінки створюється також передачею впливу її краси на природу, як-от: “на небі місяць ревнощами зблід”, “на цей чудний світ твір нерукотворний сама природа дивиться несміло” тощо.

Із ставлення до коханої, взаємовідношень із нею вимальовується образ чоловіка – сильного і ніжного, шаленого і відповідального: “мої думки тривожно та несміло навколо тебе в’ються”, “моя рука голубить м’яко, ніжно”, “що трепетали м’язів пишні скрути”. Це – реалістична сповідь чистого душею ліричного героя, щиро закоханого в жінку:

*Ти спиши, свята? Ти спиши, невинно-кровна?
Пливем... пливем мінливих струй руслом
За золотим ігорливим веслом
Для нашого безкормильного човна... [1,
104].*

Необхідно наголосити на тому, що В.Бобинський зумів поєднати сонет у нове русло – до джерел національного стилю. Особливістю мовно-стилістичної палітри поета є поєднання традиційно-поетичної лексики з народнопоетичною. Своєрідну настроєвість створює наявність слів-понять, як-от: м’ята, рута, хатка, пліт, чорнозем, мавки та ін. Автор використовує прикладкові сполучення на зразок: соловейко-спатко, сон-трава, невістко-любка. Змальовуючи образ дівчини, В.Бобинський послуговується постійними за-

собами українського фольклору типу “квітками уст, що повні та червоні”, “як шовк, м’які твої дівочі руки”, “як голуб тиха” тощо. У суцільній тканині авторського “я” виділяється також часте вживання складних прикметників, що надає вінку сонетів неповторного урочистого звучання: земневоден, променистоокі, волосожарний, зоретканий, шовкововна, плавнохвилі, божевільномовна, несплямленосвятою.

Вельми доречними в оцінці “Ночі кохання” видаються міркування І.Дзюби: “Давно вже зауважено, що ні в чім так не виявляється міра людського в людині, як у ставленні до жінки, в найінтимнішій сфері кохання, і, мабуть, душевний склад поета найочевидніше, найприродніше постає в тому, як він любить і як говорить про свою любов” [4, 164]. У філософській концепції В.Бобинського кохання – це сила, яка перетворює людину на частину світового цілого, поширює її існування далеко за межі власної особистості, підносить над земним світом і робить надлюдиною, напівбогом.

1. *Бобинський В.* Гість із ночі : Поезія. Проза. Публіцистика. Переклади / В. Бобинський ; упоряд., передм. М. І. Дубини. – К. : Дніпро, 1990. – С. 102–109.
2. *Бодріяр Ж.* Символічний обмін і смерть / Ж. Бодріяр. – Львів : Кальварія, 2004. – 376 с.
3. *Дончик В.* Василь Бобинський / В. Дончик // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – К. : Либідь, 1993. – Кн. 1. – С. 279–287.
4. *Дзюба І.* “Прекрасні легенди” про любов в “любов” без прекрасних легенд / І. М. Дзюба // 3 криниці літ : у 3 т. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – Кн. 1. – С. 155–179.
5. *Махній М.* Зачарована етноеротика: Метаморфози українського лібідо / М. М. Махній. – Чернівці : Вид-во Лозовик В. М., 2012. – 320 с.
6. *Титаренко Т.* Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності / Т. М. Титаренко. – К. : Либідь, 2003. – 375 с.

В статье исследованы особенности поэтики венка сонетов В.Бобинского “Ночь любви”, в частности сосредоточено внимание на раскрытии психологического состояния героев, которые хотят любви и красоты как основных доминант полноценной человеческой жизни.

Ключевые слова: поэтика, венок сонетов, психологизм, любовь.

The article is devoted to the analysis of the poetics of V. Bobynskyi’s wreath of sonnets “Night of Love”. Especially, it focuses on the characters’ psychological state, because they seek love and beauty as basic dominants of full value life.

Key words: poetics, wreath of sonnets, psychologism, love.

ЖАНРОВА ГЕТЕРОГЕННІСТЬ ТА ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОБІОГРАФІЙ В ЛИСТАХ О.КОБИЛЯНСЬКОЇ

У статті досліджується жанрова поліфонія епістолярного та автобіографічного жанрів як безмежний поетикальний простір для вираження авторського “я”. Матеріалом дослідження стала автобіографія в листах О.Кобилянської до професора С.Смаль-Стоцького. Аналізуються жанрово-стильові модифікації листа (епістолярна критика та епістолярна публіцистика), їх роль у створенні цілісної автобіографії письменниці.

Ключові слова: епістолярний жанр, автобіографія, автобіографія в листах, поетика жанру, жанрова гетерогенність.

Українське літературознавство тривалий час недооцінювало значення приватної письменницької кореспонденції, автобіографій, спогадів та щоденників у літературному процесі й відводило цим жанрам мемуаристики “скромне” місце на маргінесі літератури. Та попри те, саме мемуарні жанри в періоди заборони українського слова стали плацдармом для літературної критики, публіцистики, трибуною для відкритих виступів (у жанрі відкритих листів). До 90-х років ХХ століття в українському літературознавстві домінував фактографічний підхід у дослідженні листів. За традицією письменницький епістолярій досліджувався як біографічний документ, що здатен деталізувати, прояснити окремі сторінки біографії митців, руйнувати стереотипи, подавати об’єктивну інформацію про епістолярних комунікантів, оточення й добу. Як зазначає Г.С.Мазоха, “важливою складовою частиною всієї літературної спадщини є його епістолярій, найвагомніше першоджерело для рецепції художнього світу митця. Він представляє науковий інтерес не тільки як матеріал для вивчення біографії, але і як оригінальний чинник, у якому відображена вся багатогранність духовного життя письменника, індивідуальні особливості його мислення” [13]. Ю.Шерех називає епістолярій “замаскованим внутрішнім діалогом автора із власною совістю”. Думаємо, що таке визначення цілком виправдане й щодо автобіографій, більше того – автобіографій у листах.

Питанням поетики, рецепції епістолярного жанру й стилю, жанру автобіографії присвячено праці М.Бахтіна, М.Бубера, Л.Гінзбург, Х.Ортеги-і-Гассета, І.Сікутріса, С.Скварчинської та вітчизняних учених-літературознавців: В.Агеєвої, О.Астаф’єва, Л.Вашків, В.Галич, О.Галича, В.Гладкого,

Л.Грицик, Р.Гром’яка, А.Гуляка, Т.Гундорової, В.Дончика, В.Дудка, М.Жулинського, Л.Задорожної, В.Качкана, М.Коцюбинської, В.Кузьменка, Г.Мазохи та студії інших науковців. Автобіографії О.Кобилянської здебільшого досліджувалися як фактографічне джерело. Як простір для вивчення феміністичних візій автобіографії, епістолярій і щоденники письменниці стали об’єктом дослідження Т.Гундорової, С.Павличко, Н.Зборовської, В.Агеєвої, Л.Демської-Будзуляк та інших. Однак питання жанрово-стильової гетерогенності автобіографії в листах О.Кобилянської та поетикальних можливостей цього жанру окремо не досліджувалися, що й визначає актуальність обраної теми.

Мета статті – дослідити жанрову поліфонію епістолярного та автобіографічного жанрів як безмежний поетикальний простір для вираження авторського “я”, проаналізувати жанрово-стильові модифікації листа (епістолярна критика та епістолярна публіцистика) та їх роль у створенні цілісної автобіографії письменниці.

На початку з’ясуємо деякі теоретичні аспекти епістолярного жанру. Так, лист відрізняється від інших жанрів мемуаристики постійною орієнтацією на співрозмовника. На думку Г.С.Мазохи, в епістолярній літературі завжди присутня подвійна перспектива і подвійна спрямованість розповіді й сприйняття. Але якщо щоденники та записні книжки можуть спочатку і не призначатися для широкого читання, хоч і в цьому випадку обов’язково є внутрішнє роздвоєння особистості митця та того, хто творить, і того, хто сприймає, діалог із самим собою, у листах орієнтація на адресата постійна. При цьому об’єктивна основа листа найтісніше пов’язується з його суб’єктами – автором і адресатом [див. 13].

Унікальною є і розмовна інтонація письменницького листа, адже вона коливається від розмовної до літературно-патетичної мови. Від розмовної мови епістола запозичує такі ознаки, як невимушеність, ситуативність, безпосередність у спілкуванні. Однак, якщо йдеться про листування письменницьке, то автори часто ламають всі кліше і стереотипи цього жанру, перетворюючи лист у повноцінний художній твір. Крім того, інтимно-дружній лист виступає семіотичною системою, яка відображає культурні процеси суспільства, характерні для певного історичного періоду. Такі критерії приватного листування, як довільна композиція, множина тем, мозаїчність, роблять епістолярний текст важливим джерелом інформації про традиції спілкування і мовні особливості комунікації творчих особистостей – митців слова.

Невипадково предметом нашого дослідження стала остання автобіографія в листах до професора С.Смаль-Стоцького, датована 1921 роком (надрукована 1928 року). По-перше, це остання автобіографія письменниці, а тому осмислення нею пережитого й написаного найглибше і найбільш осмислене. По-друге, згадана автобіографія була написана на прохання професора С.Смаль-Стоцького, який готував реферат та біографічну розвідку О.Кобилянської до 30-літнього ювілею її літературної праці. Тому ця автобіографія заздалегідь була розрахована на друк і передбачала потенційного читача. Загалом, буковинська письменниця залишила нам ще дві автобіографії, датовані 1923 і 1927 роками, у яких спостерігаємо відносно чистоту автобіографічного жанру – письменниця намагається презентувати суспільству, літературному середовищу відкритий погляд на саму себе. У третій автобіографії, написаній у формі листів, вона продовжує основні лінії двох попередніх автобіографій, але використовуючи жанрові стилістичні особливості епістоли, а саме – **епістолярну публіцистику і епістолярну критику**, значно розширює соціально-побутові, естетичні, громадянські й етичні межі формування власного “Я” у всіх його смислах.

Використовуючи у своїй автобіографії в листах таку жанрову модифікацію, як **епістолярна публіцистика**, О.Кобилянська ескізно окреслила проблемні центри не тільки тогочасної української літератури, але й українськості загалом. Першою проблемою, з якою зіткнулася письменниця у свої ще юнацькі роки, була проблема відсутності

українських книг: “Про читання українських книжок не було мови. Залізниця в той час не курсувала, книгарень не було, засобів до закуплення їх не було, тому, крім часопису “Слово” і руської книжки або брошури якої, що десь-не-десь принагідно попадали до наших рук, – не доходило до нас нічого. Все було, мов павутиною, обсноване німеччиною, котра, сказавши правду, не була нам симпатичною” [8, 211]. Багатомовність і полікультурність того часу не могла не відбитися на свідомості дітей, про культурну і мовну дезорієнтацію письменниці згадує з публіцистичною гостротою: “До польського елемента, як і до румунського, нікого з нас не тягнуло, а коли й була нагода з ними стикатися, ми, діти, холодніли, і мов інстинктом упімнені, відтягалися, закопичуючи губи” [8, 211].

Другою важливою проблемою тогочасного суспільства для О.Кобилянської стала **гендерність освіти**. На прикладі своєї сім’ї письменниця демонструє, що освіта була прерогативою сильної статі, адже жінці здебільшого відводилась роль хранительки домашнього вогнища, шлюбу. Про свою освіту письменниця пише із певним драматизмом: “Повчилася писати, читати, граматики небагато і – *перестала* – не було засобів давати далі вчитися. В хаті були старші брати – їх треба було утримувати в гімназії... і *для дівчат зачинилися брами науки*” (виділення наше. – І.А.) [8, 210]. Кульмінацію цього речення відчуваємо в пунктуаційно виділеному слові “перестала”, а розв’язка драматичної ситуації у словах “і для дівчат зачинилися брами науки”. Більше того, заради освіти О.Кобилянська навіть написала листа до “професора-дивака Вробля”, в якому висловила своє бажання вийти за нього заміж взамін на можливість “добувати студії” і здобути “найвищий щабель науки, знання, і відкрити широкий духовний світ” [8, 215]. Лист так і не дійшов до адресата (завдяки порадам сестри письменниці і подруги Окуневської), але цей факт із біографії письменниці, в якому вона мала сміливість зізнатися усім в автобіографії у листах (за своєю суттю це революційний для тогочасної патріархальної суспільної свідомості вчинок!), засвідчив здатність авторки до немислимої самопожертви в ім’я освіти, причому чоловік у її життєвій системі координат – це спосіб самореалізації жінки, а не мета. Пізніше ця історія з листом до професора Вробля “обросла” художнім смислом в оповіданні “Через кладку”.

Крім епістолярної публіцистики, О.Кобилянська вказує ряд естетичних домінант і морально-етичних максим, ключових у розумінні її творчості, тобто, по суті, демонструє власний погляд на свою творчість з точки зору дистанційного критика, тому в автобіографії в листах зустрічаємо ще й таку модифікацію епістолярного жанру, як *епістолярна критика*. Так, письменниця неодноразово стверджує окремішність свого місця в літературі і відкидає будь-які творчі впливи на свої письменницькі пошуки, одночасно розкриваючи внутрішні стимули свого таланту (“З людей знайомих майже жодне не впливало на мене так, щоб я від їх особистого впливу писала. Я писала, коли любила, писала, коли терпіла, писала, коли не находила вдоволення знадвору бажань своїх особистих...” [8, 216]).

Інтерпретуючи свою глибоку дружбу з Лесею Українкою, авторка автобіографії в листах зізнається тільки про рису патріотизму, яку заклала й утвердила у її свідомості “ідейна товаришка”, але категорично заперечує її творчий вплив: “З Лесею Українкою ми дуже гарно держалися, однак вона не була тією, що б особисто впливала на мене. Щоправда, при ній я заглянула глибше в акції розвою українізму і пізнала більше українського світу й поглядів” [8, 217]. На наш погляд, найточніше творчі взаємини двох письменниць осмислює Т.Гундорова, трактуючи їх крізь призму “жіночого платонічного роману” як естетико-творчого виразу ідеальної комунікації, “як особливий тип нарації, утворений душевно-творчою співтворчістю двох жінок” [4, 12]. При цьому саме епістолярій літературознавець розцінює як претекст цього платонічного роману.

Крім творчих взаємовпливів, авторка спростовує закиди в її аристократизмі та “нелюбові” до простих людей. Демонструючи філософічність мислення, письменниця стверджує: “Де є народ, там і культура, й сила буде; де його нема, не буде й бити тієї нації” [8, 216], більше того, саме життя народу вона вважає “гарним матеріалом на будучність”. Але одночасно авторка не хоче миритися із тим “неестетизмом”, що зустрічається у його словах і вчинках. Саме “неестетизм” пересічного читача, на думку О.Кобилянської, і є основною перешкодою на шляху рецепції “високої” творчості Лесі Українки (“Звичайна пересічна публіка не доросла до розуміння її. Мусить доперва приготувитися до неї” [8, 217]).

Досліджувана автобіографія в листах розкидає для літературознавців “червоні нитки” для подальшого психоаналітичного розуміння творчості письменниці. Так, О.Кобилянська чітко вказує причини особистих переживань, що стали поштовхами до написання таких творів, як “Ніоба”, “За ситуаціями”, а при дослідженні таких нарисів, як “Через море”, “Сліпець”, “Акорди”, “Рожі” відсилає інтерпретаторів своєї полідискурсивної творчості до постаті Осипа Маковея, роль якого у своєму житті і творчості окреслює через евфемізм “незла роль”: “При кінці спімну ще, що й особистість Осипа Маковея відіграла свою незлу роль в мене як у письменниці” [8, 218]. Письменниця знала про майбутню публікацію цієї автобіографії, тому тільки прикінцевою згадкою обмовилася про Осипа Маковея, однак в інтимному епістолярію письменниці можна значно глибше побачити всю суперечність їхніх особистих взаємин.

В автобіографії в листах зустрічаємось також із відвертими зізнаннями авторки про стимули своєї творчості, без знання яких важко говорити про її психологічний творчий тип. Отже, основними стимулами її творчості були: 1) *антропоцентризм та філантропство* (“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” [8, 216]); 2) *самотність* (“Самота, душевна самота, противне моїм почуванням оточення – викликувала в мені жаждобу кинути те, що мене зворушувало до дна, на папір” [8, 214]); 3) *меланхолія* (“Хоч і бувала я веселою часами, навіть збиточною дівчиною, то на самоті находив на мене глибокий сум, майже меланхолія – мені не було добре на душі” [8, 210]). Ґрунтовно тему “меланхолійної жінки” в житті і творчості О.Кобилянської досліджено в монографії Т.Гундорової [див. 4], яка трактує меланхолію у творчості письменниці як психологічний стан побоювання втрати найбільш прив’язаних до неї об’єктів – матір, брати, коханий, подруга, музика, природа тощо [4; 11]; 4) *мелос*, саме музика циганів-музикантів стала внутрішнім поштовхом до написання повісті “Царівна”, саме музика допомагала письменниці “вирватися з зачарованого кола домашнього одностайного життя”, в якому вона “мало що находила для своєї душі і фантазії [8, 214]”, і саме музика перетворила “маломовну” (зізнання самої авторки) Ольгу Кобилянську на письменницю.

Жанрова гетерогенність автобіографії в листах дозволила О.Кобилянській значно розширити простір проявлення свого творчого й особистого “Я”. Найважливішим архетипним образом цієї автобіографії в листах вважаємо архетип Матері. Українській письменниці О.Кобилянській не довелося пережити радощів материнства, але архетип Матері займає одне з ключових місць в образно-архетипній системі її творчості. Літературознавець Н.Зборовська в монографії “Код української літератури” зазначає, що О.Кобилянська у своїй творчості зверталася до характерної для вікторіанських поетів жіночої символіки, що виражалася через квіткову образність – Лілеї і Троянди. “Лілеї – це присилувані до безрадінного життя, безнадійного страждання створіння, приречені на незайманість, що є їх прокляттям і смертю; Троянди – їх чуттєві протилежності, втілюють активну, агресивну сексуальність. Тобто Лілеї виражали пригнічену сексуальність моральної вікторіанської жінки, троянди – звільнену сексуальність” [5, 257]. У творчості О.Кобилянської образ Білої Троянди, що присутній якраз у її ранній творчості, “парадоксально поєднав Лілею і Троянду, а зречення сексуальності носило тут ніщівський пафос аристократизму” [5, 258]. Досить чітко таке поєднання Троянди і Лілеї прослідковується в образах Наталки Верковичівни і Олени Ляуфер із повістей “Царівна” і “Людина”, причому їх сексуальність, пригнічена чи агресивна, прямо залежить від образу чоловіка, який знаходиться поруч.

Літературознавець Н.Зборовська засвідчує наявність сильного “материнського коду” у ранній творчості О.Кобилянської. Українські дослідниці С.Павличко, Н.Зборовська схильні поділяти творчість буковинської письменниці на несвідому материнську (автобіографічну, з меланхолійним пафосом, що відсилає нас до материнського німецького коду) та свідому батьківську (“поважну”) [5, 243–259]. Цим пояснюється і тяжіння письменниці до філософії меланхолійного Ніцше, який поєднував у собі німецький материнський код з польським батьківським кодом. Про особливе, божественне ставлення письменниці до матері свідчать щоденникові записи, автобіографії та епістолярій письменниці. Так, в автобіографії у листах до професора Смаль-Стоцького вона називає свою матір святою: “Ох, та доброта, свята мати! Та глибока, тиха мислителька, з небагатьма словами на чистих своїх устах, котрі не сплямлювало... жодне грубе, непороч-

не слово! Яка велика вона була для своїх дітей, який великий благородний вплив ішов від неї на умовний і чуттєвий розвій дітей” [8, 208].

Як бачимо, попри відсутність власного досвіду материнства українська письменниця мала тісний зв’язок зі своєю матір’ю, вдачею котрої письменниця “завдячувала все своє єство”. Однак цей зв’язок із матір’ю не можемо вважати постійним, бо звідки тоді мотиви туги, меланхолії, постійні відчуття самотності, “межовості”, лімінальності. Відповіді на це запитання також можемо знайти в її автобіографії в листах, де письменниця зазначає, що матір її любила науку, любила “все гарне і благородне”, але її щоденні клопоти і виконання материнського обов’язку ставало на шляху їх щирому спілкуванні, тому зрештою письменниця обирала самотність. Про постійне перебування на межі, між батьком і матір’ю, свідчить і її розповідь про свій таємний вступ до Львівського театру, директор якого затребував від авторки дозволу батьків. Але сама письменниця навіть не наважилася запитати в батьків цього дозволу, бо досить виразно уявляла їх реакцію, причому в автобіографії вона детально описує як можливу реакцію консервативного батька (“строного”, “старої дати щодо моралі” [8, 214]), так і вираз обличчя матері, якої їй дуже не хотілося засмучувати. Літературознавець Т.Гундорова пояснює таку ситуацію постійної “межовості” письменниці витанням її духу в різних ідентичностях, вимірах культурних і національних, “як «русинки», що знаходиться між українством і «німеччиною», як жінки без певного соціального статусу, як модерністки і феміністки, як піонерки неоромантизму” [4, 13].

На нашу думку, саме лімінальність життєвої і творчої позиції О.Кобилянської стала головною причиною концептуалізації нею душі як арени сумнівів та внутрішньої боротьби, як місця зародження творчості (“Ще молодою дівчиною, 13–14 років, я почала писати вірші. Чогось мені бракувало, недоставало *в душі*. Чимсь була вона часами надто переповнена, а часами повна туги смутку” [8, 211], “Все, що зо зверхнього життя рибало коли глибше враження на мене, переробляла моя душа... – і я вклала це на папір” [8, 215]). Саме архетип душі, за свідченнями самої авторки, ставав головним містком її духовної єдності з “ідейними товаришками” Софією Окуневською, Ольгою Устиянович та Лесею Українкою. Загалом, проблема концептуалізації душі у творчості та документалістиці письменниці

варто проаналізувати в рамках окремого літературознавчого дослідження.

Отже, здійснивши поетикальний аналіз третьої автобіографії О.Кобилянської, написаний у формі листів до професора С.Смаль-Стоцького, можемо зробити такі висновки. Продовжуючи основні лінії двох попередніх автобіографій, у третій автобіографії в листах авторка використовує жанрово-стильові особливості епістоли, а саме – епістолярну публіцистику та епістолярну критику, значно розширює соціально-побутові, естетичні, громадянські й етичні межі формування власного “Я”. У жанрі епістолярної публіцистики авторка ескізно окреслила проблемні центри не тільки тогочасної української літератури, але й українськості загалом. Використовуючи епістолярну критику, вона вказує ряд естетичних доміант і морально-етичних максимум, демонструючи власний погляд на свою творчість з точки зору дистанційного критика. Така жанрова гетерогенність цієї автобіографії в листах надала письменниці широкий поетикальний простір для проявлення архетипу Матері, детермінацію “межовості” її світогляду, причини самотності та концептуалізації душі як ідеальної субстанції.

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – С. 218.
2. Вергановська О. Деяко про Ольгу Кобилянську / О. Вергановська // Літературно-науковий вісник. – 1926. – № 1. – С. 45.
3. Відлуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / упоряд. Ю. Ємець-Доброносова. – К. : Факт, 2003. – 472 с.
4. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.
5. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 502 с.
6. Камю А. Сочинения / А. Камю. – М., 1989.
7. Кобилянська О. Царівна : повість / О. Кобилянська // Твори : у 2 т. / О. Кобилянська. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 1. – С. 24–310.
8. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / О. Кобилянська ; упоряд., передм. Ф. П. Погребенника. – К. : Дніпро, 1982. – С. 206–219.
9. Коцюбинська М. “Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К., 2001. – 299 с.
10. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст. / В. І. Кузьменко. – К., 1998. – С. 29, 306.
11. Кухаренко В. А. Интерпретация текста : уч. пособ. для студ. / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
12. Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства / Ж. Ляхова // Третій Міжнародний конгрес україністів. – Х., 1996. – Том : Літературознавство. – С. 85–91.
13. Мазоха Г. С. Жанрово-стильові модифікації українського письменницького епістолярію другої половини ХХ століття : автореф. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Г. С. Мазоха. – К., 2007. – 36 с.
14. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – 2-ге вид., допов. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
15. Шовалтер Е. Феміністична критика у пушці / Е. Шовалтер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2001. – С. 680–709.
16. Юнг К. Сознание и бессознательное : сборник / К. Юнг ; [пер. с англ.]. – С. Пб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.

В статтє исследується жанрова полифония эпистолярного й автобиографического жанров как неограниченное поэтическое пространство для выражения авторського “я”. Материалом исследования стала автобиография в письмах О.Кобылянської к профессору С.Смаль-Стоцькому. Анализируются жанрово-стилевые модификации письма (эпистолярная критика и эпистолярная публицистика), их роль в создании полной автобиографии писательницы.

Ключевые слова: *эпистолярный жанр, автобиография, автобиография в письмах, поэтика жанра, жанровая гетерогенность.*

The article examines the genre polyphony of epistolary and autobiographical genres as a limitless poetical space for the expression of authorial “I”. The study is based on autobiography in O. Kobylanska’s letters to Professor Smal-Stotsky. The author analyzes the genre and style modifications of letter (epistolary criticism and epistolary publicistics) and their role in creating a coherent writer’s autobiography.

Key words: *epistolary genre, autobiography, autobiography in letters, genre poetics, genre heterogeneity.*

УДК 821.161.2.091
ББК 83.3 (4 Укр)

Сніжана Новак

НАЦІОТВОРЧІ КОНЦЕПТИ В “НОТАТНИКУ” ЮРІЯ ЛИПИ

Стаття присвячена художньому осмисленню Юрієм Липою в його збірці малої прози проблем відновлення Української держави і виховання національно свідомих громадян.

Ключові слова: *націотворчі концепти, мала проза, інтерпретація, психологічний аналіз, авторський стиль, духовна культура, духовна незалежність.*

Юрій Липа (1900–1944) – активний учасник процесу відродження українського народу. Багатогранна творчість письменника, публіциста, лікаря викликає жвавий інтерес у багатьох науковців від часу відновлення незалежності України. Юрій Липа належав до теоретиків українського націоналізму, що не могло не позначитися і на його художній прозі. Іван Дзюба відзначив, що доробок прозаїка і поета Юрія Липи “не свobodна від патріотичної дидактики, однак тексти настільки емоційні, склад слова їх настільки неповторний і індивідуальний, що, звичайно, це художня література, а не політична публіцистика” [1, 149]. А от праця Юрія Липи “Призначення України” доповнює доробок Дмитра Донцова, В’ячеслава Липинського, Миколи Сціборського – разом вони становлять фундамент українського націоналізму. Різниця цих авторів те, що, на думку Наталії Шумило, Юрій Липа (на противагу В’ячеславові Липинському і Дмитрові Донцову) зберіг “оптимістичний тон щодо національної своєрідності українського народу” і рекомендував шляхи “зміцнення й усвідомлення сильних сторін українського характеру” [12, 44].

Про розбіжності в поглядах Донцова і Липи достатньо писали Галина Сварник, Олег Баган, Наталя Мафтин. Тут, перефразовуючи вислів Олексі Мишанича [10, 40], варто належно оцінити діяльність обох націоналістів за те, що вони зробили як сини свого народу і свого часу, а не баламутити людей балачками про те, у чому обидва не дійшли згоди. Досить згадати, що творчість Юрія Липи, завданням якої було зруйнувати глибинне малоросійство й утвердити українську структуру духу, цілком суголосна з тезою Дмитра Донцова про те, що нація, яка хоче піднятися на повен зріст, мусить найперше видати із себе “нову людину”. І саме процес формування цієї “нової людини” викликав суперечки в середовищі багатьох відомих діячів. Коли інші говорили про слабкість, Юрій Липа шукав до-

кази української сили. Для нього Україна – це перш за все раса. Валентин Мороз підкреслював, що Липа надавав поняттю “раса” не звичайного архаїчного значення. Митець наголошував: “...Концепція раси не має нічого спільного з вимірюванням черепів, носів та ширини обличчя. Раса в його розумінні – психологія, етнопсихологія, психіка, дух” [1, 149]. Недарма в “Нотатнику” Юрія Липи національно свідомі герої демонструють порядність, толерантність, освіченість (одним штрихом автор обов’язково підкреслює, де навчався і який фах здобув персонаж у цивільному житті). Їхня зброя – сила духу, патріотизм, чесність, розсудливість. Мова персонажів емоційна, образна, поведінка – гідна.

Наталія Ливицька-Холодна писала про Юрія Липу: “Живучи у Варшаві, провадячи свою лікарську практику, він видавав свої твори та тихо, без зайвого гуку, впливав на духовність великої частини української молоді не менше, ніж Донцов. Але його вплив був конструктивно-позитивним, його Україна була «найпрекрасніша з країн», а одночасно – таємнича і грізна... В той сам час Євген Маланюк малював Україну як безсилу бранку, яку на кожному роздоріжжі гвалтував хижацький наїзник. Україна Донцова була «бестією без голови». Оптиміст Липа хотів збудити національну гордість. Песимісти Донцов і Маланюк викривали й оплакували її занепад” [1, 32].

В унісон із цим судженням звучить цитата зі щоденника Євгена Маланюка від 23 березня 1941 року: “Я кажу (до мого народу):

1. Мусиш бути собою, цебто не калікою, а собою – здоровим, природним, повним, не щербатим. А приходять Н... “діяч” і “письменник”, приходять п. Липа, автор віршів, роману, статей і “теорій української раси” і т. д., і каже:

2. Ні, будь собою, так, як є ти сьогодні, будь таким, яким ти тепер став, з ранами, з ранами, з каліцтвом, з щирими хоробами й по-

роками, з малоросом внутрі душі, з вижертим розпусним серцем, з безсоромністю хохла, з задавненою глупотою – це ж і є ти, і ти є твоя раса, і власне таким ти давав Святославів і Хмельницьких. А Мазепа чи “А.М.” (Лівичий) – то ж все одне.

І в результаті мене ніхто не слухає, а п. Липу всі носять на руках. Бо то ж таке приємне і “файне”: лежати на власному гноїщі, а не тривожитися якимись срем'ями якогось там маланюка (“москаля”). От і все” [9, 31]. Леонід Куценко вважав, що Євгена Маланюка обурювало те, що подібні заклики “заспокоювали” народ, а на те не був тоді час! [9, 78].

Принагідно зазначимо, що позиція Липи Костенко, задекларована в лекції “Гуманітарна аура нації або Дефект головного дзеркала” (1999), збігається саме з поглядами Юрія Липи. Поетеса повсякчас підкреслює, що сама ні перед ким не колінкувала і сподівається, що сучасну молодь уже ніхто не поставить на коліна, тому не варто говорити, що “нація спить”, що їй треба “встати з колін”! Так чи інак, а вся творчість Юрія Липи – як поета, прозаїка, публіциста, історіографа, політолога, теоретика українського націоналізму – покликана була формувати в суспільстві нову українську самосвідомість, вказувати на призначення українців як державотворчої нації. Хоча Юрій Липа був поєднаний з “вісниківцями” спільною ідеологічною платформою – українським націоналізмом, це не перешкодило Дмитрові Донцову звинуватити Липу у відсутності “свого виразного ідеалу держави”. На думку Донцова, Юрій Липа хотів лише “вивчати, оглядати і підтримувати” силу, яку наднесе доля. А людина-воїн, ідеолог мусить “різбити собі завтрашній день”, а не “пристосовуватися до сьогоднішнього” чи “до того завтра, яке їй, інертній матерії, вирізьблять інші” [3, 44]. Світлана Киричук трактує розходження між Донцовим і Липою як наслідок певної психологічної несумісності двох непересічних особистостей, а не як ідейний конфлікт [6, 8]. Попри все, Юрій Липа перейняв від Дмитра Донцова культ боротьби і дух звитяги – обидва діячі різними шляхами прямували до спільної мети, ідеї обох були спрямовані на вдосконалення українського суспільства.

Зображення негативів українського життя не приглушує проникливої патріотичної інтонації прози Юрія Липи, утвердження її національного духу. Тяжіння письменника

до національно забарвлених антропологізму і дидактики у збірці малої прози “Нотатник” (1936, 1937, 1–3 томи) є очевидним. Оповідання і новели “Нотатника” відтворюють конкретний історичний час. Йдеться про події національно-визвольних змагань українців 1918–1920 років. Композиційно-організуючими компонентами оповідань виступають випробування, які випадають на долю персонажів. Мета цих перепон – відкрити читачеві нові, несподівані грані людських натур, які без виняткових обставин вояцького життя могли б ніколи і не проявитися. За задумом автора, герої мусять знаходити вихід із найскрутніших, справді “межових” ситуацій, вміти розпізнавати ворога, могли вивернутися з-поміж двох вогнів, балансує між можливістю вціліти або загинути. І майже завжди порушені в цих творах проблеми стають складовими однієї великої – проблеми національного самовизначення, з одного боку, або національної зради, з іншого...

Важливою рисою авторського стилю Юрія Липи було намагання осмислювати характери героїв, як спостерегла Наталя Мафтин, засобами психологічного аналізу. Письменника хвилювала психологія українців, способи мислення, риси їхніх вдач, поведінка в критичних ситуаціях і в повсякденному житті. За зовнішніми вчинками прозаїк розшифровував внутрішній світ персонажів. Діалоги (а в мовленнєвих партіях найбільше розкривається національний характер героїв: “Хто нікчемну душу має, то така у нього й мова” (Леся Українка)) написані з неабияким знанням людських натур, особливо – українських вояків, а також, як антиподів, російських зайд. Світлана Киричук зауважила: “Текстуальний простір творчого і наукового доробку автора пронизує державотворча ідея, тому наскрізним в авторській концепції є поняття «раса» (нація), а головним завданням «бойової» програми є виведення української раси на європейський рівень” [6, 15].

Одним із найяскравіших образів “Нотатника” Юрія Липи є ватажок загону петлюрівців Рубан з однойменної новели. Цей твір вдало відкриває галерею постатей визвольної війни, змальовану письменником. Оповідання і новели порівняно великі за обсягом. Автор має достатньо “часу і місця”, щоб об’ємнішими змалювати вдачі героїв, описати почуття, мрії, спогади, тривоги, подати портретні характеристики – усе це “мирно співіснує” з імпресіоністичною технікою зображення по-

дій. Останнє особливо відчутне в новелі “Рубан”. Цей твір містить багато характерних для цілої збірки ознак. У ньому, як і в оповіданнях “Зустріч літераторів”, “Петька Клинь, нальотчик”, “Закон”, “Кіннотчик”, “Чародій”, “Бляшанки” та інших важливу роль відіграє мотив дороги. У текстах багато дієслів, тому навіть статичні образи здаються рухомими.

Новела “Рубан” чимось віддалено нагадує пам’ятку давньої української літератури “Слово о полку Ігоревім”, але... “навиворіт”. Лейтмотивом звучать слова московських зайд: “Ах, Москво, Москво, ти нас зіставила віч-на-віч зі страшним ворогом” [7, 13]. Персонажі чітко погруповані. Немає сумніву, хто ворог. Протистояння українців і москвитів відчутне на кожному кроці. Загарбник Калмичков на вид українських угідь аж “пальцями, як кігтями пограв” [7, 16]. “А вгорі над ними червоний прапор – довгим язиком на вітрі. Колір червоний, колір насильства, колір убивства...” [7, 11]. І як антитеза: “А від Житомира – тризуб, знак тисячолітній, усе ясніш блискає...” [7, 13].

Зі страху ворога насміхається у творі природа: “А по цілому березі лози шелестять *насмішкувато*, верби приказують *глузливо*: «І ти нас зоставила, ах, Москво, Москво...» [7, 13], “Тільки ще з півгодини кулики та крики над тим місцем літають, посвистують *насмішкувато* над Дніпровими косами: – Ах, Москво, Москво, ти нас зоставила” [7, 13]. Духовну вищість над ворогом Юрій Липа демонструє, показуючи знакові здобутки духу, інтелекту і потягу до прекрасного українців: “Блищить золота баня собору Святої Софії, сіріє політехніка в садах, а з сімох уз гір столиці сади пахнуть. Збоку, пробиті в боротьбі за Київ, велетенські димарі арсеналу зяють” [7, 14]. Тут очевидна темпоральна позначка: давня історія від Ярослава Мудрого і Софії Київської до “Арсеналу”... Проходячи повз ворогів, петлюрівці приспали їхню пильність тим, що співали незрозумілу росіянам, китайцям, мадярам українську пісню про Петлюру на мотив “Інтернаціоналу”.

Збірний образ ворога, вихідця з Російської імперії – країни “необмежених можливостей і неможливих обмежень всякої свободи”, за висловом Д.Донцова [4, 5] – Юрій Липа змальовує недолугим і неосвіченим: “Їдуть чекісти: п’ють чай з румом замість цукру. Один *навіть* читає, другий стовбичить, очима світить – *нанюхався* білого порошку”,

“...заспівав *тискливо* і замовк: *чекіст не співає*” [7, 16]. На протигагу їм змальований збірний образ українського вояка: місткий і не деталізований – “моноліт” (мрія автора про те, чого здавна бракує українцям – єдності).

Юрій Липа протиставляє національні характери захисників України та її загарбників, вкладаючи оцінку в уста зайди Калмичкова: “Коли я їх [полонених зі Східної Пруссії, чий села доценту спалили нападники. – С.Н.] побачив таких обдертих, побитих, брудних і зляканих, в їх лицах знайшов *щось нашого*, щось із наших сторін, *російського*... Їм можна було проповідувати і нашу думку, і нашу віру... Отже, – процідив крізь зуби, і жовте лице його зясніло змістом, – нашим завданням є, щоб в Україні були такі самі лица. Не слова, не діла, найважніше для чекіста – оцінка ока. Що понад аршин, то підозріле, то стяти... Люди, – усміхався, – повинні бути рівненькі, як штахети, палочка коло палочки, брусик коло брусика – і все в рядах. А що кількадесят голих палочок, одна з прапорцем червоним – комуніст” [7, 18]. Письменник фіксує у творі ще одну характерну деталь: у всі часи загарбники називали героїв нашої нації, оборонців української землі “бандитами”. Юрій Липа часто використовував неповні синтаксичні конструкції, вдавався до описів надмірної жорстокості, показуючи, як поводить завойовник на захоплених ним територіях і чому не можна бути поблажливим із ним: “Не падай, душко, бл... син, українець. Тобі буде добре, побачиш – хе-хе. Спочатку відріжу тобі вуха, виколю очі, здеру шкіру, а потім підвішу на станційному дзвоні – хе-хе. І подзвоню ще” [7, 17]. Автор по-різному вирішує проблему мовних партій ворогів. Він то цитує вульгаризми “мовою оригіналу”, то цензурує їх, позбавляючи мовців слова.

Оповідання з “Нотатника” мають характер військових хронік. Саме мотив дороги дозволяє Юрієві Липі поєднувати у струнку художню цілісність речі, на перший погляд не поєднувані. В оповіданні “Зустріч літераторів” боротьба проти більшовицької навали змальована з великою кількістю психологічних подробиць. Автор творить картини дійсності, які то викликають огиду (опис розглядання редактором Приступком трупа, “обнюхування” і повертання голови вбитого з метою побачити обличчя), то усміх (“вкінці на гнідому – хлопчик, якому жовто-блакитні ленти на кашкеті надавали трохи дівочого вигляду” [7, 70]; порівняння розповіді При-

ступка про зустрічі з літераторами з оповіддю “старої панни про свої балі молодости” [7, 72]). Страшний у поєднанні з елементами кумедного початок твору веде до поважного висновку: устами редактора Приступка Юрій Липа декларує пробудження народу, “що жив досі як сновиди, що як колосальний сновиди під чужою владою опановував нові й нові землі...” [7, 74]. А “тепер прийшов час на найвище довершення і початок творчий – державу” [7 ; 74]. Приступко пояснює літераторові-початківцю Єрлецю, чому в літературі нової держави, нової доби мусять бути і нові віяння... Єрлець, рушаючи в ніч до комендатури, у штаб із переданою йому пораненим вояком запискою-проханням про допомогу бійцям, каже, що “треба бути консеквентним”: спочатку держава нова, а тоді – нова література...

Л.Бурачинська в публікації “Розмах прози (Довкола новели в 1937 р.)” зазначила, що суспільні явища відбиваються в літературі через певний період. Можна сказати, що чим більші потрясіння переживає суспільство, тим пізніше вони будуть висвітлені в літературі – потрібні більший відступ, перепочинок, перспектива. “Як відбилось це явище в нас? Здається, що ми, переживши війну, революцію, відновлення власної держави, почуємо ще більшу потребу відобразити в літературі те, що тоді нашуміло. Здавалося, що воно струсо-не цілим нашим письменством. Але все за-тихло. Журнали з’являлися і завмирили. Книжки – бліді відгуки того, що діялось” [2]. Л.Бурачинська далі писала, що повних десять літ або й більше тривав летаргічний сон прози. Адже вона “вимагає застанови, студій, але рани глибокі отямитися важко”. Це стосувалося Західної України та еміграції. У ще гіршому стані була в той період література підрадянської України: коли “по той бік” у 1936–1937 роках з’явилося багато нових збірок оповідань і новел (“Нотатник” Юрія Липи, “Тринадцята чета” Юрія Косача, “Людина покірна” Леоніда Мосендза, “Золота скрипка” Володимира Бірчака), то в “союзи” – тривали розстріли, самогубства, заслання найталановитіших людей. Під тиском комуністичного режиму повноцінний літературний процес завмер і припинився.

Твори Юрія Липи, Леоніда Мосендза, Володимира Бірчака критика відносила до найталановитіших. У доробку цих авторів переважала воєнна тематика. Герої були змальовані в їхньому ставленні до ворогів, образи відзначалися повнокровністю, багатогранні-

стю. “Розхристану” атмосферу доби митці передавали за допомогою рвучких діалогів, зумисне не відшліфованих. Усіх згаданих авторів єднало свідоме зображення саме непокірних людей. “Та коли в Липи бачимо зерно і половину революції, в Мосендза виведені лише вольові типи” (Л.Бурачинська), то в Бірчака сильні особистості більше ошляхетнені, бо жива свідомість того, що: “Духово культурна людина справді міцна, правдиво витривала й карна, – і це тільки вона творить найкращі форми громадського людського життя”, – вважав Іван Огієнко [11, 338].

В оповіданні “Гринів” Юрій Липа торкнувся теми “чарівна Україна” очима “чужинця”. Цей твір займає більшу частину третього тому “Нотатника” і знайомить читача з переживаннями галичанина на Придніпрянщині. Гринів вслухається і вживається в ритм цієї чарівливої і “зрадливої” (бо герой гине від руки наїздника) землі. “Злиття” галичанина з “материком” завершується героїською смертю Гриніва.

Багато уваги у творчості Юрія Липи відведено долі селянина-бунтаря в часи національної революції. Це дуже добре видно з оповідання “Коваль Супрун”. Із погляду автора, у протистоянні зовнішньому ворогові найбільшу силу має почуття “рідності”, “традицій”, оскільки це “протимосковський рушійний важіль” (про це Липа писав у відомій праці “Призначення України”). Письменник вважав, що боротьба українців у часи визвольних змагань ХХ століття мала родинний характер. Навіть “термінологія” цих відносин – “батьку, хлопці, брате” – це “термінологія” родини. Прозаїк звеличував звичайного українця з його найшляхетнішими рисами вдачі. Шевченкове “сім’я вечерея коло хати” митець вважав основою не лише народного побуту, а й споконвічної української моралі, що завжди була підґрунтям “суспільної збірності”. Дотримання її норм – умова збереження нації, був упевнений Юрій Липа.

Окрім українських селян, у “Нотатнику” зображено постаті з середовища вітчизняної інтелігенції, образно названої “дріжджами нації”. Репрезентанти української еліти добре усвідомлювали, що “животіння під гнітом Мертвої Доктрини” знищить велич народу, а тому теж чинили опір більшовицькій навалі. Змалювання їхньої боротьби стало тематичним осердям не лише вже згадуваної новели “Зустріч літераторів”, а й оповідання “Кам’янець столичний”. І все ж, за Липою,

рушійною силою відновлення державності є селяни – саме вони являють собою фізичну і духовну основу української раси. Рубан з однойменної новели не дарма каже: “Тепер ми [селяни. – С.Н.] – влада справжня, ми – земля!” Ватажок петлюрівського загону Рубан почував у собі силу здолати всі перешкоди, вести за собою, бо був наділений, за Дмитром Донцовим, трьома ознаками “володарної верстви”: благородністю, мужністю і розумом [3, 147]. Основною хибою державницького руху в Україні Юрій Липа вважав неспроможність провідних сил згуртуватися в єдиний фронт, спрямувати боротьбу в одне річище.

Шістнадцять новел, оповідань і повістей, що ввійшли до “Нотатника”, широко-масштабно репрезентують запеклі бої, походи, демонструють специфіку військових формувань і, головне, – розмаїття політичних поглядів українців у часи визвольних змагань. Оперуючи поняттями із праці Юрія Липи “Призначення України”, можна сказати, що письменник зобразив українську расу у вирі боротьби, намагаючись якнайточніше відтворити “маневри” української людності, під чим розумів “мобілізацію” співвітчизників, “очищення від чужинців” і “стихийну боротьбу” того часу. У цьому контексті надзвичайно цікавою виглядає наведена Дмитром Донцовим думка Вольтера з приводу боротьби Рима з Картагіною: “Прагнути величності своєї країни – се значить прагнути нещастя своїм сусідам. Той, хто хотів би, щоб його рідний край не став ніколи ані більший, ані менший, ні багатший, ні бідніший, був би горожанином Всесвіту”... [5, 211].

Мала проза Юрія Липи є свідченням його письменницького таланту, вміння концептуально підходити до творення художньої дійсності, зріло осмислювати реалії життя і вдаватися до широких мистецьких узагальнень, які проявляються ще й у значній кількості історіософських кодів у творчому доробку майстра.

Проблема збереження духовної культури і духовної незалежності українців залишається нині не менш актуальною, ніж будь-коли раніше. Тому не втрачають свого значення ідеї їхнього збереження, висунуті Юрієм Липою. Судження письменника перегукуються з думкою Івана 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” [11, 338]. Ще одну важливу ознаку творчості Юрія Липи помітив Леонід Череватенко, який у спогадах про письменника зазначив: “Одночасно з вимогами високої духовності (чи то пак ідейності) української літератури Юрій Липа висуває вимогу її високої моральності. [...] Формула “література є не для свинства” мала б, на нашу думку, застерегти ... бравих апологетів “московіадного” напрямку в нашій прозі. Щодо нинішнього стану літератури, на тлі безприкладного паплюження, поневаження, гендлювання, продажництва, що вразили наше письменство, заклик Юрія Липи набуває особливого значення і звучання” [1, 217].

Юрій Липа закликав до роботи на користь повнокровного відновлення державності України. Був переконаний, що найсильнішими завжди є національні держави, до яких неминуче повинна належати Україна. У вихованні національно свідомих громадян важлива роль належить творам талановитих і патріотично налаштованих письменників, і Юрій Липа назавжди залишиться одним із них.

1. Апостол новітнього українства : Спогади про Юрія Липу / упоряд. П. і Ю. Кіндратовичі. – Львів : Каменяр, 2000. – 239 с.
2. Бурачинська Л. Розмах прози: (Довкола новели в 1937 р.) / Л. Бурачинська // Назустріч. – 1938. – Ч. 5.
3. Донцов Д. Дух нашої давнини / Д. Донцов. – Дрогобич : Відродження, 1991. – 326 с.
4. Донцов Д. Культура примітивізму: (Головні підстави російської культури) / Д. Донцов. – Черкаси : Сіяч, 1918. – 39 с.
5. Донцов Д. Націоналізм / Д. Донцов. – Львів : Нове життя, 1926. – 255 с.
6. Киричук С. А. Інтертекстуальні і текстуальні аспекти творчості Юрія Липи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук С. А. Киричук. – К., 2007. – 23 с.
7. Липа Ю. Твори : у 10 т. Т. 2 : Проза: Нотатник: Новели / Ю. Липа. – Львів : Каменяр, 2007. – 357 с.
8. Липа Ю. Призначення України / Ю. Липа. – Львів, 1993. – 131 с.
9. Маланюк Є. Нотатники (1936–1968) : Документально-художнє видання / Є. Маланюк. – К. : Темпора, 2008. – 336 с.
10. Мушинка М. Розмови з однодумцями: Присвячено світлій пам’яті проф. Олекси Мишанича, д-ра філолог. наук (1933–2004) / М. Мушинка. – Пряшів : Карпати, 2004. – 158 с.

11. *Огієнко І.* Творімо українську культуру всіма силами нації! : Ще раз про наші завдання / І. Огієнко // Наша культура. – Варшава, 1935. – С. 337–344.

12. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX ст. / Н. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

Статья посвящена художественному осмыслению Юрием Липой в его сборнике малой прозы проблем возобновления Украинского государства и воспитания национально сознательных граждан.

Ключевые слова: *нациотворческие концепты, малая проза, интерпретация, психологический анализ, авторский стиль, духовная культура, духовая независимость.*

This article is devoted to Yury Lypa's art understanding in his collection of short prose problems of restoration of the Ukrainian state and education nationally conscious citizens.

Key words: *nation-creating concepts, short prose, interpretation, psychological analysis, architectural style, spiritual culture, spiritual independence.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Вівчарик

ЗАСОБИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В НОВЕЛІ “Я (РОМАНТИКА)” МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У статті на прикладі новели “Я (Романтика)” Миколи Хвильового розглянуто такі поняття, як характер, типовий характер та особливості їх творення. Авторка виокремлює та аналізує різні види характерів, при цьому окреслюється процес їх творення й взаємодії. Проаналізовано макро- та мікрообрази, композиційну організацію твору, художні засоби.

Ключові слова: *характер, характер-тип, образ, деталь, новела.*

Із творчістю Миколи Хвильового учні знайомляться у 11 класі. Шкільна програма відводить на вивчення біографії і доробку митця 4 години. Окремим уроком пропонується розгляд новели “Я (Романтика)”. Період ідеологічної заангажованості, який панував у нашому літературознавстві, наклав на її прочитання дещо засоціологізований відбиток. Так, критик Григорій Яковенко писав, що це оповідання не має ніякої вартості, бо “хто повірить Миколі Хвильовому, що у революціонерів (дійсних) щохвилини кололось «я»... Нащо ж його друковано?” [16, 279]. Така оцінка цілком зрозуміла, адже “маскуючись під комунізм, М.Хвильовий б’є такими своїми оповіданнями як «Я» в саме серце комунізму, ленінізму, режиму Москви...” – зауважує Юрій Лаврінєнко [8, 395]. Відкидаючи ідеологічний аспект, літературознавці стверджують, що “Я” силою своєю не має собі аналогій в новітній прозі” [16, 380]. Цензурним тиском зумовлена друга редакція новели*:

* Див. *Хвильовий М.* Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети / М. Хвильовий; [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. П. Агеевої; ред.

Видання 1929 р.

День і ніч я пропадаю в “чека”;

я – чекіст, але я і людина;

Андрюшу, мого бідного Андрюшу, призначив цей неможливий ревком сюди, в “чека”, проти його кволої волі;

так якого ж ви чорта, мати вашу перетак, не зробіте цього месію з “чека”?

Чорний трибунал комуни збирається до побігу...

Видання 1932 р.

День і ніч я в трибуналі;

я – суддя, але я і людина;

Андрюшу, мого бідного Андрюшу, призначено сюди, проти його кволої волі;

так якого ж ви чорта, мати вашу перетак, не зробіте цього месію з нас?

трибунал збирається до побігу...

З ідеологічними вимогами пов’язують наявний у виданні 1932 року автокоментар. Письменник, відкидаючи будь-які різночитання, охарактеризував героїв так: Я – “револю-

тому М. Г. Жулинський]. – К. : Наукова думка, 1995. – С. 777.

ціоналізований індивідуаліст, себто один із дрібнобуржуазних інтелігентів, що позбулися психологічного вантажу “молодої людини XIX сторіччя”; дегенерат – подвійність натури, що послідовно веде до виродження [15, 776]. Автор стверджував, що його твір може сприяти перевихованню вищезгаданої інтелігенції в дусі комуністичного світогляду, оскільки викорінюються дрібненькі сльози, істеричність, відсутність справжньої стійкості. Усе це вказує на потребу перепрочитання твору, чим і зумовлена актуальність статті.

Методичні розробки уроків за творчістю Миколи Хвильового, як правило, акцентують увагу на вивченні жанрових характеристик і проблематики творів. Проте такий підхід, на нашу думку, може бути застосований тільки частково, оскільки одинадцятикласники уже неодноразово зверталися до цих понять. Тому вважаємо за доцільне поглибити знання про засоби характеротворення. Саме це і може послужити навчальною метою запропонованого уроку-бесіди.

Варто звернути увагу школярів на те, що поняття “характер” плідно функціонує як у літературознавстві, так і в психології, філософії, соціології. Психологи у структурі характеру виокремлюють такі складові, як спрямованість, переконання, розумові риси, емоції, волю, темперамент та ін. [див.: 10, 260]. Характер найбільше пов’язаний із темпераментом, який визначає зовнішню форму його вираження.

Літературним характером називається та конкретна сукупність душевних рис, що визначає індивідуальність зображеної особи, і водночас узагальнює собою певні життєві типи людей, які постають у творі як предмет авторського пізнання та оцінки [4, 133]. Художній характер являє собою органічну єдність загального, повторюваного та індивідуального, неповторного; об’єктивного (соціально-психологічна реальність людського життя, що служить прообразом для літературного характеру) і суб’єктивного (осмислення та оцінка прообразу автора) [там само]. Образ-характер виникає поступово. Він твориться за допомогою діалогів, монологів, авторських описів, взаємодії з іншими героями, текстових деталей. Василь Фащенко зауважує, що характер персонажа неможливо зрозуміти поза діяльністю [14, 38]. Навіть у випадку “переродження” (у позитивному чи негативному плані) зміна характеру має узгоджуватись з попередніми, змальованими

у творі, рисами. Характер зображеної у творі особи може бути збірним портретом того чи іншого типу людини певної соціально-історичної епохи або типу поведінки загалом. Учитель може запропонувати виділити у прозі Миколи Хвильового кілька груп характерів, які є типовими:

1. Роздвоєні особистості, а також ті, які сумніваються або відчують себе зайвими (головний герой новели “Я (Романтика)”, Андрюша, з цього ж твору, Дмитрій Карамазов з роману “Вальдшнепи”, Мар’яна з новели “Заулок”, Хлоня, Анарх з “Повісті про санаторійну зону”).

2. Криваві творці революції (доктор Тагабат, дегенерат із новели “Я (Романтика)”).

3. Пристосуванці (Іван Іванович, Марфа Галактіонівна, Методій Кирилович із повісті “Іван Іванович”).

4. Ті, хто свято вірить у революцію (Гапка із новели “Кіт у чоботях”).

5. Звичайні люди того часу (мати з “Я (Романтики)”, Оксана з новели “Життя”, Катруся з новели “Наречений”).

Перш ніж перейти до розгляду поетики характерів роздвоєних це поняття, слід з’ясувати, що таке особистість. Психологи розглядають особистість як конкретний людський індивід зі своєрідними розумовими, емоційними, вольовими та фізичними властивостями. Особистість завжди є конкретно-історичною, оскільки продукується суспільно-економічними відносинами, учасницею яких є. У її структурі виокремлюють психологічні компоненти (пізнавальні, емоційно-вольові) та біологічні (особливості нервової системи, стать, вікові характеристики). Особистість містить у собі типове та індивідуальне. Психологи вважають, що джерелом активності є органічні та духовні потреби особистості. Пізнання особистості можливе через ознайомлення з умовами життя, середовищем існування, вихованням. У художньому творі становлення особистості, розвиток характеру відображається у сюжетно-фабульній структурі.

На роздвоєння особистості головного героя “Я (Романтики)” спершу вказує присвята-асоціація – “Цвітові яблуні” Михайла Коцюбинського. Вона імпліцитно ословлює проблематику твору. Автор, вдаючись до ремінісценцій, окреслює характер головного героя. Подальші текстові деталі служать для його поглиблення. Сергій Єфремов вказував на вміння Миколи Хвильового “різко і рельєфно,

без страху зачеркнути контури, вложити в них промовистий образ, знайти слово без зайвої розволікlosti” [7, 675]. Оскільки розповідь веде сам герой, то особливості викладу думок відображають його стан, перебіг психічних процесів. Василь Фащенко зауважує, що “психічні стани невичерпні і плинні, тому зрозуміти їх можна тільки завдяки всебічному аналізу, де на першому місці людина і її зв’язки зі світом” [14, 57]. Головний герой іменованим семантично містким особовим займенником “я”, який поєднується з лексемою “романтика”. Вона може потрактовуватись, як:

1) емоційний пафос твору, особлива піднесеність і захоплення об’єктом зображення;

2) приваблива незвичайність чогось, що викликає емоційне піднесення;

3) світосприйняття, якому властива ідеалізація дійсності.

У тексті новели відсутні авторські психологічні характеристики героя. Його внутрішній світ віддзеркалюється в інших персонажах: матері, докторові Тагабаті, дегенераті, Андрюші. У вступі з’являється полісемантичний образ Марії, який передбачає ідентифікацію імені. Таким чином співвідноситься образ матері та Богоматері. Леся Ставицька зауважила, що письменник вдало поєднує пафосну патетику (“... воістину моя мати – втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків”), буденну психологічну характеристику (“моя мати – наївність, тиха жура і добрість безмежна”) та проникливу ліричну інтонацію (“прекрасний печальний образ”) [13, 10]. Мати говорить, що надходить гроза. Її можна потрактовувати як природну стихію і символ революції. Дослідники вказують, що образ природи метафоризований і утворює “динамічну й естетично інформативну” лінію [13, 11]: ідуть росяні ранки, падають перламутри, гасне день, шелестять ночі, накипають і піняться гори, бредуть подорожники, тополі відходять у шосейну безвість, м’ята вмирає у тузі, блискавиці ріжуть красвид, виростають зорі, помирає місяць.

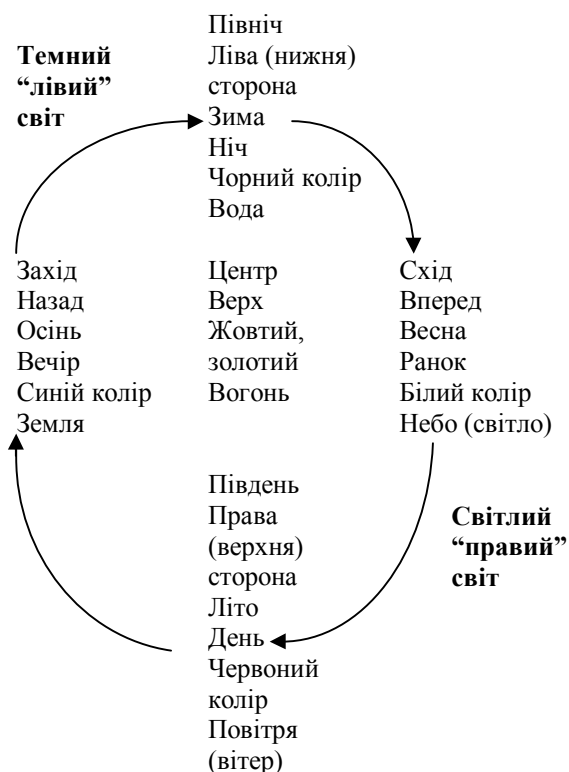
Для зображення внутрішньої напруги часто використовується принцип паралелізму: “... гроза росте, і мої мислі – до неможливості натягнутий дріт” [15, 268]. У вступній частині нагнітаються очікування грізного явища, а заключна частина твору вказує, що передчуття знайшли реальне вираження: “Ішла гроза. З заходу насувалися хмари. Ішла чітка ясна

перестрілка” [15, 283]. Водночас у підсвідомості головного героя виринає образ дороги, яка біжить у могилах. Вона співвідноситься із життєвим шляхом героя (символ блукань, межа між “своїм” і “чужим” простором). Уособленням усього справжнього і гуманного виступає образ рідного дому і матері-Марії. Він опосередковано пов’язаний із мікрообразом м’яти, яку вважають оберегом дитини, її здоров’я [див.: 3, 439]. Проте “мати каже, що вона поливала сьогодні м’яту, м’ята вмирає в тузі” [15, 268]. Таким чином з’являється вказівка на неминучу смерть.

Опис пейзажів, виступаючи своєрідним засобом зображення внутрішнього світу героїв, окреслює хронотоп новели: “Темної ночі, коли за вікном проходять міські вечори (масток злетів на гору й царить над містом), коли сині димки здіймаються над цегельнею й обивателі, як миші, – за підворіття, у канаречний замок, темної ночі в моєму надзвичайному кабінеті збираються мої товариші” [15, 269]. Звертання товариш було вживаним за радянських часів, водночас воно вказує на схожість, спільну діяльність. Місце дії – палац розстріляного шляхтича: “аристократична розкіш, княжі портрети й розгардіяш – порожні пляшки, револьвери й синій цигарковий дим” [15, 274], “князь хмурить брови, княгиня – надменна зневага...” [15, 269]. За переконанням Ніли Зборовської, ці образи вказують на нищення аристократичного начала, “недосформованість національної мужності” [6, 296]. Герой є бандитом або інсургентом. Ці лексеми окреслюють попередні вчинки персонажа, які залишилися поза твором. Сам герой вказує, що він і його товариші – новий синедріон, чорний трибунал комуни. Таким чином у творі з’являються “об’єкти-замінники”: мати – прообраз загірної Марії, теософи констатують “психологічний кризис”, главоверх пропонує зробити месію із “чека” [див.: 6, 285].

Назви каральних органів та означення до них містять різко негативне забарвлення: синедріон асоціюється з невинним розп’яттям Ісуса Христа, а номінатив трибунал поєднується з епітетом “чорний” і співвідноситься з бенкетом дикої голодної країни. Чорний колір, вказуючи на негативні ознаки, набуває траурної семантики. Подекуди з’являються відтінки синього кольору, які потрактовуються як холод і тінь.

Українська міфологія розглядає поєднання чорного і синього як уособлення темного лівого світу*:



Дії чорного трибуналу, нічний час, темні справи витворюють своєрідний мотив “чорного по чорному”. Тому таке поєднання, як я – чекіст, але я і людина, сприймається як суперечливе або й оксиморонне. Внутрішні переживання героя-людини відображаються в образі Андрюші. Він є втіленням “того ідеалістичного, наївного, що у душі і свідомості чекіста вже давно загинуло (тому й така у нього реакція на Андрюшу, бо в ньому герой бачить самого себе, лише молодшого)” [12, 31]. Письменник прямо не говорить про взаємозв’язки характерів Андрюші і головного героя, але на мовному рівні фіксує їх. Леся Ставицька доводить це на прикладі лексичних форми з префіксами “роз-”, що закріплені за різними ідейними домінантами новели: “розстрілять”, “розправитися” містять виразні ознаки жорстокості, лексема “розгублений” вказує на невпевненість, сумніви Андрюші [13, 11]. У той момент, коли перед очима головного героя з’являється образ матері, він нагадує Андрюшу, у якого тремтячий і невпевнений голос, тривожний погляд. Цьому молодому революціонеру некомфортно в ото-

ченні чорного трибуналу, а розкішний палац розстріляного шляхтича уособлює замкнутий простір і безвихідь: “він хоче сказати, що так нечесно, що так комунари не роблять, що це вакханалія і т. д., і т. п.” [15, 271]. Під постановою про розстріл Андрюша не пише свого імені, а ставить незрозумілий, химерний хвостик.

Обидва герої перебувають під впливом Тагабата, якого величають доктором, що в перекладі з латинської означає вчитель. Лексема “татарин” вказує на деструктивність, жорстокість, руйнацію. Доктор Тагабат – “безвихідний хазяїн”, “звірячий інстинкт”, а головний герой – “нікчема у його руках” [15, 271]. У цьому контексті оприявнюється фразеологічне значення слова “татарин”. А означення озброєний підсилює його. Водночас актуалізується історичний підтекст: чорним називали шлях, яким татари зненацька напали на Україну, грабуючи і беручи людей у полон. Перед очима героя постає “темна історія цивілізації” [15, 271]. У той час, коли ллється кров, доктор Тагабат натискає на кнопку, щоб викликати лакея. Прислуга кланяється йому і подає на підносі старі вина. Тагабат п’є пожадливо і хижо, так, як це притаманно тваринам. У даному контексті вино виступає символом крові. Таким чином актуалізується семантика червоного кольору: мстивість, розруха, пожежа, смерть. Свій стан під час виголошення вироків главноверх називає “тваринним екстазом” [15, 273]. Головний герой уподібнюється до доктора Тагабата, основною рисою якого є садизм:

“...Мужчина впав на коліна і просив милості. Я з силою штовхнув його ногою і він розкинувся горілиць. Жінка сказала глухо і мертво:

– Слухайте, я мати трьох дітей!

Я: Розстрілять !” [15, 275].

Особливе смислове навантаження у творенні характеру несуть числівники: “будуть сотні розстрілів” [15, 273], “шість на моїй совісті? Ні, це не правда. Шість сотень, шість тисяч, шість мільйонів – тьма на моїй совісті!!!” [15, 272]. Принцип градації відображає жорстокість чорного трибуналу. А умовні позначки “ікс”, “ігрек”, “зет”, “№ 282” вказують на типовість, повторюваність ситуації. Розправи відбуваються при світлі місяця: “Місяць стояв у зеніті й висів над безоднею” [15, 282]. У міфології його вважають покровителем нечистих сил, символом смерті, оскільки це небесне світило нагадує “закривавлену го-

* Див. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2005. – С. 473.

лову”, яка символізує братовбивство Каїна [3, 305]. Контрастом до нічного пейзажу служить світлий образ перламутрового ранку, який асоціюється з образом Марії.

Микола Жулинський зауважує, що матір пригортає “до згасаючого серця свого блудного сина, який заплутався на трагічних дорогах революції, вичерпався морально, зневірився і в розпачі піднімає руку на свою матір Україну, котра породила його і котра прощає йому сей смертний гріх” [5, 146]. Проте у момент прощання з мертвою матір’ю-Марією, перед якою герой стає на коліна (асоціації із молитовним станом), з’являється дегенерат: “Ну, комунаре, підводься!” [15, 283]. Відбувається своєрідне накладання двох образів – головного героя і дегенерата. Ця номінація вживається при характеристиці людини з ознаками фізичного або психічного виродження: фанатик революції, її вірний пес, каторжник, який не раз мав стояти у відділі кримінальної хроніки, “палач із гільйотини” [15, 271].

Таким чином відбулася остаточна ідентифікація головного героя. Її можна проілюструвати, вибудувавши асоціативний ланцюжок: мати-Марія – син / молодий комунар – Андрюша / главоверх-“чекіст” – Тагабат / дегенерат. Процес переходу головного героя з першої групи характерів (роздвоєні особистості) до другої (криваві творці революції) зумовлений трагічною розв’язкою і є психологічно вмотивованим.

1. Агаєва В. П. “Зайві люди” у прозі М. Хвильового / В. П. Агаєва // Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 3–9.
2. Білецький О. Від давнини до сучасності : у 2 т. Т. 2 : Зб. пр. з питань укр. літ. / О. Білецький. – К. : Держлітвидав, 1960. – 454 с.
3. Войтович В. М. Українська міфологія / В. М. Войтович. – К. : Либідь, 2005. – 664 с. : іл.
4. Галич О. А. Теорія літератури : підручник / О. А. Галич, В. М. Назарець, С. М. Васильєв ;

за наук. ред. О. А. Галича. – 2-ге вид., стер. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.

5. Жулинський М. Г. Микола Хвильовий / М. Г. Жулинський // Із забуття в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини / М. Г. Жулинський. – К. : Дніпро, 1990. – С. 264–304.
6. Зборовська Н. В. Матеревбивство як синівське порушення батьківського коду мужності / Н. В. Зборовська // Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – С. 282–296.
7. Єфремов С. О. Микола Хвильовий / С. О. Єфремов // Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – С. 669–676.
8. Лавріненко Ю. Микола Хвильовий / Ю. Лавріненко // Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933 / Ю. Лавріненко. – Мюнхен, 1954. – С. 798–832.
9. Лігостова О. Вибір героїв М. Хвильового / О. Лігостова // Слово і час. – 1995. – № 1. – С. 56–59.
10. Максименко С. Д. Загальна психологія : навч. посіб. / С. Д. Максименко. – К. : Форум, 2004. – 272 с.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
12. Поліщук Н. “Я” і “не – я” М. Хвильового / Н. Поліщук // Молода надія. – 1997. – № 5. – С. 28–34.
13. Ставицька Л. Лінгвоестетичний аналіз новели М. Хвильового “Я (Романтика)” / Л. Ставицька // Дивослово. – 1998. – № 11. – С. 10–12.
14. Фащенко В. В. Вибрані статті / В. В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1988. – 373 с.
15. Хвильовий М. Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети / М. Хвильовий ; [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. П. Агаєвої ; ред. тому М. Г. Жулинський]. – К. : Наукова думка, 1995. – 816 с.
16. Хвильовий М. Твори : у 5 т. Т. 5 : Літературно-критичні праці, статті, спогади / М. Хвильовий. – Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1986. – 843 с.
17. Цвіркунов С. Сюжет : Деякі питання теорії / С. Цвіркунов. – К. : АН УРСР, 1963. – 283 с.

В статті на прикладі новели “Я (Романтика)” Миколи Хвильового розглянуто такі поняття, як характер, типовий характер і особливості їх створення. Автор виділяє і аналізує різні види характерів, при цьому описується процес їх створення і взаємодія. Проаналізовано макро- і мікрообрази, композиційну організацію твору, художественні засоби.

Ключевые слова: характер, характер-тип, образ, деталь, новела.

In the article it is considered such concepts as character, typical character and features of its creation by the example of Mykola Khvylovy's short story “Me (Romance)”. The author distinguishes and analyzes different types of characters. At the same time the process of creation and interaction is outlined. Macro- and micro images, composition organization of work, artistic means are analyzed.

Key words: character, character-type, image, detail, short story.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Плетенчук

ПЕРСОНАЛЬНО-ДЕМІУРГІЧНА НАРАЦІЯ В РОМАНІ “МАРІЯ” УЛАСА САМЧУКА

У статті досліджено оригінальний різновид викладової манери письма Уласа Самчука – персонально-деміургічне “омовлення” світу та людини, зумовлений художньо-смісловою домінантою автентично-волинського хронотопу та превалюючим віталістичним світосприйманням автора.

Ключові слова: риторика, нарація, наратор, деміург, віталізм, онтологія, внутрішня діалогічність слова.

Романна форма водночас поєднує в собі і віталістичні (переживання в слові), і герменевтичні (переживання через рефлексію, внутрішнє буття слова й акт його розуміння), і різнопланові риторичні (умовність, фігуративність, імперативність, експресивна модальність) пласти. У такому розумінні вона становить творчий синтез, співзвучний “багато-голосю” життя. Але тут важливий ще й інший момент. Якщо драматична форма, на думку Т.Гундорової, – такий вид дискурсу, який діалогічно підриває абсолютний раціоналізм універсального, унітарного типу висловлювання [4, 243], то романний дискурс йде до цього через внутрішню діалогічність слова. Відхід від утилітарності мовлення ініціює появу особливого повідомлення як нового онтологічно-естетичного досвіду, а “саме уявлення про об’єктивність є не що інше, як риторика, стратегія оцінки, міт” [4, 208].

Скажімо, Самчуків роман “Марія” претендує на роль сенсаційного літературного повідомлення в національно-модерній риторичі не лише як тематичний відгомін *temento* тої трагічної свідомості 33-го (звідси – “роман-сполох”), не лише завдяки вічній екзистенційній проблематиці (добро-зло, життя-смерть, правда-кривда, батьки-діти тощо), еkleктичній жанровій формі (накладання на соціально-психологічну основу життєвих (агіографічних) модусів), превалюючій естетиці модерного гносису – віталістичного есхатологізму (так звана життєстверджуюча симфонія), а насамперед як високохудожня форма вічного буття і переживання у Слові, оригінальна наративно-риторична форма. Властиво, це творення літературної моделі повідомлення, що спирається на форми нераціонального, духовного, інтуїтивного пізнання [4, 207] і заперечує у своїй онтологічній сутності утилітарно-традиційний підхід до Самчука як “чистого” реаліста, а до його риторичі – як до такої, що буцімто демонструє “описування

дійсності”. Та й, зрештою, письменник-реаліст “непідвладний готовим моделям, формам і формулам, – міркує Д.Наливайко, – він може вільно, творчо «підбирати» всю систему засобів зображення відповідно до «вимог» зображуваних життєвих явищ, їхнього характеру і структури” [6, 17].

Про це свідчить уже перший розділ роману, в якому в третьоособову викладову форму органічно “вливається” інтимно-співчутлива “голосна” нарація безпосереднього суб’єкта, що поступово переводить її з площини загально-деміургічної в площину персонально-деміургічну, забарвлену пестливо-вербальними блискітками: “У неї личко справжнє, рожевеньке, з білим мачком на крихітному носіку й червоними плямками на щічках. У неї будуть оченята. Так. Будуть оченята, і вони бачитимуть” [8, 7].

Початок тексту налаштовує на певну комунікацію наратора з реципієнтом і в процесі кокетування з ним поступово відходить від так званого нейтрального (безособового) “всезнання”, заглиблюючись у внутрішній стан і світ персонажа, що передбачає інтуїтивне “вгадування” діалектики його душі. Граматична форма минулого і теперішнього часу, провадження поперемінних наративно-зорових перспектив зумовлюють перехід від третьоособової об’єктивної манери викладу до так званої персоналістично-візійної чи навпаки. У викладовій манері роману навіть об’єктивна нарація забарвлена суб’єктивною модальністю, вираженою вставними словами на кшталт “повірте”, “розуміється”: “Оксана, розуміється, допомагала їй, прикладаючи груди до того місця, яке пізніше звалось устами, й дві ніжні теплі рожеві пелюсточки дружно обнімали їх” [8, 7].

Певною установкою на зображення “живої репетливої дійсності” автор уже в самому тексті імпліцитно мотивує, що таке зображення вимагає органічного вибору викла-

дової манери, а не утилітарного висловлювання. Ще більше вражає наскрізна віталістичність фрази і метафоричність наративу. Тут помітна своєрідна інкарнація, “вселення-утіло” слова джерела людського життя: “Проривалось і полилось молоко” [8, 7].

Герменевтичне прочитання тексту роману засвідчує: слово стає предтечею розуміння сенсу цілого. Візьмімо для прикладу уривок з початку “Марії”, що допомагає розширити “передструктуру розуміння” в онтологічній перспективі усього роману: “Коли не рахувати останніх трьох, то Марія зустріла й провела двадцять шість тисяч двісті п’ятдесят вісім днів. Стільки разів сходило для неї сонце, стільки разів переживала насолоду буття, стільки разів бачила або відчувала небо, запах сонячного тепла й землі” [8, 7]. Логіка передсудження зумовлює питальний сенс того, чому наратор свідомо не вносить трьох останніх днів до сумлінно порахованого ним грона днів. І лише прояснення наступної частини тексту дозволяє накинути передструктуру розуміння того, що автор, відштовхуючись від віталістичного принципу зображення життя, художньо втілює у слові феномен переживання – мікроскопування кожного дня: “Стільки разів... переживала насолоду буття”.

Таким чином він, по-перше, вмотивовує життійний характер і персоналістично-наративну візію “хроніки одного життя” (“стільки разів сходило для неї сонце...”). По-друге, оприявнює трансцендентний вимір роману – підносить значення кожного прожитого дня до смислової домінанти метафізичного сенсу. Риторичне ствердження накинутого первинного смислу знаходить своє продовження в повторі слова “стільки (разів)”. Автор немов зумисне підмінює словами чуттєві реєстри. Марія не лише “бачила” небо, а й “відчувала” його, відчувала не лише “запах землі”, а й “запах сонячного світла”. Вона “була еством”, яке “чуло” (а не відчувало) голод. Вона “моргала усточками” і “здаєка відчувала груди” [8, 7]. Оця, на перший погляд, словесно-чуттєва взаєморефлексія слова підсилює думку про метафізику роману.

Вона, метафізика, проявляється в тому, що народження Слова починається з народження “крихітної людинки” і завершується відходом її у вічність. Архетипність сотворення людини оприявнює творче начало світу. Така риторика знаходить своє символічне відлуння в іншому Самчуковому архітексті: “Родилась людина. Брав майстер першу ча-

стину землі – як основу. Брав він також частинку від дерева живого і від мертвого каменя. Брав воду солону і не забув барву від лілей, і від рож пахучих, і від фіалок весни... І ще не все. От стоїть твір перед очима Творця, має вигляд, барву, але не має того, що зветься кров. І тоді брав Творець частинки вогню і ділив їх на барву і тепло. Зачерпнув роси... Далі все запалив. І вийшов твір прекрасний. І сказав творець: насолода творчості хай буде вічною. Хай ніколи не буде віднятий мені мій різець. Я буду безконечно нищити тебе, мій великий твір, щоб мав змогу безконечно творити... Збери всі шуми, співи, вигуки і вибери з них найліпше. Сталося слово, росло воно навколо, множилося, обняло світ” [9, 372]. Таке Слово ініціює метанаративний дискурс, що на рівні інтертекстуальності дозволяє прочитувати в ньому наскрізну віталістичну енергетику. Вона еманована до тієї міри, що новонароджене ество не бачить небо і землю, а про(чуває) їх. Прозріння очей і пізнання світла не випадково збігаються з прородноциклічним виміром: “Була весна, цвіли дерева, кричали птахи і парувала пітна чорна земля” [8, 8]. Задаючи в таких гедоністичних ремінісценціях високий тон оповіді, детермінований концепцією віталізму (всеосяжності і всенаповнюваності життя), автор уводить своїх героїв не тільки в історичний, а й у позаісторичний, трансцендентний, біблійний контекст. Віталістичне світосприйняття, що виражається через медитативно-гіперболічні форми художнього слова, завдяки чому монументалізуються персонажі, перехід від врочисто-інтимної до врочисто-ораторської риторики, одним словом, “могутній” тип мовлення дозволяють говорити про різнопланові поетикальні перехрещення у художньому світі У.Самчука та О.Довженка.

Превалюючий віталістичний принцип зображення зумовлює своєрідну нараційну стратегію. Роман “Марія”, як і “Волинь”, сприймається як художньо-філософське повідомлення з орієнтацією на імпліцитного читача як ідеального реципієнта (атрибутом його виступає комунікативний дискурс, якому властивий “діалог” наратора з уявним ноннаратором за допомогою прямих звертань до читача, використання форм наказового способу і т. ін.) і на віртуальний сенс, що таїть у собі свіже віталістичне ядро національного наративу. Власне тому наративна стратегія У.Самчука не тяжіє до строгого флорберівського типу “всезнаючого” наратора чи до так званої

“позиції олімпійця”, який вивищується над світом. Відавторський наратор тут, безумовно, вища свідомість, себто він знає більше від героїв про них самих. Але він, так би мовити, спускається зі свого “олімпію” і сприймається в тексті як самоданість, утримувана дерманським центром тяжіння. Він “немовби ховається за зображеним світом, намагається сугерувати “об’єктивний” характер фабули і героїв, не наче одягає шапку-невидимку, демонструючи свою неприсутність, хоча присутній безнастанно” [5, 25]. Таким чином, він “всезнаючий”, але не завдяки своїй позиції “над”, а головне – через приземлення і заглиблення у внутрішній світ персонажів, розчинення в іманентному для нього просторі.

З іншого боку, наратор експліцитно виявляє свою присутність у тексті та “почуттєву чи інтелектуальну заангажованість” [цит. за: 5, 55] – він інтерпретує, оцінює, коментує, використовуючи стверджувальну риторичну чи, навпаки, виявляючи зумисну риторичність як поступове “сходження” до модусу слова-істини.

Національно-трагічна риторика “Марії” зумовлена контекстом епохи та світоглядними інтенціями автора. Тому У.Самчук делегує в повістувальну перспективу драматизовану свідомість, що поєднує в собі двояку функціональність – картинний модус зовнішнього світу з драматичним модусом світу внутрішніх переживань персонажа [10, 59].

Завдання наратора як субтворця художнього світу ускладнюється ще й вираженням авторської ідеї та зумовленою нею жанровою форми: виступаючи хронікером “одного життя”, він через певну риторичність повинен піднести образ буденної, пересічної, грішної жінки до рівня національного міту. Із цією метою автор вводить у текст наративну перспективу “голосної” присутності та ставить наратора на рівень інгеренції (втручання) в текст – надає йому “адвокатського” статусу стосовно головної героїні Марії. Наратор одночасно апелює до умовного адресата як “третього судді” й таким чином несе читачеві морально-етичний кодекс роману. Він виявляється на рівні прямих звертань до самої Марії чи до уявного адресата у формах апострофи, риторичних запитань, наказового способу безпосереднього чи узагальнюючого характеру (парабага) тощо.

Такий риторичний дискурс можна простежити на тематично-життєвих рівнях. Причому, один з них — дитинство-сирітство:

“Минуло багато днів. Кожного з них Марія кликала й чекала маму, але сходило сонце, Марія лягала спати, вставала – нема й нема... Жила у тітки Катерини. Де ж подінеться сирота? Кругла голівка обліпилася огидними ковтунами, на плечах висить брудна полатана сорочина, їсти? Що могла їсти Марія? *Іла* шматок чорного сухого хліба, *іла* недоспілу овоч, *іла* бараболі, ті самі черстві, водяні, які варилися для веприка і курей”. Згущення художньо-натуралістичної деталі, повтор слова “іла” підсилює ампліфікативний смисл не нагромадження, кількості, а значення і усвідомлення того, **що** іла дитина. Тому і “мала великий набубнявілий животик” [8, 11].

Далі наратор звертається до того умовного адресата: “Скажіть людоньки добрі, хто б вам кормив даремно сироту?” з метою довести “всезнаючість” тогочасної ситуативності, то співчуває Марії, немов переживає з нею її сирітство: “Ноженята чорні, порепані, з повідбиваними пальцями. Ступає обережно по росі. Роса розмочує репини, заходить бруд і роз’їдає їх. Чути гострий біль, виступає чорна густа кров”, то, співчуючи, у формі наказового звертання поступово переходить до ролі так званого “верховного судді”: “Біжи, Маріє, скоріше за нею (гускою. – *Н.П.*), бо вийде з батогом господар, то побачиш. Як мазне по босих ногах, присядеш на місці” [8, 12]. Наратор, будучи “всезнаючим”, стає “всевідчуваючим”. Рівень нараторської інгеренції виявляється до тієї міри, що виникає здатність відвернути самогубство героїні.

Емоційно-смісловий центр цього наративу, забарвлений народно-поетичною образністю, промовистими психологічними деталями, лише підсилює драму дитини-сироти. Однак розширення герменевтичного кола як передструктури цілого тексту наводить на думку, що сирітство – це лише перша тернинка в сходженні до Голгофи, бо Марії доведеться зазнати більшого лиха – пережити власних дітей. У цьому просвічується наскрізна риторика роману – віталістичного есхатологізму.

Тематичний наратив нещасливого заміжжя Марії передано через уснопоетичну (наспівувальну) риторичну і віщі знаки. Самовіддана любов до Корнія зумовлює темпорально-обернений наратив – нав’язливо-психопатичне повернення до молодості. Цей наратив простежується у топосі абсурдного вчинку. Гнат не засуджує Марії – навпаки “Гнат камінь, Гнат терпіння” [8, 47]. Ритори-

ка мовчання виповнює його внутрішнє буття і в такій іпостасі заперечує будь-яке Маріїне виправдання: “Ну що він їй скаже? Які є для цього слова?” [8, 47]. Атрибутом мовчання стає внутрішнє слово. Зі згортанням його приходить акциденція духа. Слово немов відділяється від людини, яка говорить, і в своїй екзистенції набуває філософсько-узагальнюючого сенсу: “Дні, мов краплини крові, капали з пораненого життя” [8, 48]. Чийого – Гнатого, Маріїного? Оця позірна риторичність відкриває нам глибинно-онтологічний пласт Самчукового слова.

Резюмуючи, зауважимо: у волинському тексті (“Марія”, “Волинь”) філософія життя постає через різнобуттєве “перевтілення” слова та образ наратора-мудреця, що, виявляючи свою “всюдисущість”, органічно омовлює плин селянського буття. Так народжується феномен інтуїтивно-природної селянської філософії. У процесі нараторської інгеренції – приземленні й заглибленні у внутрішній світ персонажів, “розчиненні” в автентично-гармонійному просторі – виникає новий різновид риторики Самчука – персонально-деміургічне омовлення світу. Глибинно-онтологічний пласт слова, перехід від врочисто-інтимної до врочисто-ораторської риторики, зумовлений передусім віталістичним світосприйманням, внутрішня діалогічність слова зумовлюють невичерпність сенсу Самчукового слова, а відтак – монументальний стиль його прози.

В статті досліджується оригінальна різновидність манери изложення письма Уласа Самчука – персонально-деміургічне “оречевлення” мира и человека, predeterminedная художественно-смысловой доминантой аутентично-волинского хронотопа и превалирующим виталистическим мировосприятием автора.

Ключевые слова: риторика, нарація, наратор, деіург, виталізм, онтологія, внутрішня діалогічність слова.

The article examines the original kind of individual manner of writing Ulas Samchuk – personally-demiurgic narration. It is conditioned by the artistic and semantic dominant of authentic Volyn chronotope and prevailing vitalistic worldview of the author.

Key words: rhetoric, narration, narrator, demiurge, vitalism, ontology, the internal dialogism of the word.

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Гадамер Г. Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики / Гадамер Г. Г. ; пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
3. Гей Н. К. Проза Пушкина : Поэтика повествования / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1989. – 270 с.
4. Гундорова Т. Проявления Слова. Дискурсия раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
5. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / М. З. Легкий ; відп. ред. Л. П. Бондар. – Львів, 1999. – 160 с.
6. Наливайко Д. С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. / Д. С. Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст. : зб. наук. праць. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 3–42.
7. Поліщук Я. Самчуків монументалізм / Я. Поліщук // Улас Самчук. Ювілейний збірник : До 90-річчя народження. – Рівне : Азалія, 1994. – С. 45–47.
8. Самчук У. Марія. Куди тече та річка / У. Самчук. – К. : Наук. думка, 1999. – 416 с.
9. Самчук У. Волинь : роман у 3 ч. / У. Самчук. – К. : Дніпро, 1993. – Т. 1. – 574 с.
10. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М. : Интрада, 1996. – 317 с.

УДК 821.161.2
ББК 83.3(4Укр)

Лілія Приймак

ПОВІСТЬ М.ПАВЛИКА “РЕБЕНЩУКОВА ТЕТЯНА” ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ПРОБЛЕМ ГАЛИЦЬКОГО КРАЮ

У статті розглядається відома повість видатного українського письменника і публіциста М.Павлика “Ребенщуківа Тетяна”, де подано правдивий і колоритний опис деяких етнокультурних проблем галицького краю в контексті тогочасної європейської літератури.

Ключові слова: фемінізм, етнографія, естетичні критерії, фольклор, реалізм.

В історії української культури М.Павлик відіграв помітну роль. Як відомо, саме Косівщина, де народився і виріс майбутній письменник стала для нього джерелом, яке зумовило не тільки його суспільно-політичні уподобання, але і його естетичні смаки, його уявлення про національний український характер. Саме тому головною метою його громадської діяльності Павлик вважав нову концепцію вітчизняної літератури. За його твердими переконаннями, та література покликана не просто нести просвіту в соціальні низи, але водночас виховувати в читачах почуття обов'язку перед власним народом, здатність до щирого служіння загальнолюдським цінностям.

Література, на глибоке переконання М.Павлика, має керуватися національними і прогресивними загальнолюдськими цінностями. Він навіть вважав, що художній твір має оцінюватися з погляду його соціально-громадського значення: література розглядається як надзвичайно важливий засіб виховання народу.

Особливе місце в літературно-етнографічній діяльності М.Павлика займають матеріали, присвячені становищу жінки в тогочасному суспільстві.

Є підстави вважати М.Павлика першим “феміністом” в українській літературі. Зокрема, варто відзначити його статті “Про жіночу долю”, “Причинок до етнографії любові”, “Про емансипацію жінки” та ін. Досить згадати, з якою пошаною ставилися до М.Павлика Леся Українка та Ольга Кобилянська. Як відомо, саме він їх познайомив. Знана також підтримка Павликом діяльності Н.Кобринської, його активне листування із С.Крушельницькою, де ідеї фемінізму також знайшли своє місце, хоча сам термін і не вживався.

М.Павлик займав передові позиції стосовно створення умов незалежності жінок від чоловіків, рівності з ними в сімейному та суспільному житті тощо. У цьому контексті осо-

бливе місце займає повість “Ребенщуківа Тетяна”. Принагідно зазначимо, що на наше глибоке переконання, це найбільш вдалий прозовий твір М.Павлика. Дивним є те, що в популярному інтернет-виданні Вікіпедія (український варіант) у статті, присвяченій М.Павлику, саме цей твір навіть не згадується.

Як відомо, повість “Ребенщуківа Тетяна” побудована на основі живих спогадів про рідну Косівщину. У своїх спогадах письменник навіть називав Тетяну Ребенщуківу серед своїх родичів, називаючи її реальною особою: “... тай інші жінки й дівчата – добрі, предобрі, а декотрі з них то й прекрасні, як от Ребенщуківа Тетяна, – та сама, що за її гірке подружжя я написав 1888 р. оповідання і дістав за то 6 місяців арешту!..” [1, 347].

Саме такі переконання, відверто висловлені М.Павликом, і спричинилися порушенням проти нього судової справи. У чому власне звинувачували автора?

Головне обвинувачення полягало в тому, ніби він хотів “ліквідувати віру в Бога і всяку релігію, скасувати закони подружжя, а замість них запровадити аморальність, розбещену вільну любов, знищити суспільні верстви і класи, повалити правові поняття про сім'ю, майно і власність, закликати загальне зміщення і зміну суспільних відносин...” [2, 641]. У вирокі було сказано:

“Описуючи погане співжиття подружжя в свій, властивий йому спосіб, який неприємно вражає і, спокушаючи публіку, в найнегідніший спосіб зачіпає цнотливість і всякі моральні засади, до крайності доводить безсоромність і цинізм. В спосіб, що порушує всі правила доброзвичайності змальовує, як віддаються задоволенню хтивої пристрасті в догодженні якої, в розбещеній розпусті бачить єдину мету і вершину людського щастя.

Він схвалює поведінку Семена Яковичиного і Тетяни, любов, і виправдовує мужеложжя. Обвинувачений вжив усіх низьких слів і найбільш аморальних виразів для того,

щоб показати подружжя в найганебніших барвах...” [3, 643].

З такими обвинуваченнями М.Павлик категорично не погодився.

Для нього той суд був справою принциповою. Не випадково він написав досить велику статтю під назвою “Мій процес за “Ребенщукову Тетяну”, в якій з’ясовуються обставини конфіскації журналу, де той твір був надрукований, і хід судового процесу. Відповідаючи на звинувачення, Павлик зазначив:

“Я сам автор оповідання «Ребенщукова Тетяна» і воно має за предмет дійсну пригоду, котра сталася в моїй рідній стороні коло Косова; все оповідане, а особливо розділ III, має тенденцію з моїм переконанням аби показати як то дуже шкідливі подружжя шлюбні нерозривні.

Представлені мені уступи, списані з правдивих подій, і, маючи перед очима означену повище тенденцію оповідання, аби життя з тим кого любить, вважав я за відповідне помістити закинені мені уступи” [4, 638–639].

Не зважаючи на всі пояснення обвинуваченого, Павлик був засуджений до 6 місяців ув’язнення.

Будучи тяжко хворим, письменник за порадою своїх товаришів виїхав до Швейцарії, але потім повернувся і добровільно відсидів кару за “Ребенщукову Тетяну”, від 22 лютого до 22 серпня 1882 року.

Слід відзначити, що Павлик, як він потім згадував, зовсім не вважав “своє оповідання за вивершений письменницький твір. Навпаки. Признаю і сам, що в нім дійсно кріпкі слова (вжиті на мідяні лоби, яких не вчепилась би делікатність! Я бачу в моїм оповіданню і інші хиби (починаючи подекуди з мови); зважую помилки та противір’я (хоть лише про око!)) в моїй обороні перед судом. А про те гадаю, що є в моїм посилянню дещо таке, що перевищує всі мої хиби” [5, 652].

Для нього саме головне полягало у тому, що він зробив свій внесок у боротьбу за рівноправність жіноцтва, що йому вдалося пробудити в серцях “цілої тої половини людського народу” надію на кращу долю, що виступає проти вічної загибелі нещасних Тетян...” [6, 652].

Отже, для Павлика найважливішим були не стільки естетичні критерії, стільки суспільно-політичний аспект написаного ним твору (що відповідало його літературно-критичним переконанням).

Письменник наполягав на тісному зв’язку своєї повісті з тими конкретними соціально-політичними, культурно-етнографічними обставинами, які існували наприкінці XIX ст. у косівському краї. Тому є всі підстави розглядати названу повість не лише як художній твір, але як відображення реального стану тогочасного життя і побуту рідного краю.

Показово, що сам Павлик сприймав свою повість як своєрідний збірник матеріалів щодо становища жінок у суспільстві; він готовий був доповнювати свій текст розповідями інших людей. Він навіть звертався до майбутніх читачів з таким проханням: “... я особливо ще прошу всі дівчата і жінки, знають мене писати мені за дівочу, дівочу і жіночу кривду в нашій краї, чи то межі простими людьми, чи й межі верховними. За це я їм дуже подякую і одно вставлю до «Ребенщукової Тетяни»...” [7; 8]

Добре знання сільського побуту, роздуми над трагічною долею звичайної сільської дівчини, яка мусила вийти заміж за нелюба, трагічність її долі – все це було змальовано у творі. На фоні соціальної нерівності, етнографічної точності описів неприхованим авторським співчуттям до головної героїні він дуже тонко відтворив у своєму оповіданні побут, звичаї гуцульського села. Реалістичності оповідання допомогло використання фольклорних матеріалів, яке Павлик знав дуже-дуже добре. У його розповіді поєднується і художній талант, і точність науковця – етнографа, який вміє використати саме стиль своєї розповіді у стилі народних плачів.

Не можемо погодитись з міркуваннями відомого дослідника В.А.Качкана, який вважає, що трагічний кінець дещо знижує реалістичне звучання твору. Навпаки, смерть Тетяни надає повісті майже трагічний характер. Докори дослідника, який пише, що оповідання місцями хибують на надмірну публіцистичність не вважаємо справедливими [8; 9].

Принципова позиція М.Павлика та й сам суд над ним мали неабиякий розголос у тогочасному суспільстві. Дуже показово є зокрема позиція І.Франка, який у своїх суспільно-політичних та естетичних поглядах був дуже близький до автора повісті. Павлик не випадково знайшов підтримку І.Франка, який написав вірш “Тетяна Ребенщукова”, де була підкреслена *особлива життєва й естетична правда*, так притаманна твору М.Павлика:

*Старці і книжники грізно накинлись
Каменувати тебе;
Вся їх некритая, не підсолоджена
Правда по серці скребе,
Горе сердечнес, людське, велике
Серць їх не ткнуло брудних:
Те лиш їх гніває, чом так без страху ти
Прямо стаєш перед них?... [9, 97].*

Минуло кілька років, але тематика “Ребенщуквої Тетяни”, як і раніше, хвилювала Павлика. При цьому він піднімався до осмислення історії бідної гуцульської жінки, до осмислення її трагедії в широкому літературному контексті.

У 1882 році М.Павлик почав перекладати прославлений роман Г.Флобера “Madame Bovary”. Щоправда, він не закінчив цю працю, бо роман був уже перекладений польською мовою. Проте зберігся лист М.Павлика І.Франку від 20 листопада 1882 року, де, зокрема, йдеться, про те, що в романі французького письменника “розумна і характерна жінка побачить тут, в дзеркалі, і свої хиби, а в інших повім пхне тільки далі на ту саму дорогу, що і Боварі і на котрій і в нас нема іншого виходу... І у нас в Галичині нема молоді жінки, котра би не мала в собі великої частини тих думок, котрі автор так удачно втілює “madame Bovary”, тільки що нашим жінкам взагалі хибує тої цінності, того таланту чутства, а то і тої чесноти, що в madame Bovary...” Цікаво, що в цьому контексті М.Павлик згадує п’єсу російського драматурга О.Островського “Бурю”, героїня якої (Катерина) навіть йому здається “і простішою і чеснішою” [10, 22].

Публіцистики у тексті твору не так вже і багато. Головне тому гірка розповідь про нещасну долю Тетяни, про яку оповідач пише: “... Не було кращої і поважнішої дівки на ціле Монастирське, як Ребенщуквої Тетяна; ніхто би був не сказав, що вона хлопської ложі. Ніхто з нев не важився і з навіть пожартувати, не то аби вона була горда, ні, але вона вже така вродилася тиха та хороша” [11, 30].

Запав їй в душу Семен: красивий і працюючий, жвавий та палкий, “але не судилося. Її батьки нізащо не давали згоди на цей шлюб. Показово, що своїм прикладом для Тетяни була її мати: “вона не винувала маму”, бо Петриха вже така була приголомшена, що нічого в світі не могла зрозуміти ... Тетяна не раз наслухалася, що єї тато не дозволяє мамі говорити і думати не так як він не то вже ро-

бити” [12, 34]. Але вона не сміла йти проти думки батьків. “Хто тата, мами, – кажуть – не слухає, той не знає бога і як зачали страшити богом, той усилювали Тетяну... Тетяна здалася була на Бога той пішла як на заріз” [13, 35].

Павлик, щирий просвітник не сприймав традиційних уявлень про церковний шлюб, сімейне життя, про сліпу покірність перед традиціями і звичаями. На випадково той товариш Семена – Іван Павлів, – який по суті передає думки самого автора, категорично виступає проти віковичної покори жінки перед чоловіком та нерозривності церковного шлюбу. Він казав: “Нема то, як у німців: не злюбиться жінці з чоловіком, то розлучиться та й живе з ким їй ся захоче... – по людськи так... мене якби злюбила жінка, то й днини бих з нев не жив: адже то й самому мука” [14, 32].

Звертаючись до Семена, Іван рішуче не погоджується зі страхом перед людською осудою: “Що люди скажуть? А що каже тобі твій дурний розум та й серце? Най собі там кажуть що хочуть... Я добрий твій товариш і ще раз тобі кажу: май розум, не їжся сам, і вона най ся не їсть, не роби головництва...” [15, 33].

Згадка М.Павлика про драму Островського “Гроза” була не випадковою. Як відомо, повість “Ребенщуквої Тетяна” Павлик написав у 1877 році. У всякому разі, воно було надруковано в номері 2 журналу “Громадський друг” 1878 року.

Ближчим часом М.Павлик почав працювати над перекладом “Грози” – наприкінці 1878 чи на самому початку 1879 р. у Женеві, куди, як вже згадувалося, він мусив емігрувати під загрозою арешту за “Ребенщуквою Тетяну”.

Мусимо зауважити, що, судячи з усього, Франко не був захоплений перекладом М.Павлика і так не надрукував його ні у “Дрібній бібліотеці”, на що так сподівався Павлик, ні наприкінці ХІХ ст. у часописі “Літературно-науковий вісник”. Щоправда, у 1879 році Франко запропонував М.Павлику написати до “Бурі” (так переклав М.Павлик назву драми О.Островського) популярну передмову і розкрити там “в головних рисах жіноче питання” [16, 193].

Тим не менше, тематика оповідання М.Павлика безперечно спонукала І.Франка до написання його відомої п’єси “Украдене щастя”. Показово, що саме в той час, коли Павлик писав свою “Ребенщуквою Тетяну”, він разом з Франком дуже захоплювався М.Г.Чернишевським. Так, наприкінці 1876 року він з

радістю повідомляв М. Драгоманова: “Чудо не Чернишевський! Читав тепер «Что делать?» – роман про жіночу справу...” [17, 141].

З усього змісту роману М. Чернишевського М. Павлик найперше був зацікавлений так званим “жіночим питанням”, про що він писав і значно пізніше – у березні 1894 р., коли радив С. Крушельницькій: “От вам би его (Чернишевського. – Л.П.) «Что делать?» – роман про жіночу справу...” [18, 215].

Звичайно, у прославленому романі Чернишевського йдеться не тільки про жіночу справу. Але Павлика цікавив саме цей аспект твору. Не маємо сумніву, що одна з головних ідей роману “Что делать?” полягає у відстоюванні жінками права на вільний вибір, активну життєву позицію. Як відомо, трагічна участь Тетяни Ребенщуківої і була зумовлена неможливістю для героїні оповідання М. Павлика знайти інший вихід із ситуації, що склалася.

Самогубство Тетяни перегукується із самогубством Катерини з драми Островського “Гроза”. Такий варіант вирішення трагічної проблеми не задовольняв І. Франка, і він вступив з Островським майже в пряму полеміку у своїй п’єсі “Украдене щастя”. Франко навіть стверджував, “що русини обходяться з своїми жінками далеко лагідніше, далеко гуманніше і свободніше, аніж їх сусіди” [19, 210].

Між тим, реальне життя того не підтверджує. Скажімо, Н. Кобринська у статті “Руське жіноцтво в Галичині в наші часи” (1887) писала, що в щоденному житті жінка займає становище нижче від мужчин [20, 505].

Що ж до Павлика, то саме він, як відомо, приділяв багато уваги становищу жінки в тогочасному суспільстві, про що, зокрема, свідчать його стаття “Неволя женщин” (написана наприкінці 1870-х років), саме тоді, коли він працював над “Ребенщуківою Тетяною” та над перекладом “Грози”.

На підставі народних пісень Павлик доводив, що “нема такої страшної неволі, як неволя дівчат і жінок, що жінка як була невільницею мужчини з роду родинного (з віку – правіку), так і дотепер...” [21, 47].

Пізніше, у статті “Перші ступні русько-українського жіноцтва” (1890) Павлик знову писав про важку долю жінок, посилаючись, зокрема, на оповідання О. Рощкевич, яка з похвалою, відзначає М. Павлика, “взагалі нічого не видумує, вона просто списує з природи. Усі ці дієві особи – живісенькі, вона навіть ім’я нікому не змінює (ми, наприклад самі

знаємо Фенну, котра нам, мимохідь сказавши, гаряче проказала немало народних пісень про гірку жіночу долю)”. До цього Павлик робить спеціальну примітку: “Кілька з тих, проказаних з Фенною пісень, добродій Франко помістив у своїй книжці “Жіноча неволя у піснях народних”. Додамо, що саме з тих пісень вивір і сюжет уже згаданої драми І. Франка “Украдене щастя”.

Таким чином, оповідання М. Павлика “Ребенщуківа Тетяна” логічно вписується не тільки в контекст творчості самого автора, віддзеркалюючи його гуманні погляди на жіночу долю, але й у контекст європейської літератури другої половини ХІХ ст.

1. Павлик М. Твори / Михайло Павлик – К. : Дніпро, 1985. – 367 с.
2. Павлик М. Твори / Михайло Павлик. – К. : Держлітвидав, 1959. – 672 с.
3. Там само.
4. Там само.
5. Павлик М. Твори / Михайло Павлик. – К. : Держлітвидав, 1959. – 672 с.
6. Там само.
7. Цитата з передмови В. А. Качкана до видання: Павлик М. Твори / Михайло Павлик. – К., 1959. – 672 с.
8. Качкан В. А. Борець за поступ, щастя й волю / В. А. Качкан // Павлик М. Твори. – К. : Дніпро, 1985. – 367 с.
9. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 1. – 503 с.
10. Денисюк І. Лист Михайла Павлика до Івана Франка перехоплений поліцією / Іван Денисюк // Іван Франко : Статті і матеріали. – Львів, 1960. – № 8. – С. 22–29.
11. Павлик М. Твори / Михайло Павлик. – К. : Дніпро, 1985. – 367 с.
12. Там само.
13. Там само.
14. Там само.
15. Павлик М. Твори / Михайло Павлик. – К. : Дніпро, 1985; К. : Держлітвидав, 1955. – Т. 48. – 193 с.
16. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, Т. 48. – С. 193. Детальніше див.: Приймак Л. Б. М. Павлик – літературний критик і перекладач / Л. Б. Приймак. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2003. – 149 с.
17. Переписка М. Драгоманова з М. Павликом : у 8 т. – Чернівці, 1910. – Т. 2. – 315 с.
18. Крушельницька С. Спогади – Матеріали. Листування : у 2 ч. / С. Крушельницька. – К. : Муз. Україна, 1979. – Ч. 2. – 446 с.
19. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 26. – 480 с.

20. Кобринська Н. Вибрані твори / Наталія Кобринська. – К. : Дніпро, 1980. – 445 с.

21. Павлик М. Проза. Публіцистика. Листування. З маловідомої спадщини / М. Павлик ; упоряд. В. А. Качкан. – Львів : Світ, 1995. – 156 с.

В статье рассматривается известная повесть выдающегося украинского писателя и публициста М.Павлыка “Ребеничукова Татьяна”, где дано правдивое и колоритное описание некоторых этнокультурных проблем галицкого края в контексте европейской литературы того времени.

Ключевые слова: феминизм, этнография, эстетические критерии, фольклор, реализм.

The article examines a famous narrative “Rebenschukova Tetyana” by a prominent Ukrainian writer and publicist Mykhaylo Pavlyk. A true and vivid description of some ethno cultural problems of Galician land in the context of that time European culture is given in the article.

Key words: feminism, ethnography, aesthetic criteria, folklore, realism.

УДК 82.0

ББК 83.3 (4 Укр)

Леся Петренко

СТРОФІКО-РИТМІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ 20–40-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджуються строфіко-ритмічні особливості експресіонізму в українській поезії початку ХХ століття, що покликані відтворити динаміку жорстокої доби.

Ключові слова: поезія, строфа, ритм, динаміка, дисгармонія.

Швейцарський літературознавець Вальтер Мушг висловив тезу про невичерпність художніх ресурсів експресіоністичного напрямку: “Експресіоністи, – писав він у книзі “Від Траля до Брехта. Поети експресіонізму”, – говорять з нами як сучасники, і навіть їхні слабкості та помилки приваблюють нас сильніше, ніж майстерність тих, хто не схвилюваний по-справжньому. Їхні твори доводять, що геніальну творчість експресіоністів неможливо подолати іншим стилем до того часу, поки існує загроза людству – та загроза, відгуком на яку й намагався бути експресіонізм” [18, 372].

Не випадково в 20–40-х роках спостерігаємо інтенсивний розвиток цього напрямку в українській літературі. Тотальне переслідування і нищення української національної культури, масові репресії та розстріли спровокували вибух протесту серед українських митців. Але протест у їхніх творах – не просто заперечення, а біль зневіреної душі, крик про допомогу. Письменники-експресіоністи нагадали відзначались трагічним світосприйняттям. Зображуючи тортури плоті й духу, приниження людини, всі різновиди страху, страждань, самотності, безсилля й духовного незадоволення, вони прагнули пробудити в людях

розуміння їхньої відчуженості та провини, закликати до змін. Саме внутрішня потреба таких змін змусила українських митців підхопити характерні для експресіоністів мотиви та образи, запозичити стилістичні елементи, вдатися до запровадження відповідних технічних засобів тощо. Адже мова – це те, що, за словами Г.Гадамера, вже Гегель називав “осердям свідомості, через яку суб’єктивний дух комунікує з буттям об’єктів” [3, 6]. Моделюючи певну систему образів, шукаючи способи їх “вручення” у текст, вкладаючи в уста персонажів певні думки, письменник виявляє не лише своє глибоко суб’єктивне сприйняття життя, а й ставлення до нього.

Подібно до творців експресіоністичного типу художнього мислення, українські автори надають особливого значення дисгармонії. Перший сигнал такої дисгармонії в поезії – це вірші, які відхиляються від норм традиційної, регулярної версифікації. Приміром, особливий ритм поезії Т.Осьмачки твориться завдяки певним числовим співвідношенням ритмічних одиниць чи їх відсутністю. Ритмічними одиницями виступають наголошені склади, використання коротких та довгих рядків, елементів смислового та синтаксичного паралелізму, фонетичних повторів тощо.

Завдяки цьому створюється особлива акцентуація певних слів чи словосполучень, які, у свою чергу, поєднуються в єдину синтаксично-смыслову цілісність. Щоб проілюструвати сказане, звернімося до твору “Колісниця”, в якому Т.Осьмачка показує наслідки “благих діянь” більшовиків на його рідній землі, отого “сторуюкого лютого горя”, що “прошуміло по Вкраїні / на незримій колісниці” і перевернуло життя, втягаючи все в жовту безодню “жовтневого перевороту”, покалічило звичаї, мораль, віру:

*А крізь крики
на пожежах,
виття дике
по ярах, шляхах і межах
чути: гуна
тяжко молот...
У просторах
по кістках – великих горах
у гарматнім громі гуна –
голий Голод!*

Експресіоністи вважали, що завданням поезії є “переламування ритму, бо світ (душа) є хаосом, безладом” (Ян Стур). У поезії “Людина” С.Гординський пише: “Та і я/ вірші ці/ пишу без рим,/ без мелодійних ритмів:/ усе,/ що нагадає красу,/ гармонію, естетику, лад, – / не на місці:/ все – святотатство,/ все – неправда./ Перед тобою/ оголене життя./ Поете,/ Доторкнися пальцями суті!”. В унісон йому звучать антистрофи зі збірки П.Тичини “Замість сонетів і октав”. Дисгармонійність полягає не тільки в ігноруванні регулярного силабізму чи силаботонізму. Експресіоністи інтенсивно насичують немімесисний світ своїх творів різними формами динамізму, руху, дбаючи про те, щоб ні в якому разі цей світ не залишався статичним. “І сичить під ногами вітер.../ Мов до серця чимсь припекло,/ мов голосять, жаліються діти/ за селом.../ Електричним поривом, подихом гроз/ до бою, до бою на Захід!./ Перестав вовтузитись і плакати/ на снігу розстріляний мороз...” – такі динамічні, нерівні рядки поезії В.Сосюри “Сніг” викликають враження дисгармонії і відносяться до типово експресіоністичного віршування.

Жахливі картини голоду в поемі І.Крушельницького “Поріг” нагадують клубок болю, який розмотується конвульсійними, нерівними віршованими рядками:

– *Сину – враз
Підвелась мати. – Я голодна! Хлі...
Батіг глухого реву врізався
У спину синові. Син випрямивсь,
В долівки ноги вбив, – немов ножем,
Рукою лиснув, викрутив...
Прибіг
До мамі і обняв:
– Не жди! Вмирай!*

За своїм ритмічним малюнком поезія “З камери смертників” І.Багряного також наскрізь експресіоністична. Римована класична строфіка замінюється нервовими, конвульсивними ритмами, адекватними пульсуванню жахливої доби, яку пережив сам автор у тюрмі: “У дірку/ та у чорну,/ у безвість непроглядну! – / Ні віддиху, ні руху, лиш живчик / на чолі, – / Там десь,/ туди десь – / за чорне простирadlo/ Думи і серце – / бігом по землі...”. У цьому контексті згадується і поема Є.Плужника “Галілей” “з її строфами і строфоїдами, що мало не вибухають від внутрішньої вібрації” [7, 385], а також деякі поезії Костя Буревія, наприклад “Зозендропія”:

*Чи кінь червоної скаче
Назустріч чорному коневі?
Нехай він чорний,
нехай білий, –
усім чортам одна ціна:
біль,
біль,
біль,
біль.
біль балок білих
й червоно-білая стіна...*

У 30-ті роки, зазначає Н.Костенко (дослідниця творчості М.Бажана), поет контрапунктно розвиває складний поліморфний вірш (у “Сліпцях”, “Смерті Гамлета”), а також вольні ямби (поема “Число”), вдаючись до “модерного вірша з потужною динамікою великих масивів, з широкими хвилями повільного ритму – справжній «мислячий океан», який коливається і міниться” [9, 227]. Динаміка, внутрішня напруга переживань М.Бажана знаходить вияв у відповідній ритмічній організації предметно-образної структури, яка допомагає реалізувати глибину почуття автора, його ідейний задум – утвердження власної творчої позиції у протистояннях 30-х років, упевнений вибір свого місця в потужному національному полі:

Відповідай, перехожий!..

Невже безсоромно й довічно

*По торжищу людському сумнів тягтиму я
свій?*

І чоло скривавлено біле, –

Тільки око кричить дихавично,

*Наче здавлений розпачем рот, закам'яніло
блідий*

(“Сліпці”).

Сприймаючи світ нервово й трагічно, експресіоністи користуються засобами підвищеної виразності. Митець цього напрямку наперед прагне виразити власне ставлення до того, що він зображує, ставлення глибоко особистісне, емоційне, суб'єктивне, пристрасне. “Чим більше віддалявся зовнішній світ, а внутрішній, живлений конкретністю думки, вибивався на перший план, – зазначає Е.Зегадлович, – тим більше традиційний вірш тріскався, наче вражений гранатою, розлупувалися ритми, речення ставали обірваними, а вірш у цілому набував ознак телеграфічного креслення” [17, 140]. У письменницькій практиці така мова виокремлюється багаточисленними тире і трикрапками, графічною будовою. Прикладом застосування такої експресіоністської техніки може бути уривок із поеми “Крізь бурю й сніг” М.Рильського, в якому думки автора губляться у лабіринтах душевного болю:

– *Купіть цю яму чорну замість носа!*

– *Ці милиці!*

– *Ці рани!*

– *Це шмаття,*

де щось повзе й ворухнеться! (...)

– *Купіть у мене холод. Він веселий*

і спритний. Подивіться, як плига

і щирить зуби, – зовсім наче клоун

з горшком на лисій голові...

Аналогічні прийоми використовує Я.Савченко у поезії “Сонце під голови” – глибоко емоційному, сповненому внутрішньої напруги та експресії творі:

Виходимо босі – і коси ми точим, –

Журба наша, гнів – огневий стрілольот.

... Ще й досі нам сниться, як вигнили очі

На твані болот...

Автор розпочинає та завершує віршовані рядки трикрапками, – що створює враження вплетення тексту в саме життя.

Як зазначає сучасна дослідниця Л.Пізнюк, орнаментальність, уривчастість фраз роблять динамічною і манеру А.Любченка, а “стихія боїв, боротьби напружують, ускладнюють «емоційні поля» персонажів” [12, 20]:

Схопивсь юнак, пішов.

*(...десь тільки йокнула сокира і в
черепі*

Застрягла вічним сном...)

А вийшов – заточився, наче п'яний.

*(...десь там гасали одурілі коні –
іржала ніч...)*

(“Гайдар (степова легенда”).

Ефект “нервового письма” створює і часте введення у тексти викрикових чи питальних речень, як-от: “На голі майдани вийшла молодиця/ й, поставивши сина там у кривавиці,/ з мукою гукнула: “Лле кров без упину/ не покинь заляту, розп'яту Країну!..” (Т.Осьмачка. “На Ігоровім полі”); “Хто вичерпає нам шоломом горе? / Хто в душу нам плесне дощу відро?” (Ю.Клен. “Прокляті роки”); “Яким же криком ще маю кричати/ Крізь історії чорний вітер,/ Страшної епохи син?/ Яких ще віршів вирізувати/ з кривавого м'яса днів?” (Є.Маланюк. “Демон мистецтва”); “І буде так – / Сліпі: де ж небо – я не бачу?/ Глухі: мені здається, правду я б почув! Каліки: плачу,/ Од болю кричу!” (П.Тичина. “І буде так...”); “Кругойдуче вагання засмоктує трупики душ! / Здолати! Продертись! Пробитися! Вийти! / Як муж, а не мученик... / Чуєш? / Як муж!” (М.Бажан. “Сліпці”). Так народжується експресіоністичний образ нестерпної муки, з глибини якого прориваються гучний стогін, прохання допомоги, несамовиті запитання, що, як правило, залишаються без відповіді:

Пощо й звідки? Та й хто прирік,

*Поклавши на хребет людські жалі і
крик,*

*Цей стовп, набряклий тугою,
крізь всесвіт на обхід нести?*

Навіщо тобі серце буряне дали?

Навіщо к своєму серцю прип'яли?

Та й прип'яли навек.

Гей, прип'яли к собі!..

Навіщо ж ті раби?..

Навіщо ж ті раби?..

(І.Багрянний. “З камери смертників”).

Цілком очевидно, що звертання в експресіоністичному творі – це засіб поглибленої характеристики внутрішнього світу героя, динаміки його думки, адже “експресіоністичні поети постійно апелювали до адресатів своїх поетичних послань; риторичний жест, тяжіння до заклинаючої мови належать до неодмінних рис цієї поезії, яка хотіла знищити дистанцію між автором і читачем. Однак це повинно було бути не просто рецептивним контактом, а якомога «інтимнішою» близькістю, якоюсь ще ніколи не знаною спорідненістю душ” [5, 127].

Цілком очевидно, що емоціональна глибина переживань митців закодовується у сплеску почуттів за допомогою відповідних строфіко-ритмічних особливостей, які відтворюють особливості жорстокої доби.

1. *Багрянний І.* З камери смертників. Гуляй-Поле. Морітурі / І. Багрянний. – Львів : Сполом, 1999. – 160 с.
2. *Бажан М.* Політ крізь бурю : Вибрані твори / М. Бажан. – К. : Криниця, 2002. – 608 с.
3. *Гадамер Г.* Істина і метод / Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1. – 286 с.
4. *Гординський С.* Колір і ритми / С. Гординський. – К. : Час, 1997. – 479 с.
5. *Експресіонізм* : зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. – 175 с.
6. *Льницький М.* На перехрестях віку / М. Льницький // Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20–30-х років. – Харків : Фоліо, 1999. – 639 с.
7. *Історія української літератури XX ст.* : у 2 кн. / [В. Дончик, В. Агеєва, Ю. Ковалів та ін.]. – К. : Либідь, 1993. – Кн. 1. – 382 с.
8. *Клен Ю.* Вибране / Ю. Клен. – К. : Дніпро, 1991. – 461 с.
9. *Костенко Н.* Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Н. Костенко. – К. : ВПЦ Київ. ун-т, 2003. – 301 с.
10. *Любченко А.* Вибрані твори / А. Любченко. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с.
11. *Маланюк Є.* Поезії / Є. Маланюк. – Львів : “Фенікс Лтд”, 1992. – 686 с.
12. *Пізнюк Л.* Той самий Любченко / Л. Пізнюк // Любченко А. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с.
13. *Осьмачка Т.* Поезії / Т. Осьмачка. – К. : Рад. письменник, 1991. – 252 с.
14. *Лавріненко Ю.* Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933 рр. : Поезія – проза – драма – есеї / Ю. Лавріненко. – К. : Просвіта, 2001. – 794 с.
15. *Сосюра В.* Вибрані твори : у 2 т. / В. Сосюра ; упоряд., післямова С. Гальченка, вступна стаття В. Моренця. – К. : Наукова думка, 2000. – Т. 1. – 648 с.
16. *Тичина П.* Твори / С. Тичина. – К. : Молодь, 1990. – 288 с.
17. *Kuźma E.* Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce / E. Kuźma. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1976. – 177 s.
18. *Muschg W.* Von Trakl bis Brecht: Dichter des Expressionismus / W. Muschg. – München : Piper, 1961. – S. 372–376.

В статтє исследуются строфико-ритмические особенности экспрессионизма в украинской поэзии начала XX века, призванные воспроизвести динамику жестокой эпохи.

Ключевые слова: поэзия, строфа, ритм, динамика, дисгармония.

The article investigates the strophe and rhythmic features of expressionism in the Ukrainian poetry of the early XXth century, designed to recreate the dynamics of violent era.

Key words: poetry, strophe, rhythm, dynamics, disharmony.

УДК 821.181.282.2

ББК 83.3 (4Укр)

Любов Процюк

ГЕНЕЗА ІСТОРИЧНОЇ ДРАМИ ПРО ІВАНА МАЗЕПУ ТА ОДНОЙМЕННИЙ ТВІР ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У статті проаналізовано драму Людмили Старицької-Черняхівської “Іван Мазепа” у контексті творів на схожу тематику. До уваги взято також специфіку конфлікту п’єси, її образний світ, сюжет, композицію та інші поетикальні особливості.

Ключові слова: драма, конфлікт, образ, контекст.

На час написання Людмилою Старицькою-Черняхівською історичної драми “Іван Мазепа” художні інтерпретації неоднозначної постаті українського гетьмана склали значну літературну традицію, до якої не просто було додати щось нове й оригінальне. Ще за життя Івана Мазепи з’явилися присвячені йому панегірики Стефана Яворського, Дмитра Туптала, Пилипа Орлика та інших авторів, що прославляли гетьмана, видатного державця й покровителя православної віри. З відомих історичних причин похвали змінилися на осуд і наклепи, лише згодом у романтичному письменстві образ гетьмана було реінтерпретовано незалежно від ідеологічних нашарувань. Однак романтиків цікавила не історична правда, а можливість, відштовхнувшись від реальності історичного прототипу, створити образ волелюбної, майже демонічної особи, що поєднала особисту долю з високим ідеалом визволення рідного народу. Не в останню чергу приваблював цих авторів і екзотичний, з їхньої перспективи, колорит загадкової і дикої степової країни.

Романтики, зображаючи й героїзуючи гетьмана, зосередилися на одному мотиві, вигаданому польським шляхтичем Пассеком і пізніше введеному Вольтером в його “Історію Карла” (1731). Це історія покарання молодого Мазепи за його кохання до шляхтянки пані Фальбозської, чоловік якої прив’язав коханця до коня й пустив у степ. Цей мотив розвивають Джордж Гордон Байрон (поема “Мазепа”, 1818), Віктор Гюго (поема “Мазепа”, 1828), Юліуш Словацький (трагедія “Мазепа”, 1839). Звичайно, Мазепа в кожного із цих геніальних митців індивідуальний, однак загалом у зображенні постаті легко виокремити дві складові, характерні для побудови образу в романтичному ракурсі – героїчну й донжуанівську (демонічну). Як і більшість екзотичних “демонів” романтизму, Мазепа в цих творах постає авантюристом-відчайдухом, який

долає страждання й смертельні небезпеки у своєму прагненні свободи, тобто використовується матеріал категорії “міф Мазепи”.

Ближчою до трагічних перипетій драми Людмили Старицької-Черняхівської є, очевидно, п’єса Юліуша Словацького, яка також експлікує мотив Мазепи-Дон-Жуана, але трактує образ гетьмана передовсім як трагічний. Однак слід відрізнити трагізм романтика Словацького, заснований на філософському концепті “іронії долі” [4, 186], від трагізму в п’єсі української авторки, який виростає з боротьби характерів, з гострого конфлікту, із протистояння героя й історичної необхідності.

У російській літературі з-поміж численних авторів, що зверталися до образу Мазепи, слід виокремити Кіндрата Рилєєва й Олександра Пушкіна, що дали діаметрально протилежні інтерпретації й оцінки життя гетьмана. У поемі Кіндрата Рилєєва “Войнаровський” (1824) образ Мазепи виростає у символ свободи, Олександр Пушкін, навпаки, приймає й розвиває офіційне трактування діяльності гетьмана: в його “Полтаві” (1829) Мазепа – злочинець і Юда, який зневажає народ, вітчизну й свободу [3, 9].

В українській літературі “реабілітацію” Мазепи розпочав Тарас Шевченко (“Іржавець”, “Чернець”). Пізніше до образу гетьмана зверталися Степан Руданський, Михайло Старицький, Данило Мордовець, Спиридон Черкасенко, Богдан Лепкий, Володимир Сосяра та багато інших. Першорядне значення серед присвячених Мазепі творів має історична пенталогія Богдана Лепкого, до якої входять романи “Мотря” (1926), “Не вбивай”, “Батурина” (1927), “Полтава” (1928-29), “З-під Полтави до Бендер” (видано 1955 р.). Писалося це широке епічне полотно практично одночасно з п’єсою Людмили Старицької-Черняхівської. У них чимало як спільних рис, так і відмінних, зумовлених жанрово-родовими особливостями творів та індивідуальними

стилями митців. У визначальних аспектах оцінки постаті й значення Мазепи автори, безумовно, сходяться. В обох письменників Мазепа – видатний політик, патріот, високоосвічена особистість, мета якої – незалежність України.

Інтимна лінія стосунків гетьмана з Мотрею Кочубеївною в обох творах розкривається логічно достовірно, але почуття підкорені обов'язку. І в романах, і в драмі Мотря зображена дівчиною-патріоткою, для якої ідея волі є визначальною. Звичайно, можливості епосу дозволили Богданові Лепкому ввести в художній світ сотні персонажів, численні історичні деталі, точно описати побут і десятки подій. Драматург зосередилася передовсім на творенні цілісного центрального характеру, на психологічному розкритті й мотивації його вчинків, на самій суті його історичної діяльності.

До образу Мазепи звертався у своїх творах Спиридон Черкасенко, автор історичних п'єс “Про що тирса шелестіла” (1918), “Северин Наливайко” (1928), “Коли народ мовчить” (1933) і “Вельможна пані Кочубеїха”. Драматургія цього автора тяжіє радше до “драми ідей”. Письменник часто відступає від історичної правди, вдається до символістського образотворення. Його цікавить сюжетна динаміка, сценічні ефекти, виразність головної ідеї, від чого характери часто виглядають непереконливими, їм не вистачає внутрішньої цілісності, єдності із драматичною дією.

Створюючи свій образ Мазепи, Людмила Старицька-Черняхівська зверталася насамперед до історіографічних джерел, а не до літературної традиції. Тому в її п'єсі немає й натяку на якусь амурну пригоду молодого Мазепи, гетьман постає зрілим мужем, зі сформованими поглядами щодо політичного майбутнього України, високою національною свідомістю. Від романтизму залишилася лише проблема індивідуалізму, протиставлення сильної суб'єктивної волі одиниці загалові, натовпу. Людмила Старицька-Черняхівська вирішує цю дилему в дусі ідей свого часу. Літературознавець Інна Чернова слушно вказує на близькість художньої концепції української авторки до ідей Госе Ортеги-і-Гассета й Гюстава Лебона (в Україні Дмитра Донцова) про активну ініціативну меншість і пасивну більшість. “Він (Мазепа. – Л.П.) поборює свої сумніви та йде вперед, ведучи за собою свідому свого вчинку меншість, тоді як решта вичікує й виважає свої вигоди, – за-

значає дослідниця. – Це дає змогу авторці на перший план вивести трагедію самотності особистості, яка свідомо приносить себе в жертву юрбі, радо приймає цю жертву” [9, 93]. Індивідуалізм героя не романтичного, а неоромантичного кшталту (подібний до неоромантичного індивідуалізму героїв Лесі Українки). Героїзація не переростає в демонізацію, Людмила Старицька-Черняхівська намагається без особливої потреби не порушувати історичної правди.

До образу Мазепи драматург зверталася також у п'єсі “Гетьман Дорошенко”. Там майбутній гетьман поставав одним із найчільніших представників персонажного світу, виступаючи в іпостасі обережного, хитруватого політика, схильного до найрізноманітніших компромісів в ім'я високої ідеї української державності.

У своєму трактуванні постаті гетьмана письменниця опиралася на працю Миколи Костомарова “Гетьман Іван Степанович Мазепа”, принаймні зіставлення цих текстів не дає змоги виявити щось таке, що є в драмі й відсутнє в історичній розвідці. Відтак художній домисел зведений до мінімуму й зображення гетьмана поборником національної держави не виглядає невиправданою модернізацією. Сам Микола Костомаров писав: “Мазепа яко Українець плекав і голубив у собі бажане політичної незалежності свого краю... В сім бажаню Мазепа не розходився ні з одним з давніх гетьманів, ні з своїми ровесниками” [1, 491–492].

Епіграф п'єси “Іван Мазепа” взятий із трагічних сторінок фольклору – пісні, авторство якої приписують самому гетьману: “Ой горе тій чайці, чайці небозі, що вивела діти при битій дорозі” як мотто історичної поразки, але не фатуму. Драма не пройнята настроями приреченості, аналізуючи її, можна навіть говорити про таку парадоксальну дефініцію, як оптимістичний трагізм.

Головним героєм є гетьман України, образ якого ідеалізований, та водночас збережена історична правда. Конфлікт ґрунтується на особистому й громадянському за принципом: громадянське – особисте – громадянське, при цьому особисте поступово відходить на другий план. Найдинамічнішою сценою у творі є освідчення Мотрі й Мазепи. Конфлікти зміщено в площину позитивного, тобто увага зосереджена на позитивному персонажі, який вступає у боротьбу із зовнішніми та внутрішніми чинниками і, незважаючи на те,

що терпить поразку під тиском зовнішніх обставин, які деформують світ внутрішній, залишається переможцем. Такий парадокс – поразка як катарсис – виникає тому, що героями виступають позитивні історичні постаті, а метою цих творів є повернення читача чи глядача до історичної пам'яті.

Ця мета була відкрито задекларована ще у “Гетьмані Дорошенку”, де на самому початку було порушено сценічне правило “четвертої стіни”, адже жіноча постать на початку твору звертається до реципієнта (відбувається свідоме перенесення минулого в теперішнє). Таким чином, відбувається прорив цієї стіни й з'ясовується причина звернення до відомих історичних постатей, підвищується рівень інтимізації між автором, героєм і глядачем.

У п'єсі “Іван Мазепа” такого “прориву” “четвертої стіни” немає. Дія повністю зосереджена сама на собі, відбувається не в минулому, а в теперішньому. Так реалізується процес розширення значення простору й часу [6, 194].

Орлик, Войнаровський і Мотря – це гурт людей, цілковито відданих Мазепі. Для правителя, який в атмосфері лакейства часто почуває себе самотнім, зануреним у вихор несправжньої, штучної атмосфери, така відданість завжди є великою моральною підтримкою. “Виплекати, викохати покоління, що переховало б суверенний Дух Нації. І Мазепа це робив, мимо всіх перешкод і протиріч своєї доби, мимо всіх інших надто пекучих завдань, свідомо й пляново, протягом рекордово-довгого, бо аж двадцятидвохлітнього панування. І саме це було генеральною лінією Мазепи” [2, 221].

Людмила Старицька-Черняхівська через образ Войнаровського зображує політичний і людський інтерес, “яку одна тільки любов до волі збрала на території між Дніпром і Дністром” [8, 218], очевидно, перебільшуючи цю всеєвропейську любов та співчуття, що пояснюється сублимацією комплексів бездержавності і є абсолютно зрозумілим, враховуючи сильні патріотичні почуття драматурга.

У складній сюжетно-конфліктній тканині п'єси значна роль відведена відомим одіозним особам української історії – Кочубею, що трагіфарсово уособлює тип “хохла”. Автор виразними деталями (Кочубеїха обдаровує золотом шпигунів-псевдоченців, які вистежують настрої народу й доносять про все цареві) підкреслює вірогідні настрої частини козацької старшини, що прагне московського

протекторату. У Мазепи стосунки з війовничими запорожцями не склалися вже з перших днів його гетьманування. І запальне низове козацтво проголошує:

*Та поки Січ не впала Запорозька,
України не загнужда Петро [8, 239].*

Водночас авторка зображує великий авторитет Семена Палія, який уособлює традиційну українську розполовиненість єдиної національної мети, що уявляється в різних іпостасях. Мазепа постає перед етичною альтернативою, дізнавшись із таємного листа, що Семен Палій замислив окремо від нього разом із поляками шукати виходу для України, сподіваючись отримати булаву правобережного гетьмана. Керований соборною ідеєю, Мазепа не може змиритися із політичною короткозорістю Палія, надзвичайно популярного полковника серед січовиків. І він приймає важке для себе, але органічне для свого світогляду (Мазепа сповідував філософські погляди Макіавеллі) рішення – видати Палія цареві, у такий спосіб покаравши його за зраду. Гетьман жертвує начебто менш важливим заради більшого, таким чином вирішуючи долю України.

Одна із найсуперечливіших сцен драми – розмова між Мазепою та закутим у кайдани за царським наказом Палієм. У цьому епізоді авторка досягає справжньої гостроти драматичного діалогу, а отже й конфлікту, що наближається за рівнозначністю ідеологічних “правд”, відстоюваних учасниками, до рівня поліфонії модерної драми. Переможець у цій словесній дуелі не очевидний, його покликана визначити сама історія. Зіткнулись два протилежні політичні підходи до тогочасної української ситуації, дві різнополюсові стратегії – романтична (Палій) та реалістично-прагматична (Мазепа). У кожного знаходяться свої аргументи. Зокрема, Палій вважає, що:

*Коли б Україна вся,
Мов збурене, розсатаніле море,
Знялася б враз, то й потопила б всіх [8, 293].*

Степова вольниця, анархічні сподівання на силу повстання, романтизація війни в ім'я високого ідеалу – які б не були зовні привабливі, але, на думку Мазепи (котру відчутно поділяє драматург), саме вони приведуть до двогетьманства та хаосу в Україні: “Політика

рятунок дасть, але той, хто веде, сам відає, сам знає, що і коли вчинити” [8, 115].

Людмила Старицька-Черняхівська також торкається доволі вразливого питання не лише конструктивної, а іноді й руїниці ролі Запорізької Січі в українській історії, що не могло асоціюватися з гармонійною державою. Це не козакофобські настрої, а пошуки золоті середини державної рівноваги. Гетьман малює привабливу картину міцної і сильної держави, а не польського, шведського чи московського колоніального васала із простягнутою жебрацькою рукою:

Річ Посполиту ми

Свою міцну повинні закладати:

Не польський сейм свавільних бунтарів,

Не холопів приборканих Петрових

А лицарів – України синів

Горливіх, не зрадливих і завзятих [8, 258].

Як політик гетьман Мазепа постає обережним і стриманим. Це ми бачимо, наприклад, у його стосунках із царем Петром I. П'яний цар, що прибуває інкогніто, веде себе типово: віддає деспотичні вказівки й “побажання”. Український народ, за його словами, “глупый бык рогатый” [8, 266]. Безліч суперечливих емоцій приходить до Мазепи під час розмови із п'яним самодержцем. Та бере гору холодний розум, витримка, європейський лоск, набутий ще замолоду. Все це не заради особистих інтересів.

Такі риси в Мазепи важко було збагнути простому людові, козакам, які не розуміли тонкої дипломатії гетьмана, а отже, його далекоглядних планів. Наталія Полонська-Василенко пише, що “примусова участь в політиці царя робила Мазепу непопулярним серед старшини, яка вважала, що він запобігає ласки у царя” [5, 61]. Далі історик зазначає: “Така опінія старшини, тієї частини суспільства, яка мала бути найближче зв'язана з гетьманом в політичній діяльності, зв'язувала його руки і примушувала усамітнюватись та затаювати свої плани” [5, 62]. Потрібно було ще багато років і зусиль аналітиків-учених, щоб переосмислити роль цієї постаті в історії й назвати його батьком, героєм, “козацьким генієм”.

Інфернальна картина царського винищення Батурина, настрої розброду та зневіри підсилюють у читача моторошне враження від початку тотальної невідворотності поразки. Зраджує навіть дехто з тих, хто клявся

гетьману служити визвольній ідеї аж до смерті (Апостол). Цар розсилає маніфести з обіцянкою помилування для скорених. Увесь тягар слабкої волі та витримки людини вже до кінця усвідомлений гетьманом. Але драматург, відповідно до історичної правди, не “зафарбовує” ситуацію лише в траурні кольори – до Мазепи приєдналося запорізьке військо на чолі з кошовим отаманом Костем Гордієнком, одержимим підйомом національного духу, на відміну від воїнів царської армії.

Людмила Старицька-Черняхівська не перебільшує значення військових дій української сторони, не зображає національне військо паціфістським. Але це військо не заражене агресивно-мілітарними настроями, лише благородна ідея відстояти національну честь і свободу рухає з'єднаними гетьмансько-запорізькими полками. І тому зрозумілою виглядає потреба помсти за нечувані звірства царської армії.

Остання надія на перемогу й патріотичний порив, надричний та відчайдушний, сповнюють деякі сцени п'єси мелодраматичним пафосом, який тут є художньо виправданий і не зображений штучно.

Людмила Старицька-Черняхівська вдається до монтажу, який допомагає “вмістити епічний сюжет у часово обмежену драму” [7, 10]. Вона поділила п'яту дію на дві картини (I-ша картина – ситуація перед вирішальною битвою, II-га – після неї, коли “перевернулася сторінка історії, сталася найбільша катастрофа в історії не тільки України, а й всієї Європи” [5, 65]). Гетьман із невеличкою жменькою свого старшинського оточення опиняється в Бендерах. Його незламна, неначе позалюдська воля вдихає і в останні дні його життя заспокоює та віру політичним нащадкам – Орликові та Войнаровському. Мазепа призначає гетьманським спадкоємцем Орлика, який у п'єсі виступає статичним, без індивідуальних рис персонажем і радше сприймається як символ, на відміну від Войнаровського, в образі якого проступають конкретні людські риси, вони помітні навіть у його патріотичних пафосних монологів.

На останній нараді зі старшиною гетьман малює картини національного майбутнього. Але не для того, щоб заглушити біль після поразки, а одержимо вірячи:

*То ж при стерні державному у нас
Стоять нехай із криці збиті люди,
Що не підуть на ласку до царя,*

*За ласий имат не продадутъ і волі,
І рідного народу, і добра
Отчистого, а шаблями й мечами
Зведуть мури навкруг отчизни* [8, 323].

Людмила Старицька-Черняхівська вибрала власний художній варіант розв'язки драми – гетьман, не перенісши поразки й розриву з Мотроною, добровільно випиває отруту. Цей фінал виглядає естетично мотивованим, смерть гетьмана фактично перетворює драму на трагедію класичного, за Гегелем, типу, де сильна особистість гине в боротьбі з історичною необхідністю.

У п'єсі “Іван Мазепа” можна простежити конфлікт на таких зрізах: конструктивно-технологічному, сюжетно-подієвому, проблемно-тематичному та образно-структурному. Історичне минуле, відтворене у п'єсі, служить первісною мотивацією конфлікту, що далі поглиблюється моделюванням стосунків персонажів, враховуючи їхні ціннісні орієнтації, громадянсько-особистісні прагнення, специфіку ситуації.

1. *Костомаров М. І.* Історія України в життєписах визначніших її діячів : [репринт. відтворення] / М. І. Костомаров. – К. : Україна, 1991. – 493 с.

2. *Маланюк Є. Ф.* Illustrissimus Dominus Mazepa. Тло і постать / Є. Ф. Маланюк // Книга спостережень : у 2 т. / Є. Ф. Маланюк. – Торонто : Гомін України, 1966. – Т. 2 : Проза. – С. 207–228.
3. *Масенко Л. Т.* Образ Мазепи в поезії Шевченка і Пушкіна / Л. Масенко // Дивослово. – 2000. – № 12. – С. 8–11.
4. *Наливайко Д. С.* Мазепа в європейській літературі XVIII–XIX ст. : історія та міф / Д. С. Наливайко // Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 162–196.
5. *Полонська-Василенко Н. Д.* Історія України : у 2 т. / Н. Д. Полонська-Василенко. – К. : Либідь, 1995. – Т. 2 : Від середини XVII століття до 1923 року. – 608 с.
6. *Поляков М. Я.* В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров / М. Я. Поляков. – М. : Советский писатель, 1983. – 368 с.
7. *Речка А. М.* Особливості композиції “драми для читання” / А. М. Речка // Дивослово. – 2002. – № 5. – С. 8–11.
8. *Старицька-Черняхівська Л. М.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. М. Старицька-Черняхівська ; [вступ. стаття, упоряд. та приміт. Ю. М. Хорунжого]. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с. – (Б-ка новіт. укр. літ.).
9. *Чернова І. П.* Мов криця загартована: образ Івана Мазепи у творчості Людмили Старицької-Черняхівської / І. П. Чернова // Визвольний шлях. – 2002. – Кн. 3. – С. 87–98.

Стаття аналізує драму Людмили Старицької-Черняхівської “Іван Мазепа” в контексті произведений на таку жє тематику. Аналізується специфика конфлікта пьєсы, єє образы, сюжет, композиция и другие аспекты поэтики.

Ключевые слова: драма, конфлікт, образ, контекст.

The article analyses the drama work “Ivan Mazepa” by Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska among other drams of the same theme. The author analyses conflict, images of the work, the plot, composition and other aspects of poetics

Key words: drama works, conflict, image, context.

УДК 82-2: 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Оксана Семак

МОДЕЛІ КОНФЛІКТНИХ СТРУКТУР У ДРАМАТУРГІЇ М.ЧИРСЬКОГО

У статті досліджено практику художнього втілення конфлікту в драматургії М.Чирського. Проведений аналіз дає змогу виявити типи конфліктних структур, детерміновані різною часткою зовнішнього і внутрішнього начала драматичного конфлікту.

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

Драматургія української діаспори – важливе самобутнє доповнення драматичного роду української літератури, без якого неможли-

во оцінити її місце серед літературних надбань інших народів світу. На жаль, донедавна драматичні твори багатьох українських

емігрантів, серед яких знаходимо такі талановиті постаті, як Ю.Липа, І.Багряний, Ю.Косач, Л.Коваленко, І.Костецький, залишалися невідомими в Україні.

Ім'я М.Чирського теж малознайоме читачеві, адже він – один із драматургів діаспори, твори якого десятиліттями не друкувалися в Україні. Народжений у Кам'янці-Подільському, М.Чирський у вісімнадцятирічному віці змушений був емігрувати спочатку в Польщу, а згодом у Чехію. В еміграції він написав три драматичні твори – “Отаман Пісня”, “П'яний рейд” та “Андрій Корибут” [2]. Вони – хай і невелика, але значуща частка, яка допомагає відтворити реальну картину літературного процесу за межами України.

За предмет свого дослідження ми обрали систему конфліктів та практику їх втілення драматургом, адже глибоко пізнати зміст та форму творів дозволяє вивчення специфіки функціонування драматичного конфлікту в загальній канві драми.

Багатовекторний конфлікт першої половини ХХ ст., зображений у творах М.Чирського, включає в себе світоглядні, морально-етичні та психологічні протиріччя людини, яка перебуває на чужій землі, але думкою живе в Україні. Притаманна європейській драмі початку століття переакцентація події від зовнішньої дії до виявлення внутрішнього світу персонажа знайшла благодатний ґрунт у драматургії українця-емігранта, якого до переосмислення власної долі та життя усієї держави спонукали пережиті події. Він переоцінює життєві орієнтири, зокрема, питання вибору та відповідальності, провини і свободи. Усвідомлення проблеми буття нації і проблеми буття людини взагалі дозволяє драматургові у творах синтезувати національне із загальнолюдським, і вивести проблему людського існування на якісно новий філософський рівень. Тому й зустрічаємо у драмах відсторонення від зовнішньої дії, коли справжні причини, які детермінують розвиток дії, є за межами конфліктних зіткнень персонажів, а сам конфлікт існує на горизонтальному та вертикальному рівнях і розкриває специфічність людської екзистенції.

Спадщина М.Чирського видається особливо цікавою з точки зору поєднання в ній творчої ініціативи письменника із досвідом національної драматургії у структуруванні драматичного конфлікту.

У вступі до п'єси “П'яний рейд” автор зазначає, що українська драма повинна по-

новлювати те, що є “співзвучне нашій добі в старому українському театрі”, але водночас шукати інші творчі методи [6, 2]. Головне завдання автора, на думку М.Чирського, – оголоти “сценічний нерв”, “видобути нюанси і тонкощі”, “підкреслити дрібниці, що власне творять цілісність” [6, 1] п'єси.

Для драматургії М.Чирського типова тенденція до поєднання зовнішнього і внутрішнього конфлікту із превалюванням останнього та його психологізацією. І хоча головною темою, яку розробляє драматург в еміграції, є тема національної боротьби, джерелом драматизму у його п'єсах здебільшого виступають не так прямі соціальні чи національні революційно-збройні протистояння, як проблеми та протиріччя психологічні, морально-етичні, які лише впливають із зовнішнього протистояння. Хід драматичної дії у таких творах визначається не лише зовнішньою боротьбою, що становить суть зовнішньої дії твору, але й конфліктом внутрішнього плану. В п'єсі “Отаман Пісня” поряд із сюжетною подією рушієм конфлікту виступають полеміка, роздуми персонажів про причини поразки в національній боротьбі, які, на думку автора, є складовою характеру українця. Завдяки такому підходу драматург зумів повною мірою розкрити глибинний зміст протиріччя та уникнути спрощеності драматичної інтриги, схематизму передачі конфлікту і категоричності його вирішення.

На думку Л.Залеської-Онишкевич, “П'яний Рейд” змальовує радше картину від 1921 р., коли скошено 359 українських повстанців під Базаром, коли вони боролися з комунізмом” [1, 44]. Проте боротьба за державність у п'єсі “П'яний рейд” переноситься у площину одвічної боротьби добра зі злом і відтворює морально-етичні протиріччя доби: “Український театр тоді немов розширився, охопив далечінь: тисячі акторів вкрили гігантську сцену, де відогравалася величезна містерія Відродження” [6, 2]. Незважаючи на те, що у п'єсі зображена боротьба українців за національне визволення, автор відмовляється від чіткого бінарного конфлікту із звичним протиставленням героїв. М.Чирський досягає крайнього драматизму через фіксацію своєї уваги на позитивній стороні конфлікту та дослідженні внутрішнього життя трьох головних персонажів. Значну роль у передачі конфлікту в п'єсі відіграють ремарки. Вони допомагають створити типи літературних героїв, які відбивають та ідеологічно прояснюють на-

строї українців періоду другої еміграційної хвилі. Проте герої М. Чирського попри певну ідейну заданість залишаються живими людьми з властивими їм індивідуальними, неповторними рисами. Так, авторська оцінка дійових осіб, наявна в експозиційній розлогій ремарці, розкриває емоційний стан героїв і є передумовою до визрівання конфлікту. Філософські роздуми автора, подані в подальших ремарках, стають епіцентрами конфлікту.

Ретроспективна композиція п'єси “П'яний рейд” побудована на опозиційному протиставленні “повоєнне життя в еміграції” – “збройна боротьба в Україні”. Через поєднання розрізнених у часі подій автору вдається досягти високого рівня драматизму. Конфлікт, заснований на переживаннях героїв на чужій землі, збагачений яскравими картинками-спогадами про боротьбу за свободу батьківщини. Перша сцена з ремаркою про те, що “кожна пересічна людина (ще кажуть: – “сіра”, “сірий герой”) здібна деколи зростати за диких обставин понад цю пересічність” [5, 2], знайомить нас з персонажами твору. Гартман, Пальченко і Черногуз – це звичайні люди, яким властиві свої слабкості та недоліки.

В образі першому, який автор називає епілогом, дія відбувається в невеликому малярському ательє за межами України. Пересічність ситуації у цьому образі різко контрастує з героїчними характерами, заданими драматургом у ремарці. Валентин малює картину, для якої йому позує дружина Гартмана – Люїза. Лапідарні авторські ремарки натякають на не лише дружній зв'язок між ними. Проте сподіваний трикутник “Валентин – Люїза – Гартман” не стає основою конфлікту, незважаючи навіть на те, що Гартман бачить свою дружину в обіймах найкращого друга. Джерелом емоційної напруги першого образу є картина на мольберті, що її хоче порізати Валентин Черногуз. Стан душі героя автор передає у ремарці: “Раптом погляд його спинився на прикритому мольберті. Прудко скочив до нього, зірвав накривку. Стиснув зуби, злісно дивиться на зображений там жіночий портрет. Обличчя його пітніє, набрякає гнівом. Раптом обертається до стола, вхопив ніж, підносить руку, немов бажаючи різонутися по полотну. В цей момент увіходить Люїза. Люїза: (кинувшись до нього) О, що ти!.. що ти, Валь.

Валентин: Я його породив, я його вб'ю” [6, 5].

Валентин поступово усвідомлює, чому портрет має владу над ним. На ньому зобра-

жена не Люїза, а дівчина, яка схожа на Люїзу, – Мар'яна – спомин про далеку Україну. Картина є лише каталізатором особистісної самоідентифікації для усіх героїв. Всі, хто підходить до портрета, – Гартман, Пальченко, Черногуз дивляться у нього, як у дзеркало, відображення якого і є їх справжнє “Я”. Портрет викликає в душах персонажів спогади про давноминулі дні, сповнені героїзму та самопожертви. Автор підкреслює, що три центральні герої, Черногуз, Гартман, Пальченко, не лише різні за вдачею – вони презентують різні життєві позиції щодо української національної ідеї. Валентина Черногуза автор наділяє відповідальністю за доручену справу, поміркованістю. Гартман, чужинець по крові, захоплюється національною ідеєю, проте має сумніви щодо її втілення. Пальченко відчуває Україну найбільше, його дії завжди безкомпромісні. Проте вони, звичайні і такі різні люди, за певних обставин здатні перерости себе і стати героями у боротьбі за рідну землю. Створивши яскраві характери героїв, які перебуваючи на чужині, душею живуть в Україні, автор додав новизни драматичному конфлікту. Адже “характер фокусує, концентрує суспільні і психологічні відносини в процесі розвитку драматичного конфлікту, організовує драматичну дію в п'єсі” [5, 32].

Образ Мар'яни має особливе символічне значення, він пронизує весь твір, з ним пов'язані прямо чи опосередковано інші персонажі. Ретроспективний характер композиції дозволяє повернутись до подій минулого та першої зустрічі з Мар'яною, які подані через спомини Черногуза. Таке сюжетне переплетення робить структуру конфлікту багатопланою. У боротьбі за незалежність поступово розкривається характер Мар'яни – красива українка виявляє силу духу та кмітливість у сцені взяття в полон червоноармійців, самопожертву в догляді за пораненими бійцями, високу національну свідомість та людську гідність у розмові зі своєю тіткою. Розвиток характеру Мар'яни набуває символічного значення. Шлях становлення його свідчить про можливість кожної людини піднятися над буденним життям: “До речі: Мар'яна в цьому образі весь час у “масці”, вона грає і в сцені з Черногузом, Гартманом і Пальченком; і в сцені з трьома вояками (червоноармійцями). І тільки в останній зустрічі з Черногузом робиться сама собою, скидає «маску», заявляє глибини своєї душі, робиться «справжньою» Мар'яною символічною. Такою вже вона ли-

шається до самого кінця речі взагалі” [6, 2]. Реальною ворожою силою у творі виступає духовне спустошення, яке підстерігає героїв на чужині і яке вони долають, черпаючи сили в любові до рідної землі.

На нашу думку, драматичний конфлікт як предмет зображення дії в конкретно-історичних умовах та обставинах не може бути розв’язаний в окремій драматичній ситуації. Він конструється на життєвих протиріччях, які включають не лише зіткнення позитивних і негативних персонажів; драматичну дію динамізують переплетення особистого і суспільного, при цьому внутрішня колізія виступає домінантною. Звичайна подія не здатна розкрити глибини такого конфлікту. Складність зображення людського життя досягається через введення подвійного конфлікту екзистенційного змісту з різною мірою прояву зовнішнього і внутрішнього начала в ньому.

У п’єсі “Отаман Пісня” події, які розвиваються в причинно-наслідкових зв’язках, детермінують розвиток подвійного екзистенційного конфлікту. “Пронизуючи твір по вертикалі, художній конфлікт входить в сюжетну структуру лише одним своїм, хоча й дуже суттєвим, шаром... Радіус конфлікту ширший, ніж радіус сюжету” [4, 95]. Перший план драматичної дії є певною мірою обмежений зосередженням уваги на конфлікті між почуттями героїв, а другий набуває широти зображення і проектується у площину історичного, соціально-політичного становища народу в цілому. Дія п’єси побудована як переплетення політичної та любовної інтриги, а ідеологічний конфлікт накладається на конфлікт морально-етичного змісту.

У першій дії драматичний конфлікт має чітко означену бінарність позицій, що веде до його спрощення, відсутність же двополюсності простежується у другій та третій, останній, дії. Першим важливим моментом у розвитку драматичного конфлікту стає поява в затишному помешканні Люби, дочки гімназійного вчителя, Пісні – пораненого українського повстанця, про якого багато говорять у місті. Дівчина не знає, хто перед нею, і засуджує отамана Пісню, що бореться за якусь невідому їй Україну. Цей етап відтворює ставлення частини українського населення до вільної боротьби. Після знайомства з Піснею Люба задумується над тим, хто ж вона насправді. Конфліктний вузол затягується тугіше із перетворенням хатинки в садку на штаб

революції, в якому панують Димов та Маламед. Тепер не лише Люба, але і її батько усвідомлюють необхідність боротьби за власну державність. На цьому етапі відбувається ускладнення взаємопереходів між конфліктними полюсами. А вже дружина Димова, Ірина, – колишня дружина отамана Пісні. Причиною їхнього розриву стали різні життєві ідеали Ірини та Пісні. Для Ірини найвищим словом існування виступає любов до окремої людини. Для Пісні таким словом є любов до свого народу та батьківщини.

Подружнє життя з Іриною переконало Пісню у важливості віри у свій ідеал. Про це він говорить своєму товаришеві: “Людина, Паньку, мусить перш повірити в щось, а докази, аргументи потім тисячами знайдуться... Логіка завжди була тільки служкою віри... от віру й треба плекати в нашому народі, що є скептиком по вдачі. Та скептика найлегше переконати... Віра – це все, докази – пусте... Не проміння творить сонце, а сонце проміння” [6, 28]. Випадкова зустріч Ірини та Пісні поглиблює драматичний конфлікт, суть якого ширша від класичної інтриги стосунків трьох героїв – Ірини, Пісні та Димова. У його основі – дилема вибору між сімейним життям і боротьбою за свободу своєї батьківщини. Таке розгалуження конфлікту, при якому розвиток дії здійснюється у двох напрямках, поглиблює та збагачує його додатковими нюансами. В епізоді захоплення в полон червоного комісара Маламеда та Ірини він розгортається у внутрішній, психологічній площині.

Після розмови, яка увиразнює світоглядні позиції кожного з героїв, Пісня відпускає Ірину, але з цього моменту Ірина переживає складний процес моральної та духовної еволюції. Вона роздумує про свої почуття – кохання до Пісні і ненависть до України, яка розлучила їх. Друга їхня зустріч відбувається у більшовицькому штабі і підноситься автором як ключова в розвитку дії. У переодягнутому більшовицьким емісаром Пісні Ірина впізнає колишнього чоловіка. Проте, незважаючи на розбіжності в розумінні національного питання, Ірина не зраджує свого чоловіка. Автор фіксує перебіг сумнівів героїні і моральну перемогу Ірини над власними егоїстичними почуттями. Смерть Димова та його дружини обриває драматичну дію, проте конфлікт між більшовиками та повстанцями залишається незавершеним. Це дає можливість глядачеві домислювати логічну розв’язку побаченого. Куля червоноармійця обриває жит-

тя гімназійного вчителя, який через власну глухоту не зрозумів звернених до нього слів. У фіналі Пісня проголошує необхідність розуміння ходу історії та причин національної поразки: “Вони стріляють по наших глухих безборонних батьках... Наші татки й гинуть через те, що вони глухі... Вони глухі... усі. Вони не чули гурагану, що наближався до нас... вони остаточно оглухли, коли вдарила нам у лице ця революційна буря... Але ми, Шурку, маємо вуха й очі, і руки, і ... зброю в руках” [7, 30]. Внутрішня дія у творі виявляє міру життєвої стійкості героїв і їхню здатність протистояти багатолічному злу. На нашу думку, філософське осмислення долі людини і народу в драматургії М.Чирського внесло епічний компонент у драматичну дію, зокрема, у конфлікт. Епізод драматичної дії у творах М.Чирського виявлялася через об’єктивізацію “полемики персонажів (через відокремлення повідомлення і події розказування), чим досягався ефект множення точок зору” [3, 246]. Цей прийом дозволяв авторові вкласти нове розуміння змісту конфлікту, передати його епохальний характер. Внутрішня і зовнішня дія органічно переплітаються, що сприяє розширенню радіусу конфлікту та надає йому більшої глобальності. У конструюванні драматичного конфлікту може бути різна “акцентація його зовнішнього і внутрішнього начала, але в принципі вони мусять бути взаємопов’язані, взаємопідпорядковані, взаємозумовлені і, по суті, конче необхідні для драматургічного твору” [5, 51].

Таким чином, аналіз драматургії М.Чирського засвідчує співіснування в його п’єсах традицій реалістичної та модерної драми, коли розвиток конфлікту зумовлюють не лише безпосередні дії, а, насамперед, внутрішня боротьба, протистояння моральних позицій. Зовнішнє і внутрішнє начало драматичного конфлікту взаємодоповнюють одне одного,

надають останньому визначального значення у структурній організації твору.

Ускладнення категорії конфлікту у творах М.Чирського забезпечує драматична дія, яка об’єднує кілька подієвих планів. Їх взаємопереплетення сприяє розширенню радіусу конфлікту і надає йому більшої глобальності.

Опріявлення позицій конфліктуючих сторін відбувається посередництвом так званої “вербалізованої дії” – словесної полеміки, яка демонструє їх ідейне протистояння. В умовах словесної полеміки зображується еволюція ціннісно-сислової сфери свідомості героїв творів. Неодновимірні у своїй складності характери персонажів, що є відзеркаленням важкої долі емігранта, породжували внутрішньопсихологічний конфлікт, підкріплений зовнішньоподієвим розвитком конфлікту.

У загальній канві твору змінюється функція ремарки, яка і сприяє глибокому дослідженню конфлікту та структурній цілісності твору, відділяючи ступені розгортання конфлікту.

1. *Залеська-Онишкевич Л.* Текст і гра / Л. Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009
2. *Куценко Л. В.* “І вічність на каміннях Праги...” / Л. В. Куценко. – К. : Імекс-ЛТД, 2006. – 288 с.
3. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття : аспекти родо-жанрової динаміки / Н. П. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 350 с.
4. *Погребной А. Г.* Художественный конфликт и развитие современной советской прозы / А. Г. Погребной. – К., 1981. – 198 с.
5. *Хороб С. І.* Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми) / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 199 с.
6. *Чирський М. А.* П’яний рейд : рукопис / М. А. Чирський. – [Б. м., б. р.]. – 33 с.
7. *Чирський М. А.* Отаман Пісня / М. А. Чирський. – Ужгород, 1935. – 36 с.

В статтє исследована практика художественного воплощения конфликта в драматургии М.Чирского. Проведенный анализ дает возможность обнаружить типы конфликтных структур, детерминированные разным соотношением внешнего и внутреннего начала драматического конфликта.

Ключевые слова: *конфликт, композиция, действие, характер, драма.*

The article has the investigation of the practice of the artistic embodying of the conflict in play-writing of M.Chyrs'ky. Realized analysis gives the opportunity to identify the types of conflicts determined by different parts of external and inner sources of dramatic conflict.

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

**ВІД МУЧЕНИЦІ – ДО ЛИЦАРЕСИ:
ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ПРАЦІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО
“NOTRE DAME D’UKRAINE: УКРАЇНКА В КОНФЛІКТІ МІФОЛОГІЙ”**

Статтю присвячено розгляду видозміни, якої зазнав образ Лесі Українки у книзі Оксани Забужко “Notre Dame d’Ukraine”. У спробі подолати стереотипи у сприйнятті письменниці в українській культурі, своєрідні міфи, Оксана Забужко створює власні, не менш суперечливі міфологічні варіанти інтерпретації життя і творчості Лесі Українки. Здійснено спробу довести, що лише в поєднанні старих і нових міфологій постає цілісний, близький до об’єктивності образ письменниці.

Ключові слова: Оксана Забужко, Леся Українка, лицареса, міфологія, героїзм, святість.

“Життя великих – і повчає, і розважає” [9, 55], – пише історик Н.Яковенко. Вона має рацію передусім у тому, що читач, ознайомлюючись із біографією відомої людини, не тільки продовжує пізнавати світ крізь буттєву призму самодостатньої зреалізованої особистості, але й намагається знайти в життєписі те, що б наближувало об’єкт зображення до реципієнта, факти, які би вкотре доводили людську недосконалість, те, що навіть найуспішнішим людям були властиві різноманітні слабкості, інакше кажучи, факти, які б засвідчували, що “це людина, і ніщо людське їй не чуже”.

Намаганням наблизити чи навіть занести до пересічного рівня уславлену особистість через акцентацію на її слабкостях суцільно протилежне прагнення – возвеличити, зідеалізувати, обожнити, канонізувати й іконізувати. Якщо перша інтенція зазвичай має риси індивідуального характеру, то друга – суспільного. Та чи інша відома особистість стає ідолом для певної громади, певного кола однодумців. Зважаючи на накладання релігійної конотації на раніше цілком світський образ, виникають сприятливі умови для його міфологізації. Міфи такого характеру не спрямовані на обман громади, для якої призначені, а передусім мають консолідуючий характер. Використання міфологічної оболонки для образу відомої особи притаманне як середнім, так і великим соціальним групам. І найфункціональнішими та найпродуктивнішими міфологічними образами бувають у другому випадку – великих соціальних груп, до яких зараховуємо націю. Як відзначив британський політолог і культуролог Е.Д.Сміт, “створення і плекання спогадів, символів, міфів (курсив наш. – Г.В.), вартостей і традицій визначають унікальну культурну спадщину кожної етнічної спільноти і нації” [7, 59].

Окрім міфів націєтворчих та націєстверджуючих, є ще й міфи масового характеру, які створюються з менш благородною метою і є частиною піар-стратегій. Таким чином, напрошується висновок, що творення міфів – невід’ємна складова сучасної культури. “Міфом може стати все, що покривається дискурсом”, – зауважив Р.Барт [1, 265]. Тому укладання міфології сучасності було б актуальним і цікавим заняттям, враховуючи, що перший крок на цьому шляху Р.Барт уже здійснив у праці “Міфології”.

Постаті класиків, їхнє життя і творчість з кожною новою добою потребують переакцентації, переактуалізації, своєрідного допасування до проблем сучасності. І щонайдивніше – вони справді піддаються таким часовим маніпуляціям, вкотре підтверджуючи універсальність їхньої творчості, а відповідно – їхню геніальність. “Так із ними буває, з великими: думаючи, що залишили їх у минулому, ми озиріємось на них – і виявляємо, що насправді вони не позаду, а далеко попереду нас. Щоб наблизитись до них, треба їх наздоганяти”, – писала Оксана Забужко у листі до Юрія Шевельова [2, 316]. Саме такий безкінечний процес наздоганяння класиків спостерігається на кожному новому етапі розвитку культурної історії. Щоразу нові плеяди митців та науковців пропонують все нові і нові інтерпретації творів класиків і – більше того – нові погляди на їхні життєписи.

Знаковим є той факт, що зазвичай пантеон класиків у літературі можна співвіднести з аналогічним пантеоном святих, бо ж подібності між цими образами цілком явні: якщо заслуга святих передусім полягає у поширенні християнських істин, у реалізації ідеалу людини тощо, то заслуга класиків – у створенні й утвердженні національної літератури, реалізації ідеалу культурного діяча. Принагідно

зауважимо, що в сучасній критичній літературі можна зустріти чимало висловів на зразок “письменницький іконостас”, “іконостас класиків” тощо, які унаочнюють тісний зв'язок релігії з національними святощами, і є виявом своєрідної “громадянської релігії” (термін Джорджа Мосса) [див. 7, 73].

Процес переоцінки місця і ролі класиків в українській культурі пішов двома протилежними шляхами. З одного боку, це спроба “повалення ідолів”, своєрідне іконоборство у сфері літератури. Яскравим прикладом є скандально відомі книги Олеся Бузини. Принагідно варто зазначити, що даний шлях є нищівним за своєю суттю, бо ж після знищення старих ідеалів нових не створено. Така деструктивність лише на перший погляд стосується постатей національних героїв, які завдяки подібним псевдорозвідкам начебто набули реальних людських, а не зідеалізованих рис. Насправді ж вона зачіпає національні підвалини. Саме тому радикальні “іконоборчі” погляди, особливо у сфері культури, загрозливі загалом для нації, яка за теорією Е.Д.Сміта, у принципі не може існувати без таких вартостей як “міфи про походження та обраність, спогади про міграцію та героїчні віки, ідеали і традиції долі й жертви” [7, 55].

Другий шлях переоцінки має дещо спільного з першим, а саме – спроба знищення застарілих стереотипів. Проте між ними є принципова різниця: другий шлях не містить руйнівного духу, а лише пропонує замінити попередні стереотипи у сприйнятті митця на нові, не підриваючи “культурних основ нації”. Хоча цілком очевидно, що навіть поява цілком несподіваних потрактувань національних міфів не може остаточно знищити попередні, оскільки будь-які нові віяння органічно впливають із попередньої культурної спадщини, виникли під її впливом, і тому можуть закономірно закріпитися в національній свідомості навіть не як взаємозамінні, а як взаємодоповнювані.

Саме другий шлях обрала О.Забужко при написанні наукової трилогії, присвяченої знаковим постатям літературного іконостасу: Т.Шевченку, І.Франкові та Лесі Українці. У цих книгах авторка подає власне ідеологічно незашорене сприйняття не тільки творів згаданих культових українських митців, але й їхніх життєвих шляхів, створюючи таким чином новітню культурну міфологію.

Р.Барт наголошував на тому, що “визначальним для міфу є не предмет його по-

відомлення, а спосіб, яким воно передається” [1, 265]. Відповідними до цього є пояснення самої Оксани Забужко у листі до Юрія Шевельова сутності власного міфотворення: “Я пишу нестак конкретну постать, як витворений мною з цієї постаті *персонаж*, чи, коли вгодно, концепцію.., – персонаж, у який широко й палко закохуюсь і, відповідно, прагну нагородити якнайбільше ефектних теоретичних риштовань, аби переконати решту світу в його, персонажа, реальності. Це ні в якому разі не ошуканство, і навіть не інтелектуальне шахрайство – швидше гра, і то не з читачем, а з собою передовсім” [2, 137]. У такому погляді на проблему не обійшлося без впливу того ж таки Шевельова, якого О.Забужко глибоко шанувала. “Чого варте життя без гри? – писав він у статті “Два стилі літературної критики”, – тим більше, коли це гра інтелектуальна й навчає учасників пізнавати справжні цінності?” [8, 225].

У пролозі до книги “Notre Dame d’Ukraine” О.Забужко сама акцентує на тому, що її літературна міфологія не нищить національних підвалин, а навпаки їх скріплює, оскільки її праці пронизані наскрізним лейтмотивом, який “можна називати «ідеєю», «міфом» а чи вірою, можна простіше – тож самістю, духовним громадянством, якого насуцно потребує кожна нормальна людина” [3, 7]. Отож, міфи такого характеру становлять, мовлячи термінологією Е.Д.Сміта, “культурний ресурс” нації, необхідний для повноцінного її існування.

У розвідці “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій” О.Забужко ретельно аналізує той міфологічний пласт, яким покриті життя і творчість Лесі Українки, пропонуючи натомість власноруч створений міф. За Р.Бартом, міф є “комунікативною системою, певним повідомленням”, тому процес деміфологізації і поновної міфологізації свідчить про зміну суті повідомлення, про адаптацію до нових історичних умов і відповідних реципієнтів. У намаганні вести боротьбу з офіційним дискурсом стосовно Лесі Українки О.Забужко часом сама заплутується, яку саме роль відвести письменниці в новоствореній концепції (тому можна сказати, що навіть у цій праці Леся Українка перебуває у конфлікті міфологій Оксани Забужко). Варіантів є кілька: 1) “Леся Українка – це для нас насамперед героїня *знятої ... тілесності*, отой самий прапервісний «святий дух» жіночого роду” [3, 48], тобто власне Notre Dame

d'Ukraine; 2) це “лицар без страху й догани”, духовна лицареса, віддана інтересам ордену, яка живе згідно з лицарським кодексом честі; 3) “Леся Українка – велика еретичка і великий ересіолог. Вона – жриця отого самого жіночого божества, тієї жіночої іпостасі Трійці, про яку так багато говорили гностики, яку оспівували трубадури, якій поклонялися катарі” [10], тобто своєрідна гностична свята, яку навіть ховали за обрядами гностиків і могила якої розміщена не за православними законами [11]. Проте в будь-якому випадку це не маленька дівчинка у вишиванці та віночку і не Велика Хвора.

Перш за все у своїй праці О.Забужко намагається позбавити образ Лесі Українки від патріархального агіографічного стереотипу страдниці, вічно хворої, невродливої, некоханої письменниці. На її думку, українські митці занадто багато мають у собі страдницького, смиренного, тому цим рисам варто протиставити інтелігентність, духовну незламність лицареси-ересіархині. На перший погляд, перед нами постає оновлений за феміністичним каноном з окремими середньовічними рисами образ Лесі Українки. Але якщо зважити на дослідження Д. де Ружмона та Ф.Кардіні, у першому з яких здійснено спробу довести, що середньовічні рицарі були апологетами християнського еретичного відгалуження – катарів, своєрідними катарськими святими, а друге демонструє механізм перетворення лицаря на “святого воїна”, то стає зрозумілим, що якісних змін як таких міф про Лесю Українку майже не зазнав, бо образи лицаря і святого перебувають у тісному взаємозв'язку.

Знаковою у процесі реміфологізації образу Лесі Українки є назва самої розвідки “Notre Dame d'Ukraine”, скалькована з назви усім відомого Собору Паризької Богоматері Notre Dame de Paris. Таким чином, складається враження, що О.Забужко заповзялася піднести образ письменниці до божественного, чи, точніше, Богородичного рівня. Як пояснює авторка, “у тих країнах, де ця лицарська традиція довгі століття була домінують, там залишилося звертання до Діви Марії не так, як у православ'ї, – як до Богородиці, тобто Тієї, що народила Бога. Діва Марія, our Lady, Notre Dame – наша Пані. Так само, як «our Lord», «наш Пане» – звертання до Бога, «our Lady», «наша Пані» – звертання до парного, жіночого божества” [10]. І хоч О.Забужко часто називає Лесю Українку

“жрицею Святого Духа”, все ж логіка усього дослідження й окремі авторські зауваги приводять до думки, що саме Леся Українка є тим Святим Духом для української культури, де й посідає відповідне місце в Трійці найвизначніших митців після Т.Шевченка – батька й І.Франка – сина (склад цієї української культурної трійці узгоджується зі складом Святої Трійці в християнських еретичних відгалуженнях, у яких місце Святого Духа посідало жіноче начало).

Погоджуючись із думкою Є.Ярської-Смирнової, що “стереотипні образи жіночості й інвалідності як пасивності, поєднуючись між собою., пропонують асоціації з *жалем, безглуздою трагедією, болем, святістю й безтілесністю*” [цит. за: 3, 57], і сприймаючи міф про Велику Хвору як продукт патріархальної культури, О.Забужко все ж не відкидає агіографічного елемента з біографії Лесі Українки, наголошуючи на тому, що “42-літнє життя Лесі Українки було... потенційно цілком «агіографічним»” [3, 84–85], а лише майстерно “перемформатує” канонічну святість на еретичну, гностичну, поєднуючи її з лицарським етосом. Таким чином, замість Великої Хворої Леся Українка постає перед читачем у новій іпостасі лицареси, гностичної святої, “духовної дисидентки” (с. 156), ересіархині, жриці Святого Духа.

Передусім О.Забужко бере до уваги життєві принципи Лесі Українки, які виявлялися у її творчості, у поведінці, особистісних взаєминах тощо, і які авторка співставляє з лицарським етосом, обґрунтовуючи закономірність сприйняття письменниці як духовної лицареси. Хоча варто зазначити, що ті ж самі риси можуть слугувати переконливим аргументом для паралельного агіографічного міфу Лесі Українки. О.Забужко впадають в око зокрема особливе *смирнення і неамбітність* письменниці, які можуть бути виправдані не лише особливістю характеру, але й служінню меті, вищій, ніж слава. Для прикладу наведено уривок зі спогадів Климента Квітки, в якому йшлося про те, що Леся Українка “по виході першого тома віршів Олеся сказала, що він випередив її яко ліричний поет, і притім не зажурилася і сказала тільки, що їй вже писати ліричних віршів не варто” [цит. за: 3, 479]. О.Забужко розцінює такий жест як “цехову” солідарність, як відданість інтересам “локальної спільноти”, “найперший і найнеомильніший показник релігійної місії” [3, 480], до пріоритетів

якої відносилася “справа визволення вітчизни”. Леся Українка, як відзначає авторка, “ніколи й ні в чому не виступає на сто відсотків «сама за себе»”, бо “український інтелегент «на перше місце раз у раз ставить справу, а не свою особу»” [3, 478]. Проте змальований Климентом Квіткою епізод викликає цілком закономірні асоціації з житійною сценою і більше спрямований на ідеалізацію, навіть іконізацію письменниці, причому тут не варто забувати, що йдеться про жанр спогаду про письменника. Про мертвих – як пам’ятаємо – або добре, або нічого. Це правило й зумовлює появу агіографічних елементів у жанрі спогаду та водночас зумовлює перетворення митця на ікону.

Звернула увагу О.Забужко і на такі риси характеру Лесі Українки як *жертвність, самовіддача і самопосягання*. Яскравим прикладом є її шлюб з Климентом Квіткою, “вбогим чиновником скромного 9-го рангу..., сумнівного походження (всиновлений вихованець міщан Карпових), знов-таки хворим на туберкульоз легень (sic!), і на додачу ще й хлопчиськом, молодшим від своєї дами серця майже на 9 років” [3, 141]. Йому Леся Українка присвятила останні роки свого життя. На думку О.Забужко, це була “безупинна й беззастережна самовіддача..., спрямована на щонайповніше особистісне саморозкриття коханого чоловіка” [3, 147–148]. Враховуючи такий тип поведінки, авторка вважає, що Леся Українка найближча до архетипу Ідеальної Коханки, що вона “дійсно пожертвувала «за любов»” і “власне цей вибір... ставить її в ряд Великих Коханок історії”. У даному випадку О.Забужко суперечить сама собі, адже якщо прийняти уже згадану тезу про те, що Леся Українка все життя була духовною лицаресою, стихійно слідувала моральному кодексу лицарства, творячи завжди для блага рідної культури, бо ж виховувалась і виростала серед таких же відданих своїй упослідженій нації людей, духовних лицарів, то архетип Ідеальної Коханки просто випадає з цього контексту. І навіть самі аргументи, які ретельно підбирає О.Забужко для відстоювання своєї позиції, не є до кінця переконливими, а часом її заперечують. Більш прийнятною є думка, що шлюб Лесі Українки з Климентом Квіткою був передусім містичним шлюбом і мав характер “духовного запліднення” жінкою свого чоловіка, бо ж “пані Лариса першою розгледіла в скромному «титулярному советнику» майбутнього визначного етномузиколога” [3, 148]. Якщо вду-

матися в слова О.Забужко про те, що “життєвій настанові” Лесі Українки “органічно чужа сама ідея... що-небудь «приберегти для себе»” [3, 149], що її “цікавлять майже виключно ситуації духовного подвигу, тобто виняткової, «надлюдської» міри сил” [3, 152], то цілком логічним видається висновок, що у шлюбі Леся Українка продовжувала здійснювати духовний подвиг і її самопожертва, допомога К.Квітці записувати його статті під диктовку, не була марною, а мала велику культурну перспективу, що, без сумніву, вона сама усвідомлювала: “Мені таки здається, що тратим ми на ньому критика і етнографа, та, може, й ще кого” [цит. за: 3, 149]. Тому це справді містичний шлюб, який змальовувала Леся Українка у своїх драматичних поемах.

Ще один вид жертвності, окрім духовної, притаманний Лесі Українці, – *матеріальна жертвність*. Живучи з К.Квіткою у скруті, вона утримувала всю чоловікову родину, не шкодуючи навіть коштів, призначених на її лікування. Після одруження вона продала маєток у Торчині, “і ці кошти, вкупі зі скромним Квітчиним «жалуванням»..., і склали основне джерело існування родини з чотирьох осіб (з цих коштів Леся Українка ще й робила добродійні пожертви, зокрема спонсорувала фольклорну експедицію Філарета Колесси)” [3, 141–142]. Наведені рядки вповні ілюструють ставлення письменниці до матеріальних благ, які вона повсякчас намагається використовувати для добра родини і рідної культури. Така поведінка служить вагомим аргументом на підтвердження концепції духовної лицареси і водночас, як уже згадувалося, не суперечить традиційному сприйняттю Лесі Українки в агіографічному світлі.

Мала рацію Н.Зборовська, коли писала, що праця О.Забужко – це “спокусливо інтелектуальне фарисейство”, “феміністична ересь для постмодерністського культурного націоналізму” [4, 73], бо ж читаючи цю книгу, не варто забувати про феміністичні уподобання її авторки, яка, рефлектуючи над життям і творами Лесі Українки, намагається пояснити “почитаемость, но нечитаемость” письменниці з боку її сучасників засобами феміністичної ідеології, створити новий, несподіваний образ лицареси, Ідеальної Коханки тощо. Попри все, праця О.Забужко, на протигагу авторським інтенціям, лише укріпила образ непорочної письменниці, справді Notre Dame, якій властиві такі риси як смирення, відсутність інтересу до земної слави, матеріальних

благ, самопожертва, самопосвята заради духовного розвитку близької людини.

“Герой помирає як сучасна людина, – пише О.Забужко, – але народжується заново як людина вічна – довершена, універсальна людина без особливостей” [3, 52]. Це своєрідний перехід з простору історії у простір міфу. Принагідно доцільно згадати слова О.Лосева про те, що “міф не є особистістю (личністю), а її ликом; і це означає, що лик невіддільний від особистості, тобто міф невіддільний від особистості... Проте особистість відмінна від своїх міфічних ликів, і тому вона не є ні своїм ликом, ні своїм міфом, ні своїм міфічним ликом” [6, 94]. Отож розмаїття міфічних потрактувань життя і творчості Лесі Українки цілком закономірне, причому кожна з версій має право на існування і не виключає іншої, оскільки їх усіх можна розглядати як вияв різних ликів письменниці, а всі разом, йдучи за позицією О.Лосева, вони характеризують одну особистість. Тому замість протиставляти власний погляд стереотипному, образ лицареси – образу святої мучениці (тоді як насправді вони не є протилежностями, прямим доказом чого є поняття “святого воїна”, “святого лицаря” (які стосувалися власне лицарів), “духовного воїна” (притаманного для означення власне святих), О.Забужко потрібно було об’єднати різні іпостасі письменниці. Все ж завдяки цій праці образ Лесі Українки став цілісним. Їй вдалося додати той штрих, якого бракувало цьому образу – ознак духовного лицарства. Таким чином, перед нами постав класичний образ національної культурної героїні, складовими якого є елементи власне героїзму (віддане служіння батьківщині та її інтересам), риси святості (внутрішнє благородство, самопосвята, мученицька боротьба з хворобою тощо). І найважливіше, що вдалося О.Забужко, – показати, що поява генія Лесі Українки – не випадкове явище в українській культурі, а прямий наслідок існування цілої плеяди таких же відданих інте-

ресам батьківщини національних героїв, духовних лицарів.

1. *Барт Р.* Мифологии / Ролан Барт ; пер. с фр., вступит. ст. и коммент. С. Зенкина. – М. : Академический Проект, 2010. – 351 с. – (Философские технологии).
2. *Забужко О.* Вибране листування на тлі доби: 1992–2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами / Оксана Забужко, Юрій Шевельов. – К. : Висока полиця, ВД Факт, 2011. – 504 с.
3. *Забужко О.* Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 3-тє вид., виправл. – К. : Факт, 2007. – 640 с. : іл. – (Сер. “Висока полиця”).
4. *Зборовська Н.* О “Наша Пані” Леся Українка у тлумаченні О.Забужко (інтелектуальні парадокси культурного фемінізму) / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2007 – № 9. – С. 69–73.
5. *Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства / Ф. Кардини ; пер с итал. вступ. ст. В. И. Уколовой ; общ. ред. В. И. Уколовой и Л. А. Котельниковой. – М. : Прогресс, 1987. – 384 с.
6. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / Лосев А. Ф. // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – С. 21–186.
7. *Сміт Е. Д.* Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Наукове видання / Ентоні Д. Сміт. – К. : Темпора, 2009. – 312 с.
8. *Шевельов Ю.* Два стилі літературної критики / Шевельов Ю. // З історії незакінченої війни / Юрій Шевельов ; упоряд. Оксана Забужко, Лариса Масенко. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 215–234.
9. *Яковенко Н.* Вступ до історії / Наталя Яковенко. – К. : Критика, 2007. – 376 с.
10. Через “код Лесі Українки” – до “України, яку ми втратили” : Розмова з Оксаною Забужко за мотивами її книжки “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://umoloda.kiev.ua/number/1013/164/36651/>.
11. “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://h.ua/story/80482/>.

Статья посвящена исследованию видоизменения образа Лесы Украинки в книге Оксаны Забужко “Notre Dame d’Ukraine”. Пытаясь преодолеть стереотипы восприятия писательницы в украинской культуре, своего рода мифы, Оксана Забужко создаёт собственные, не менее противоречивые мифологические варианты интерпретации жизни и творчества Лесы Украинки. Осуществлена попытка доказать, что только объединяя старые и новые мифологии можно создать целостный, недалекий к объективности образ писательницы.

Ключевые слова: Оксана Забужко, Леся Українка, рыцаресса, мифология, героизм, святость.

The article is dedicated to the transformation of character of Lesya Ukrainka in Oksana Zabuzhko’s book “Notre Dame d’Ukraine”. Overcoming perception stereotypes, myths of authoress in Ukrainian culture, Oksana Zabuzhko create own none the less contradictory mythology versions of Lesya Ukrainka’s life and works. An

attempt to prove that only uniting old and new myths it is possible to create a complete, impartial authoress' character is realized.

Key words: *Oksana Zabuzhko, Lesya Ukrainka, knightess, mythology, heroism, saint.*

УДК 821.161.2: 82-3

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Наталія Ткачик

“ЗООМЕТАМОРФІЗМ” ЯК ТОТЕМНИЙ ВИЯВ МАРГІНАЛЬНОСТІ ГЕРОЯ

Стаття присвячена дослідженню поширеного в неоміфологічній літературі мотиву зоометаморфізму та аналізу відповідних образів (людиноптаха, людиножаба, людинопавук, вовкулака та ін.), що ретранслюють “внутрішню маргінальність” героїв як завислих між життям і смертю.

Ключові слова: *мотив, міфопоетична парадигма, міф, зоометаморфізм, сучасна українська проза.*

Поширені у фольклорній традиції зооантропоморфізовані образи віддзеркалюють народнопоетичну модель трансформації межових станів людської психіки. Явище метаморфози з позицій народної символіки досліджували Олександр Афанасьєв, Іван Нечуй-Левицький, Олександр Потебня та ін. Філософсько-культурологічне поле осмислення метаморфози притаманне працям Володимира Іванова, П'ютра Ковальського [див. 22], Романа Крохмального [див. 9], Олексія Лосєва, Володимира Проппа [див. 16], Володимира Топорова та ін.

В античній літературі зоометаморфізм концептуалізується одним із провідних мотивів, поетично укладеним у “Метаморфозах” Овідія (Зевс → бик → лебідь; Антігона → лелека; Арахна → павук; Актеон → олень, Іо → корова і т. д.). Сьогоднішнє українське письменство демонструє заломлений через індивідуально-авторський світогляд топос метаморфози в художніх криптограмах “хімерії” Володимира Дрозда (“Самотній вовк”), Валерія Шевчука (“Сповідь”, “Дім на горі”, “Срібне молоко” та ін.), а також у прозі останніх декад ХХ – перших років ХХІ ст. Андрія Журавовського (“К”), Оксани Забужко (“Казка про калинову сопліку”), Миколи Закусила (“Книга плачів”), Тетяни Малярчук (“Згори вниз”) та ін. Художніми суб'єктом та об'єктом фізично-тілесного перетворення у більшості випадків виступають антропоморфні образи.

Трансфігуративні метаморфози вибудовуються в слов'янській народній свідомості на основі вірувань у “зооморфічні божества” (птаха, кінь бик, корова, змії, вовк). Через “метафоричне вираження первісної мови”, на

думку Олександра Афанасьєва, “в живих міфічних образах” (переважно тварин – корови, птаха, коня і т. п.) символічно експлікується душевний стан людини [1, 145]. Детально на питанні тотемів зупинявся міфокритик Ендрю Ленг.

Нортроп Фрай аргументує метаморфозу як “образ біблійного гріхопадіння, яке зазвичай супроводжується відчуженням людини від природи” [20, 150], а, отже, від Бога – додамо від себе. Криза мімезису в її аурбахівському розумінні спонукає сучасну автуру до пошуку нових засобів вираження внутрішньо-психологічних метаморфоз героя через зовнішньо-тілесні трансгресії. Найповнокровніше така тенденція простежується в романі “Книга плачів” Миколи Закусила, творчу манеру якого Оксана Веретюк номінує як “міфопоетичну” [23, 227].

Метаморфози тварино-людей у “Книзі плачів” Миколи Закусила, витворюючи естетичну і психологічну напругу, оприявнюються на зовнішньо-подієвому рівні і хоча не є ключовими в розвитку сюжету, та все ж суттєво “наповнюють” змістове поле. Це реверсивні метаморфози з двома діями суб'єкта перетворення: кінцева ланка передбачає обов'язкове повернення у вихідний стан.

У міфопоетичному ракурсі тотемний предок міг переходити з людського стану в тваринний і навпаки, у чому закорінена ідея перевертнів (лікантропія). Образністю тотемного предка наділені два “метаморфозні” центральні образи “Книги плачів” – Карпо Сахаринь та баба Джигиниха, з яких виростають усі “двійникові” системи роману: персонажна (вікова, гендерна), “стихійна”, світоглядна

(християнська, язичницька) та ін. Як зауважує Олексій Лосєв, “переверництво є чудом, тому що тут емпіричне життя особистості співпало до певної міри з однією зі сторін ідеального стану особистості, а саме – з її всеприсутністю та безкінечним різноманіттям” [12, 156].

Микола Закусило реанімує давній космогонічний міф про боротьбу громовержця зі змієм, який викрадає худобу, світло, воду. “Змієборець персоніфікує сили “верха”, змії – сили “низу”, – зауважує Мирослав Попович [15, 79]. Варто ще раз наголосити на “космогонічності” даного міфу – Кощівка, де розгортаються романні події, прообраз *imago mundi*, система двоєсвіття стихій, які між собою борються не заради перемоги, а заради урухомлення космогенезу і забезпечення рівноваги у всесвіті.

Карпо і Джигиниха – зооморфні метаморфізовані образи відповідно лелеки та жаби. Кожен із героїв часто з’являється у творі з палицею в руках начебто “для відганання худоби”, проте палиця як жезл, символ влади є ознакою панування кожного у своїй стихії. Це не поодинокі образи, які вступають у семіотичну опозицію, адже Джигиниха та Карпо – репрезентанти цілої системи відповідно хтонічного та повітряного у світоукладі, що дає змогу наводити паралелі із співіснуванням фратрій у давніх суспільствах. Подібно до того, як кожна фратрія обирала собі тотем не тільки для поклоніння, а й для визначення власної поведінки та характеру, для ототожнення себе із членами власної фратрії та для розмежування “своїх і чужих”, цей поділ “глибоко відбиває життя” (Еміль Дюркгейм) [5, 106], так і фратрія Джигинихи охоплює гаддя, ящірок, русалок та ін., які піддаються її владі, причім саме жіноча половина Кощівки має здатність перекидатися на хтонічні істоти. Чоловіки ж співвідносяться із птахами: Карпо – лелека, хворий на “месіанізм”, Хома живе із Півником-філософом, що висловлює філософські думки, у чому відображено логіку міфологічного мислення: “кожен індивідуум має подвійну природу: в ньому співіснують дві істоти – людина й тварина” [5, 128].

Як у спадок передаються тотем, так хтонічні ознаки в роді Сахранів передають по материнській лінії (Галька завагітніла від вужа, Федора є відьмою, що ненавидить птахів, Химка живе з перевертнем-Цибанем і т. д.). Натомість орнітоморфно-світлі ознаки передаються по чоловічій лінії.

Дослідник С.Рейнах у 1900 р. видав нарис “Кодекс тотемізму” (“Code du totemisme”) у дванадцятьох параграфах, де основними принципами тотемізму були такі: 1) не можна ні вбивати, ані їсти певних тварин, хоча люди виховують окремих тварин цього роду і доглядають за ними; 2) загиблі тварини оплакуються і ховаються з такими ж почестями, як і співплемінники [5, 29]. Обидві ознаки “тотемного мислення” оприявнюються Миколою Закусилом із метою відтворення первісного стану буття людини, що є нічим іншим, як замиканням великого “людського” циклу.

Перший принцип Рейнаха. На хаті Сахранів оселився лелека, внутрішню спорідненість із яким відчував Данило. Непояснений зв’язок людини та птаха наснажував першого та оберігав другого. Тварина-тотем виражає життєві принципи осіб даного роду фратрії. Так лелека (як “зовнішня душа” Данила) репрезентує духовність, жертвність. Табу на вбивство тотема порушує дружина Федора, накликаючи тим самим прокляття роду Сахранів: донька народжує мертву дитину, помирає найменший син. Федора не хотіла, щоб буслики жили на хаті: “вони придавали мою хату, і будівля стала нижчою. То тісно й мені... Я з землі, а бусли з неба, хіба маємо жити разом?!” [6, 13].

Другий принцип Рейнаха. Коли Федора ворожитством убиває буслика, найменший син Сахранів разом з іншими дітьми ховають птаха в домовині і виконують обряд зі всією можливою серйозністю: голосіння, потрійний обхід церкви, несення хреста, погребіння на цвинтарі. Після цього Карпо почав час від часу перетворюватися на буслика. Карпо Сахрань, який ще малим “скидався на буслика”, часто перетворюється на цю птаха і вибирає нечисть по болотах. Ретрансльовано народну легенду про те, як Бог прокляв людину і наказав їй в образі лелеки знищувати все нечисте. Мотив похорону птаха характерний для українських дитячих забавок [див. 13].

Оскільки лелека – символ добробуту, благої вісті та урожайності [див. 19, 18], то й закономірно, що його смерть, по-перше, віщує присмерк роду, а, по-друге, трактується як передесхатологічний знак.

Фрейд також зазначав, що “тотем допомагає в хворобах, посиляє племені знамення та попередження. Поява тварини-тотема біля чийогось дому часто ставала пророцтвом смерті” [21, 157]. І справді – після того, як над хатою поселився буслик, помирає дитина Фе-

дори, Федора отрує Євтуха, потім сама помирає, відходить у вічність Карпо. Таким чином, “тотем прийшов, щоби забрати свого родича” [21, 160].

Микола Закусило художньо репрезентує не тільки протистояння світлого (Карпо – буслик) та темного (Федора, Джигиниха – жаба) начал, а й космосу як чоловічого та хаосу як жіночого.

Як зазначає на матеріалі “Зачарованого місця” Миколи Гоголя Іван Іваницький, тварини, що з’являються перед героєм, “виступають як його долюдське «я»” [11, 255], аналогічно і життя в Кошиївці, мешканці якої мають здатність обертатися тваринами, кодуються через повернення в доісторичний цикл. Підсилюється ця метафора ще й тим, що події розгортаються після чорнобильської катастрофи, тобто після Апокаліпси, що дає змогу твердити про переломний момент буття людства під час повернення до первісної сутності, поновне народження та вступання у друге коло філогенезу, яке, однак, окреслюється тільки на далекому горизонті романного простору Миколи Закусила: автора більше турбує передесхатологічне очікування та процес трансгресії.

Промовистим космогонічним образом такого додання є “дорога, по якій крутилося кругле яйце. Довкола стояли круглі голі дерева, скрізь блищала пустеля, тліло згарище” [6, 25]. Подібно до того, як Галина Пагутяк ущільнює весь світ у образ Урожа, а Уріж – у образ яйця, що “плаває в потоках дощу” [див. 14, 5], так і Микола Закусило витворює образ великого круглого яйця-землі, в якому “живуть рослини, тварини й люди. Вони є о с е р д я м. Вони розділяють історію боротьби духу і мають почуття. Без почуттів люди залишаються випадковими предметами у великому розрідженому середовищі...” [6, 25]. Така адорація чуттєвості є концептуальною для прозовисьма Миколи Закусила: саме ентропія любові породжує метаморфози людей у тварин, адже стирається межа між почуттям та інстинктом. Знищення тотемічного предка-патріарха у даному художньому варіанті є також, по суті своїй, спробою вийти за межі цього страшного табуованого світу, спробою вивільнення від самотності та Іншого у собі, адже “Інший – це моє «власне» несвідоме” (Юлія Кристева) [8, 243].

Метаморфоза “людина – тварина” насамперед характеризується втратою мови, адже “трансформований індивід не може пові-

домити іншому, хто він є, що він насправді інший...” [3, 172], таким чином, відбувається деперсоналізація, втрата індивідом себе і оприявлення у собі Іншого.

Окрім того, тварина, в яку перетворюється особа (буслик або жаба), не є випадковою, а відображає внутрішню сутність індивіда. Згідно із Зигмундом Фрейдом, “архаїчне, нарцисичне, ще не обмежене зовнішнім світом «я» виносить назовні себе те, що воно відчуває в собі самому посутньо небезпечного й неприємного, і робить з нього чужинця-двійника, бентежного і демонічного” [8, 243], що більшою мірою стосується архетипного материнського анресивного коду образу баби-ропухи Джигинихи.

Окрім протиставлення в романі категорій “чоловіче” – “жіноче”, в якому виразно домінує агресивний фемінний материнський код, Карпо і Джигиниха антитезисно співіснують як боже – диявольське, що художньо трансформується ще й у такій опозиції, як “живе – мертво”, адже, на думку Бра-Шопар, диявол “любить тварин м’яких, холодних і липких, якими є плазуни, черв’яки, слимаки, на протилежність людині, в якій є ноги, тепла кров, суха шкіра, тверде тіло...” [3, 181].

Той факт, що ні Карпо, ні Джигиниха не можуть перемагти іншу фратрію, свідчить про резерви міфопоетичної системи прозовисьма Миколи Закусила (не даремно ж автор сам означив жанр свого твору як “роман-міф”), а також транскультурне відлуння зороастризму та маніхейства, які постулюючи наділення світлих та темних божеств тотожною силою, урівнюють їх.

Мотив перетворення у птахів зустрічається в Овідія (“Метаморфози”), Крістофа Рансмайра (“Останній світ”), Миколи Закусила (“Книга плачів”), Валерія Шевчука (“Дім на горі”, “Птахи з невидимого острова”) та ін.

Позиція суб’єкта (лівий бік) та об’єкта (правий бік) метаморфози багато чого визначає: Карпо → буслик, Пастушок → буслик; Джигиниха → ропуха, Йоська → вовк і т. д. Якщо в архаїчній свідомості перетворення хтонічної істоти в людину (наприклад, жаби в царівну і т. д.) відображало, за Романом Гром’яком, “прагнення піднятися над людським світом, змінити його завдяки перевтіленню та одухотворенню” [4, 270], то зворотні метаморфози, наявні у “Книзі плачів”, – вияв регресивного низхідного руху.

Пам’яттю роду жителі вимираючої Кошиївки ностальгійно сягають доісторичного

“золотого віку” поліщуків і древлян, який протиставляється сучасній відсутності часу в момент есхатології. Апокаліптичний код твору виявляє тісний зв'язок із зооморфними образами як переплетенням людського і тваринного, як у духовній, так і у фізичній сфері, що напрошує алюзії з образом звіра в Одкровенні. У Кошиївці збуваються усі передапокаліптичні знамення: посуха, народження двоголового теляти з шістьма копитами, переплетення фізичної людської і тваринної подоби, смерть останньої дитини в роді Сахранів (алюзія до маркесівського останнього немовляти роду Буендіа).

Про момент початку кінцесвіття свідчить і епізод на початку роману Миколи Закусила: у горло сплячої Гальки залазить вуж. Згодом вона народить хлопчика, який буде “останньою дитиною, що народилася в Кошиївці”. Втілений навиворіт мотив гріхопадіння, коли з початком смертності прародителів, зумовленої їхнім непослухом Богові, народилося життя наступних поколінь. Присутні в романі “Книга плачів” і знамення ерихонських труб: коли засурмив перший ангел, – на всіх було наслано смерть, вмирають Золотиха і Федора, з могил піднімаються мерці [6, 129]; коли засурмив другий ангел, – помирає відьма, збувається її видіння про хрест і калину, приходять упирі; коли засурмив третій ангел – настає “тяжка година для Старої Риби” [6, 141], що тлумачиться як закінчення ери християнства і входження в новий буттєвий цикл.

У творчій концепції Миколи Закусила оприявнюється художня системність поділу на фратрії (Роже Каюа): одна фратрія – хтонічна, інша – повітряна. Ця “опозиція поширюється на сукупність проявів колективного життя:

одна мешкає на сході, інша – на заході; одна розбиває табір із повітряного боку, інша проти вітру тощо” [7, 87]. Таким чином, фратрії (у Миколи Закусила – повітряна та хтонічна) “ділять між собою всесвіт” і “цей поділ поширюється як на його інститут, так і на природу” (Роже Каюа) [7, 88].

Відсутність аксіологічного підходу до боротьби двох фратрій – хтонічної та повітряної – зумовлюється смисловими навантаженнями диявольського в образі цивілізаційної діяльності людини, сконденсованої в образах вовкулак Цибаня та Лоха. Автор художньо еманує ідеї Миколи Бердяєва про закоріненість зла в цивілізації [2].

Справжнє зло втілене не у хтонічній стихії, відьмах, що крадуть у Кошиївці молоко, не у фратрії Джигинихи (це природний закон урухомлення космології), а в порушенні людиною вічних законів циклювання природи та родової пам'яті – висушування боліт, руйнування старих поліських хат і т. д., що вивершується в абсурдному образі дивакуватого приїжджого, майже юродивого Матвія Одноокого, який “прибив на хресті ероплан з пропелером – той начебто відганяє душі померлих” [6, 20].

Також птаха думає про те, що нечисть живе в електричних дротах, Цибань-меліоратор (упир-вокулака) повсюдно присутній із своїм бульдозером, прагне висушити болото і т. д. і на місці старої древлянської, збудованої ще дідом, хати Химки планує збудувати котедж. Саме він спокушає Федору і несе її нагу понад болотами. Така агресивна сексуальна енергія споріднює його з образами ворожбита в оповіданні Миколи Гоголя “Страшна помста” та “страшного діда” у повісті Тодося Осьмачки “Старший боярин”.

	Карпо Сахринь	Джигиниха
внутрішня сутність	боже	диявольське
тотем	лелека	жаба
космологія	космос	хаос
стихії	повітря	хтонічне
вік	розквіт	старість
стать	чоловіче	жіноче

Традиційна для казкового сюжету тема окультурення хаосу в романі Миколи Закусила повертається навспак у темі хаотизування космосу як повернення від культурного до первісного способу мислення.

Образ птаха в численних художніх втіленнях метаморфози найчастіше зустрічається (психологічне підґрунтя казки про лелеку див. статтю Фрейда “Дитячі сексуальні теорії” [21, 158–213], а також аналіз орнітоморфної образності в міфах про героїв Отто Ранка [18, 271]).

Так, у багатьох міфах рятують і захищають героїв саме птахи (Гільгамеш, Зал, Кікнос), які виражають переважно чоловіче начало, Eros. Натомість образи жінок-птих наділені смеральною танатологічною конотацією, як, до прикладу, у повісті Валерія Шевчука “Птахи з невидимого острова”, де померлі родичі з’являються у вигляді птахів.

“Зоопсихологічний міфологізм” зовнішньо-фабульності Миколи Закусила протиставляється імпліцитному розгортанню міфологеми риби у творчості Юрія Андруховича, який демонструє власне авторський варіант метаморфози, що вже привертало увагу дослідників – Світлани Лизлової та Ольги Червінської.

Подібне втілення явища метаморфози в художньому полі через міфологемну експлікацію є, на нашу думку, смислово багатшим за “одноразову” зовнішньо-подієву, адже така метаморфоза, позбавлена прив’язаності до фабули, піддається глибшому психоаналітичному аналізу, виразніше проектуючись на душевні сфери персонажа.

Метафора людинориби наскрізно пронизує прозу Юрія Андруховича, особливо в романі “Перверзія”. Стах Перфецький, він же Йона Риб і Карп Соманський, ініціюється в ритуалі вбивства Великої Риби. Якщо зважити на те, що і Венеція, де розгортаються події, є містом на воді, містом-водою, то саме тут, у цьому карнавалізованому локусі, що неупинно занурюється під воду, і місце Стаху-риби.

Таким чином, метаморфоза перетворення людини у тварину і навпаки в романі “Книга плачів” Миколи Закусила художньо структурується довкіл протиставлення горішнього та долішнього світів в ізоморфах стійких міфологічних опозицій “смерть – життя”, “жіноче – чоловіче”, “хтонічне – повітря”, “патріархальне – матріархальне”, які образно втілені в головних персонажних опозитах: “Карпо Сахрань – баба Джигиниха”. Також метаморфізм у сучасному романі може характеризуватися латентністю, як, до прикладу, у творчості Юрія Андруховича.

1. *Афанасьев А. Н.* Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии / А. Н. Афанасьев ; [сост., подготовка текста, статья, коммент. А. Л. Топоркова]. – М. : Изд-во “Индрик”, 1996. – 640 с.
2. *Бердяев Н.* Самопознание : Опыт философской автобиографии / Николай Бердяев. – С. Пб. : Издательский дом “Азбука-классика”, 2007. – 416 с.

3. *Бра-Шопар Ле А.* Філософський зоопарк : від отваринення до вилучення з людства / Армель Ле Бра-Шопар ; [з фр. пер. В. Шевченко]. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2009. – 312 с.
4. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації : [монографія] / за ред. Романа Гром’яка. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 286 с.
5. *Дюркгайм Еміль.* Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / Еміль Дюркгайм ; [пер. з фр. Г. Філіпчука та Зої Борисюк]. – К. : Юніверс, 2002. – 424 с.
6. *Закусило М. І.* Книга плачів : роман-міф / Микола Закусило. – К. : Укр. письменник, 1999. – 159 с. – (Серія “Сучасна українська література”).
7. *Каюа Р.* Людина та сакральне / Роже Каюа ; [пер. з фр.]. – К. : Ваклер, 2003. – 256 с.
8. *Кристева Ю.* Самі собі чужі / Юлія Кристева ; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 262 с.
9. *Крохмальний Р. О.* Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : [монографія] / Роман Крохмальний. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – 424 с.
10. *Лизлова С. М.* Гра в міф / гра з міфом у творчості Юрія Андруховича / С. М. Лизлова // Литературоведческий сборник. – Донецьк, 2001. – № 5–6. – С. 276–282.
11. Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 433 с.
12. *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / А. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 524 с.
13. *Маерчик М.* Орнітоморфні уявлення про душу (проблеми генези та семіозису) / Марія Маерчик // Thanatos : Студії з інтегральної культурології. Спец. випуск “Народознавчих зошитів”. – Львів, 1995. – № 1. – С. 92–104.
14. *Пагутяк Г.* Захід сонця в Урожі : Романи, повісті, оповідання та новели / Галина Пагутяк. – 2-ге вид., переробл. і допов. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2007. – 368 с. – (Серія: “Українська модерна проза”).
15. *Попович М. В.* Мировоззрение древних славян / М. В. Попович. – К. : Наукова думка, 1985. – 166 с.
16. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; [вступ. ст. В. И. Ереминой]. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
17. Червінська О. В. Психологічні та структурно-семантичні аспекти міфологічної основи художньої традиції / Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. // Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2009. – С. 101–173.
18. *Ранк О.* Миф о рождении героя (Психологическая интерпретация мифологии) [Электрон-

- ний ресурс] / Отто Ранк. – Режим доступа : http://www.klex.ru/books/mif_o_rojdenii_geroia.gar.
19. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Погапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіди. – 3-тє вид. – К. : Міленіум, 2005. – 352 с.
20. Фрай Н. Великий код : Біблія і література / Нортроп Фрай ; [пер. з англ. І. Старовойт]. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.
21. Фрейд З. Тотем и табу : сб. / Зигмунд Фрейд. – М. : Олимп, ООО “Изд-во АСТ-ЛТД”, 1998. – 448 с.
22. Kowalski P. Zwierzoczwiekoupiory, wampiry i inne bestie. Krwiozercze potwory i erozja symbolicznej interpretacji / Piotr Kowalski. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 214 s. – (Serja “Anthropos”).
23. Weretiuk O. Młoda literatura słowiańska a globalizacja (Tekstyliа – 2003, Приватна колекція – 2002) / Oksana Weretiuk // Studia Philologica. Uniwersytet Rzeszowski : зб. наук. Праць / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка [ред. Йоланта Пастерська, Роман Мних, Євген Пшеничний]. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 219–228.

Статья посвящена исследованию распространенного в неомифологической литературе мотива зоометаморфизма и анализу соответствующих образов (человек-птица, человек-жаба, человек-паук, оборотень и др.), что ретранслируют “внутреннюю маргинальность” героев как находящихся между жизнью и смертью.

Ключевые слова: мотив, мифопоэтическая парадигма, миф, зоометаморфизм, современная украинская проза.

The article is dedicated to research of zoometamorphosis motif, which is common in neomythological literature, and to analysis of relevant images (man-bird, man-frog, man-spider, werewolf, etc.), that retranslate “internal marginality” of heroes, who are hovering between life and death.

Key words: motif, mythical and poetical paradigm, myth, zoometamorphosis, modern Ukrainian prose.

УДК 821.161.2-32.09 І.Франко
ББК 83.3 (4 Укр)

Марта Калиняк

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ МІЖСОБИСТІСНИХ СТОСУНКІВ У ПРОСТОРІ МІСТА (на прикладі новели І.Франка “Вільгельм Телль”)

На матеріалі однієї новели І.Франка зроблено спробу дослідження взаємодії міського простору та персонажів. Проаналізовано зміну психологічної дистанції між героями. З’ясовано роль приватного (дім) і публічного (театр) простору в аспекті побудови / руйнування міжособистісних стосунків.

Ключові слова: урбаністичний текст, міський простір, локус, психологічна дистанція, міжособистісні стосунки.

У сучасному літературознавстві дослідження урбаністичного тексту традиційно пов’язують із виявленням та інтерпретацією “семантичних ознак”, що є “визначальними для формування образу міста” [1, 5]. Формальним критерієм міського тексту слугує наявність міста як теми, образу та художньої деталі в конкретному літературному творі.

Спробуємо поглянути на цю проблему дещо по-іншому. Міський текст розглядають як специфічне явище на перетині понять тексту і простору, що визначається “подвійною природою міста як зображення і реальності одночасно” [12, 15]. Говорячи про місто як зображення, слід пам’ятати про його творця – автора, котрий, виокремлюючи певні елемен-

ти міського простору й акцентуючи на них увагу, надає їм сенсу (а в кожного письменника є свій індивідуальний набір концептив-значень), розкрити який – завдання читача. У той же час місто є реальним простором для персонажів. Урбаністичні елементи характеризують і доповнюють або виповнюють взаємодію персонажів, слугуючи ключем до розуміння мотивацій їхніх дій та ціннісно-світоглядних установок у конкретному історико-культурному, емоційному чи іншому просторі.

У статті зосереджуємо увагу на “людському” вимірі урбаністичного тексту і на прикладі новели Івана Франка “Вільгельм Телль” зробимо спробу дослідити взаємодію

міського простору та персонажів, простеживши зміну психологічної дистанції між героями та з'ясувавши, як конкретний міський простір виявляє себе в аспекті побудови / руйнування міжособистісних стосунків і чому саме такий простір обрано для цієї ситуації.

У новелі “Вільгельм Телль” міський простір є тлом розгортання особистих стосунків героїв. Це вузько-локальний простір, вибір якого, очевидно, зумовлений специфікою жанру. І.Денисюк розглядає Франкового “Вільгельма Телля” як новелу настрою, прикметною рисою якої є “зображення внутрішнього життя людини”, а сюжет “розгортається не на зовні виявленому конфлікті між персонажами, а на діалектичному розвитку думки у вигляді тези – антитези” [5, 39]. Простір у творі звужено до замкнених приміщень, які створюють ефект інтимності: перше з них – не назване, проте можемо припустити, що це дім або квартира, інші – фіакр і театр. Автор подає мінімальну кількість атрибутів міського простору, однак їх цілком достатньо, аби “читач зміг збудувати в своїй уяві місто як тип («місто взагалі»)» [9, 179]. Центральним сюжетно значущим локусом у тексті постає театр.

Німецький соціолог Г.Зіммель вважає місто простором, який ділять, в якому співіснують [7]. Простір має різне значення в контексті взаємодій. Місце слугує центром кристалізації соціальних зв'язків, які, за умов непросторової орієнтації, не набули б такої визначеності. Саме тому говоритимемо про стосунки персонажів новели в конкретному просторі.

Як зазначає Т.Возняк, “зі свого емпіричного та емоційного досвіду ми знаємо”, що простори у місті є різні [2, 49]. Відмінність між ними полягає у фізичних, емоційних, семантичних та інших характеристиках, “бо ж кожне місце певним чином означене для людини культури” [2, 49].

Про важливість просторової “парадигми” міста у контексті зображених подій (що є в місті і як воно розміщене) пише російський дослідник В.Топоров. На його думку, значення мають не самі “будинки-споруди”, а “малі” простори (локуси), які утворюються довкола них і безпосередньо пов'язані з персонажами та розвитком сюжету [10, 198]. Стосовно кожного героя локус може набувати різних якостей (свій / чужий, сприятливий / несприятливий, позитивний / негативний), які у феноменологічній теорії простору позна-

чають простір переживання, адже “співвідносяться і з локальним простором, і з психоемоційною, свідомісною сферою буття суб'єкта” [9, 185–186].

Приклади емоційно та семантично різних просторів знаходимо в новелі Франка: це, зокрема, помешкання і театр. Відмінність між ними очевидна: помешкання є приватним простором, театр – публічним. Кожен простір передбачає певну модель людських взаємин, різну дистанцію міжособистісної комунікації. Дім є місцем, захищеним від зовнішнього світу, в якому особа почуває себе в безпеці й відкрито виявляє свої почуття. У помешканні Оля й Володко перебувають на найменшій дистанції не лише фізично (“...повторяла, задихаючися, молода, прекрасна дівчина, судорожно обнімаючи шию молодого чоловіка, свого нареченого”; “молодий чоловік притиснув до себе тремтячу, зворушену дівчину, поцілував її гарячі, калинові уста...” [11, т. 16, 193]), а й психологічно, свідченням чого є спільне місце проживання та домовленість про весілля (“і найліпшим доказом моєї любові, що через тиждень буде весілля!” [11, т. 16, 193]). Локус дому та інтимний простір у взаєминах персонажів накладаються.

У той же час саме в помешканні стосунки героїв змінюються. Спершу Володко, “увільняючися делікатно з її [Олі] гарячих обіймів”, виходить з інтимного простору своєї нареченої. Відтак Оля, передчуваючи якусь зміну (що має статися в театрі), намагається відмовити нареченого від запланованої поїздки: “Не їдьмо нині до театру!” [11, т. 16, 194]. Подальша комунікативна ситуація відбувається на різних рівнях. Володко керується розумом і займає безапеляційну батьківську позицію: “Ні, серденько, – додав молодий чоловік поважним, учительським тоном, – так не можна робити! Треба мати більше постійності характеру!”, називає дівчину “дитиною”, цілком упевнений у своїй правоті: “Йди, йди і збирайся, – сама побачиши опісля, в яким славнім гуморі повернемо з опери!” [11, т. 16, 194]. Натомість Оля перебуває під впливом емоцій і поводить як дитина, котра очікує задоволення своїх бажань (незрозумілий безпричинний страх, різка зміна настрою: “... я чогось така неспокійна, тривожна, якісь такі чуття в мені підіймаються, що й сама боюся заглянути їм в очі. Не їдьмо на ту оперу!” [11, т. 16, 194]). Володко “не чує” своєї нареченої: “Молодий чоловік, скінчивши свою научку ... рад був, що не уляг Олі, що по-

ставив на своїм. Так і повинно бути! Адже ж він доктор філософії і учитель гімназійний, – щоб ним жєнщина поводила? Ні, сього не буде!” [11, т. 16, 194]. Між героями виникає простір непорозуміння і зростає дистанція в їхніх стосунках.

По дорозі до театру – у фіякрі (можемо вважати цей простір напівприватним або напівпублічним) – напруга між молодими людьми нагнітається: Оля мовчить, Володко розповідає анекдоти про Россіні і не зауважує смутку дівчини [11, т. 16, 194].

Публічний простір – театр – набуває для Олі та Володка різного значення. Він постає місцем зустрічі інтимного простору героїв із суспільним. Упродовж розвитку сюжету настрєвий простір локусу театру змінює свій знак на протилєжний – із простору очікуваного задоволення і гармонії перетворюється на простір розходження, розриву стосунків, розвіяння ілюзій (схоже навантаження простору зауважила Наталія Тодчук в іншому творі І.Франка – романі “Для домашнього огнища” [9, 188]). Непомітно для Володка дистанція в його стосунках з Олею зростає: “– Ну, цікавий я, чи тебе напєравду знудить та итука, – сказав усміхаючися Володко, подаючи Олі бінокль. Вона не приняла його, а тільки усівши, впилася очима в оркєстр, котрий розпочав гру” [11, т. 16, 195]. Оля заглиблюється в театральне дійство, Володко, навпаки, розглядає декорації, інтер’єр і глядачів: “В Олиних очах щєзло все – і амфітеатр, і блимаючи світла, і червоні обої лож, і Володко, що сидів при ній і з виразом глєплого задоволення лорнетував сидячі в противній ложі панни. Вона не бачила нічого...” [11, т. 16, 196].

Тєпер спробуємо відповісти на питання, чому саме театр як публічний міський простір стає місцем розриву стосунків персонажів у Франковій новелі. Для цього спершу з’ясуємо значення театру для міста, міського жителя та людини, культури зокрема.

Театр є соціальним інститутом, що, за словами С.Фролова, передбачає “організовану систему зв’язків і соціальних норм, яка об’єднує важливі суспільні цінності і процедури, які задовольняють основні потреби суспільства” [4, 175]. Значення театру загалом (і для конкретного міста зокрема) обумовлюється його загальними функціями як соціального інституту (регулятивною, інтегративною, транслєуючою, комунікативною) та специфічними – пов’язаними зі створенням, розвитком

та поширенням культури, соціалізацією індивідів, акумулюванням і передачею цінностей [4, 180, 185].

Для мешканців міста відвідини театру є насамперед можливістю задовольнити свої культурні потреби. Водночас не варто забувати про специфіку психологічної атмосфєри театру, обмін енергетикою між актором і глядачем, масовість сприйняття та безпосередню спонтанність реакції публіки, які пов’язують театр з реальним життям особи та суспільства. З одного боку, вистава репрезентує певні життєві ситуації та моделі поведінки, які глядач сприймає відсторонено і засвоює як конкретний досвід та приклад того, як можна і як не можна діяти у тому чи тому випадку. З іншого, емоційно-творчий характер театрального дійства переносить глядача в уявний світ сцени, і глядач, свідомо чи несвідомо порівнюючи себе та своє оточення з героями вистави, які є носіями моральних, соціальних чи інших норм, отримує (або не отримує) стимул наблизитися до певного ідеалу. У цьому контексті можемо навести приклад зміни враження Олі про свого нареченого під час перегляду опери. Якщо на початку дійства молодий чоловік був для неї “такий гарний, як той краєвид, такий ніжний, як те сонячне тепло, такий сердечний і милий, як ті пісні чудові” [11, т. 16, 195], то після порівняння з “геройською фігурою” Вільгельма Тєлєя, “котрий серед найстрашнішої бурі рятує на утлім човнику втікача Баумгартєна” [11, т. 16, 196], Володко видався їй “звичайним, будєнным, неприємним чоловіком” [11, т. 16, 200]. Очевидно, на таку оцінку суттєво вплинув психоемоційний стан дівчини, її світоглядні цінності (про це йтиметься нижче), однак варто врахувати і роль опери, яка стала поштовхом до порівняння і різким контрастом до дійсності.

Театральне мистецтво наочно імітує міжособистісні контакти. У театрі особа опановує систему ролей, засвоює соціальні стереотипи та усвідомлює суспільний сенс своїх дій. Цікаво, що дослідники соціальної взаємодії часто використовують у науковому апараті театральні поняття (напр., соціальна роль). Порівняння життя з театром стало не лише загальновідомою метафорою, а й дало поштовх розвитку драматургічного підходу в соціології [3, 105]. Театральне дійство викликає справжні емоції – радість, обурєння, хвилювання, розпач, піднесення та інші. В урбанізованому середовищі (де панує раціо) пока-

зове відтворення (імітація) ситуації (дійство, перформенс) може породжувати сильніші відчуття, ніж реальна життєва подія. Цьому сприяє синтез різних видів мистецтв, що лежать в основі театру. Театральне мистецтво апелює до людських емоцій, афектів, почуттів. Шляхом співпереживання та емоційного “занурення” в дійство театр залучає до участі самого глядача й актуалізує його творчий потенціал.

Водночас “театральна реальність” не відображає усіх деталей повсякдення. Кожна подія зображена зблизька і має значення для розгортання дійства. У підсумку глядач бачить (і усвідомлює) те, що не завжди може зауважити (й усвідомити) в реальному житті.

Як зазначає Наталія Науменко, “контраст театру й життя – ускладнений думками героїв «текст у тексті» – вияв неминучого руйнування ілюзій на тлі “нервового” (за висловом І.Франка) часу, нерозв’язна суперечність між тим, що є, і тим, що могло б статися” [8, 10].

Очевидно, не випадково Оля змінює свою думку про Володка саме в театрі, де сценічні образи та враження від них переплітаються з реальними подіями у свідомості дівчини. Зміна враження зумовлює зростання психологічної дистанції між героями. Цей процес можна розглянути на прикладі поглиблення психологічної дистанції та її переходу з емоційної сфери до ціннісно-світоглядної. Умовно виділимо три стадії такого переходу.

Перша стадія пов’язана з емоційним станом Олі “тут і зараз”, у момент дійства. Дівчина, налякана образами розбурханої стихії, намагається знайти підтримку у свого нареченого. Натомість молодий чоловік (в її свідомості) “тікає” від неї до “задач”: “Важко і тривожно робиться Олі. Вона притулюється цілою своєю істотою до свого товариша, надіється знайти в нім підпору і розраду. Але якийсь злий демон шепче їй гризливі слова його: «Дай мені спокій, я не маю часу з тобою пеститися, мушу задачі поправляти!»” [11, т. 16, 195]. Те саме відбувається у візіях майбутнього сімейного життя, що постають у дівочій уяві: “Вона бачить себе в опрятній, чистенькій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азалиями на вікнах, з зеленими пачосами плющу на стінах. А срібний дитячий голосок дзвенить коло неї. А шум і гамір містовий плине мутною бурливою рікою по під вікна, не входячи до тої тихої хатини з цвітучими фуксіями та чистими, білими

запонами. <...> «– Володю, – наш Стефанко уже всміхається!» І знов злий демон шепнув гризливі слова його: «– Добре, добре! Але прошу тебе, серце, остав мене, я не маю часу, – мушу задачі поправляти!»” [11, т. 16, 196–197]. Порівняння з Вільгельмом Теллем (“– Той не скаже, що не має часу, – прошептала Оля і знов потонула у важких думках” [11, т. 16, 196]) та чоловіча неухажливість Володка (“Володко власне вітався з якимось знайомим, що в антракті зайшов до їх ложі, – і не бачив її сліз” [11, т. 16, 197]) зменшують його людські чесноти в очах дівчини.

Слова Олі демонструють відстань, що утворилася між закоханими: “Володко, ненароком зирнувши на неї, аж перелякався і ніжно торкнув її плече. «– Люба, що тобі? Сидиш як сама не своя! Чи не хора ти?» «– Ні, мені добре, зовсім добре», – відповіла Оля, вдвляючися в чудову сцену” [11, т. 16, 196]. Те, що дівчина говорить у цей момент, не відповідає її справжнім відчуттям (схоже відбувається з Анелею Ангарович [9, 187]).

Друга стадія поглиблення дистанції між героями пов’язана з непорозумінням, яке виникло під час антракту. Незначна на перший погляд комунікативна ситуація виявляє подвійну сутність Володка. У розмові зі знайомим він відмовляється від громадської роботи під приводом одруження, а своїй нареченій говорить, що “від першого разу навіки скомпрометував усю свою кар’єру, якби тільки щось напечатав у його місячнику. Се прецінь чоловік підозрений, намаркований. <...> А не зриваю з ним, бо має острє перо, ще готов пошкодити” [11, т. 16, 198]. Дволикість молодого чоловіка прикро вражає Олю, яка звикла до щирості вияву думок і почуттів.

Третя стадія розходження є кульмінаційною. Внутрішнє піднесення Олі, викликане музикою та сценою присяги швейцарських проводирів на вірність своїй країні, раптово “опускають на землю” слова її нареченого: “Знаєш, серденько, той дуже добре знав життя, хто сказав, що хто до тридцяти літ віку не був революціонером, той хіба дурень: але ще більший дурень, хто по тридцятім році віку був революціонером” [11, т. 16, 199]. Тут мотивація розриву стосунків героїв набуває ціннісно-світоглядного змісту. Дівчина усвідомлює, що того вольового прагнення та запалу, за які вона покохала Володка і які для неї є чи не найважливішими у житті, немає в її нареченого: “він цурається своїх світлих замислів і великої праці народної не для неї, а

для того, що в серці його або погас, або й ніколи не палав святий огонь любові для народу. А їй він тільки ставить перед очі людські як щит, котрим хоче закрити свою власну безхарактерність і трусливість!" [11, т. 16, 199]. У той момент, коли Оля відмовляється від Володкового супроводу ("*Мій пане, я вас не люблю і за ваш супровід дякую*" [11, т. 16, 200]), психологічна дистанція між персонажами досягає максимального рівня.

Гадаємо, трактування образу Володі виключно як "політичного міщанина і кар'єриста", який "орієнтується на те, «що мені скажуть звище»" [5, 141], сьогодні може видатися надто однобічною і тому потребує докладнішого розкриття.

Образ Вільгельма Телля часто пов'язують із "революційним началом", зважаючи, зокрема, і на Франкову характеристику драми Шиллера [див.: 5, 141]. Романтичний герой – борець за незалежність Швейцарії – різко контрастує з реальним жителем типового містечка Австро-Угорської імперії кін. XIX ст. Простір міста задає його мешканцям набір соціальних ролей з конкретними моделями поведінки, які герой, потрапляючи в міське середовище, актуалізує.

Місто як життєвий простір слугує засобом виявлення та осмислення психології, звичок (насамперед професійного характеру) і поведінки його мешканців [2, 30–35]. Німецький соціолог М.Вебер розглядає місто як особливий спосіб життя, який зумовлюють ціннісно-світоглядні установки людей. Давні міські поселення трансформувалися в сучасні європейські міста шляхом зміни ціннісно-світоглядних орієнтацій людей та появи культури нового типу – раціональної. Власне, носієм цієї культури і виступає Володко – "доктор філософії і учитель гімназійний" [11, т. 16, 194].

Що ж передбачає "раціональна культура"? Г.Зіммель вказує на те, що міські жителі стають інтелектуально і психологічно багатшими і, як наслідок, більш раціональними. Особливу роль у їхньому житті відіграють годинники (звернімо увагу, як стежить за часом Володко: "*Почуєш їх, серденько, почувши, тільки воля твоя, – але тепер не пора. Бач, уже сьома доходить, твій туалет ще не скінчений, а зараз по сьомій заїде фіякр, що має завезти нас до театру на оперу. Іди ж і збирайся!*" [11, т. 16, 193] (підкреслення наше. – М.К.) і гроші (із цією характеристикою пов'язаний економічний розвиток міст). За словами

Г.Зіммеля, раціональна людина байдужа до проявів індивідуального [7] (пригадаймо, що Володко не реагує на зміну настрою Олі, а керується власною волею). Черствість і прозаїчність Володка може обумовлюватися домінуванням раціонального світогляду в міській культурі кінця XIX ст., натомість приклад Олі як "вразливої" і "шляхетної натури" підкреслює важливість емоційного начала не лише у стосунках героїв, а й у сприйнятті містечкового твору [5, 141]. Тут, звичайно, можна говорити про різницю психотипів героїв, гендерні особливості сприймання та комунікації, однак звернімося до духовних вартостей.

У новелі Франка неважко зауважити, що Володко оцінював речі та явища прагматично. Людина-прагматик вбачає в речах якість, із якої можна скористатися або якою можна втішитися, і яка безпосередньо пов'язана з індивідуальним досвідом та задоволенням певних потреб (насамперед біологічних). Згідно з філософією прагматизму [6, 185–198], коли речі "значать", викликаючи радість чи інтерес як певні "сутності", це свідчить про те, що вони цінні для людини, варті того, аби мати місце в її досвіді. Усе, що має інтерес, радість, надію, обов'язково має значущість особистого блага, а відтак постає цінністю. Очевидно, прагнення працювати для свого народу, різко підсилене враженнями від опери Россіні, мало для Олі значення найвищої життєвої вартості. І саме цей критерій став вирішальним спершу в побудові, а потім у розриві стосунків із Володком ("*той чоловік, котрого вона полюбила власне за те, чого він тепер цурається*" [11, т. 16, 199], хоча про любов, на мою думку, тут можна говорити з великим застереженням).

Отож роль театру як публічного міського простору в новелі І.Франка набуває значення приватного і визначається динамікою розвитку стосунків героїв, можливістю взаємодії реального та уявного, внутрішнього і зовнішнього світів. Динаміка розвитку стосунків героїв у різних просторах міста неоднакова: публічний простір (фіякр, театр), на відміну від приватного (дому), завжди передбачає певну дистанцію, що стає помітнішою саме у публічному просторі і може становити загрозу для взаємин. Міська культура передбачає наявність певних моделей поведінки, що регламентують суспільне життя і частково пов'язують його з театральним містечством, а імітація дійсності (у нашому при-

кладі – простір театру) може бути переконливішою за саму дійсність і мати на неї вплив.

1. Вихор І. В. Дискурс міста в українській поезії кінця XIX – першої половини XX століття [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / І. В. Вихор. – Тернопіль, 2011. – 20 с.
2. Возняк Т. Феномен міста / Тарас Возняк. – Львів : “Г”, 2009. – 334 с.
3. Гіденс Е. Соціологія / Ентоні Гіденс ; пер. з англ. В. Шовкун, А. Олійник. – К. : Основи, 1999. – 726 с.
4. Дворецька Г. В. Соціологія : навч. посіб. / Г. В. Дворецька. – К. : КНЕУ, 2002. – С. 174–187.
5. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – 2-ге вид. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
6. Д’юї Дж. Демократія і освіта / Джон Д’юї ; пер. з англ. М. Олійник, І. Босак, Г. Пехник ; ред. І. Фаріон. – Львів : Літопис, 2003. – 294 с.
7. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь [Электронный ресурс] / Г. Зиммель // Логос. – 2002. – № 3–4. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html>.
8. Науменко Н. В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX – початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Н. В. Науменко. – К., 2002. – 20 с.
9. Тодчук Н. С. Роман Івана Франка “Для домашнього огнища”: простір і час / Наталія Тодчук ; НАН України, Львівське відділення Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2002. – 204 с. – (Франкознавча серія ; вип. 4).
10. Топоров В. Древнеиндийская драма Шудраки “Глиняная повозка” : Приглашение к медленному чтению / В. Н. Топоров. – М. : Наука ; О.Г.И., 1998. – 414 с.
11. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
12. Міський текст в українській прозі міжвоєнного двадцятиліття / О. Д. Харлан // Література у просторі культури : колект. монографія / О. Д. Харлан, Н. П. Анісімова, С. О. Філоненко, В. Є. Копиця ; авт. передм. О. Г. Астаф’єв. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – С. 10–42.

В статтє на матеріалє одної новеллы І.Франко предпріяята попытка исследованія взаємодіявья городского пространства и персонажей. Проанализировано изменение психологической дистанции между героями. Выяснена роль частного (дом) и публичного (театр) пространства в аспекте построения / разрушения межличностных отношений.

Ключевые слова: урбаністический текст, городское пространство, локус, психологическая дистанция, межличностные отношения.

The article deals with the interaction of urban space and characters in a short story by I. Franko. The change of the psychological distance between characters is analyzed. The article clarifies the role of the private (home) and public (theater) space in the creation / destruction of interpersonal relations.

Key words: urban text, city space, locus, psychological distance, interpersonal relations.

УДК 821.161.2
ББК 83.4 (Укр.)

Любов Касіян

ДЕБЮТНА ЗБІРКА МЕЛЕТІЯ КІЧУРИ “БЕЗ КЕРМИ”: ПОШУКИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

У статті проаналізовано стилеві особливості збірки “Без керми” М.Кічури. Встановлено ознаки декадансу, передсимволізму та власне сецесії, що засвідчило модерністський характер пошуків авторського стилю.

Ключові слова: індивідуальний стиль, декаданс, передсимволізм, сецесія.

Постановка наукової проблеми та її значення. Тривалий час біографія і літературна спадщина письменника М.Кічури або не вивчалися взагалі, або оцінювалися винятково з позицій його членства у прорадянській літературній організації “Західна Україна”. Проте

навіть загальне ознайомлення з доробком автора дає змогу стверджувати, що його слід вивчати передовсім не з ідеологічного, а з художнього погляду. Адже спадщина М.Кічури цілком вписується в контекст стилевих пошуків європейських письменників початку

XX століття. Свідченням цього може бути публікація М.Євшана – першого критика творчості поета, який у праці “Найновіша лірика галицької України” назвав його “літератором віденської школи” [3, 493], яскравим представником започаткованого в Австро-Угорщині модерністського естетизму.

Вивченню періоду українського модерну присвячено багато досліджень, зокрема Т.Гундорової [2], М.Ільницького [4–5], С.Павличко [10], Я.Поліщука [11–12], польської дослідниці А.Матусяк [8–9] і, безумовно, знаного літературного критика межі XIX–XX століть М.Євшана [3] та ін. У стосунку до ранніх збірок М.Кічури найбільш цікавою для нас є думка Я.Поліщука про те, що галицькі модерністи, які “об’єдналися задля утвердження на українському ґрунті нової європейської естетики, відчували спокрівленість із сецесійною символікою. Відень був значно ближчий галичанам, ніж східноукраїнським письменникам – не так географічно, як духовно” [12, 103].

Саме із цього погляду ми й хочемо охарактеризувати першу збірку “Без керми” М.Кічури, адже прикметно, що вона була видана не на галицьких теренах, а в Кракові. Є свідчення, що на рідній землі автор контактував із молодомузівцями, зокрема з Богданом Лепким, який пізніше посприяв у Польщі виданню дебютної книги М.Кічури. Хоча конкретних фактів про причетність письменника до організації “Молода Муза” немає, але його спілкування з молодими галицькими літераторами, обговорення їх модерністських експериментів, безперечно, мусили мати певний вплив на творчість юного студента Віденського університету, а згодом – правничого факультету Львівського університету.

Мета роботи – проаналізувати художні особливості першої збірки М.Кічури “Без керми” з погляду формування в ній істотних ознак авторського стилю.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- 1) проаналізувати специфіку стильової манери митця, де яскраво проявилися ознаки декадансу, передсимволізму і власне сецесії;
- 2) окреслити колообіг провідних образів дебютної збірки М.Кічури.

Виклад матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Початок XX століття характерний пошуків культурного життя в Галичині. Ідейним та організаційним центром формування україн-

ського модерну в Західній Україні, як відомо, став літературно-художній гурток “Молода Муза”. Спілкування М.Кічури з молодомузівцями дало поштовх поетові для актуалізації в художньому творі концептів смутку, занепадництва, апокаліптичного відчуття, що загалом характерно для представників цього угруповання.

Аналізуючи збірку “Без керми”, спостерігаємо наявність у ній деяких декадентських тенденцій. Так, мотиви туги і меланхолії, самотності й розчарування, життєвої утоми, песимізму є наскрізними в пейзажній ліриці автора. У М.Кічури природа холодна і байдужа: “Що цвило, зів’яло, пожовкло; / Що сяло – згоріло, затьмилось”, “І пустка настала довкола, / І студінь, і тиша могильна” [6, 124]. За авторською емоційною стриманістю приховується складне й сильне переживання: “Обвилася дума безсильна. / Обвилася тернем колючим”, яке вражає образною глибиною. Опис осіннього завмирання природи поступово запроваджує ще й тему смерті, “могильної пустки” [6, 124]. Часто автор при цьому вдається до паралелізму: “Один лиш проміник / блисне крізь хмари, / В мить будяться сонні / Срібні неньофари” і “Одне лишень слово / Ніжне та пестливе / Хай вчує серденько / Зболіле, вражливе”. Пейзажні картини співвідносяться з людськими настроями, відображають почуття й переживання.

Декадентська естетизація смерті стала особливо істотним мотивом поезії М.Кічури: “Між народом, на чорнім возі, / Сиділа смерть мовчазна і грізна / Та мовчанням вже світу голосила: / Непобідима тільки я одна”. У вірші “Дзвонили дзвони – улицями” на перший план виходять роздуми, навіяні спогляданням похоронної процесії, із яких випливає образ “безсильної” людини і неминучої смерті, якій слід “вклонитися аж до самих ніг” [6, 146]. У життєвому фіналі ліричний герой, “аж утомившись, в безсильности, в відчаю” [6, 125]. Образ могили часто виконує роль “кінцевого удару” – місця нездійснених мрій: “Минув мій час, мої найкращі мрії / В могилу забуття давно я поховав. / Так, поховав, немов зів’ялу рожу, / Мов недопитий, стрісканий пугар, / Мов занімілу, срібнострунну арфу, / І жду...” [6, 65].

Ліричний герой М.Кічури не конкретизує причину своїх депресивних станів, а лише говорить про розчарування, безсилля, душевну втому, внутрішню спустошеність. Мовляв, життя завжди пов’язане із низкою втрат

– юнацьких солодких ілюзій, примарних планів на майбутнє і под.: “Даремне чар надій пестить тебе, дитино! / З похиленим чолом – з блідим похмурим видом / Верстатимеш свій шлях до чорної могили, / Аж знидіє твій дух – зів’януть твої сили” [1, 39]. Дарма що “людський біль немов пожежні дзвони, / Та наче дзвони ті не знають смутку, жалю, / Коли повз них ідуть понурі похорони” [6, 7]. Уявне перебування в загробному світі “галок і чорних круків” переносить героя в тишу, “чи то могильний сон”, яка нагадає йому власне життя. Наскрізна “цвинтарна тематика” [3, 493] у вірші “Утомлена душа...” спонукає героя до нірвани, він навіть закликає: “заперестань тужити за світлом ясних зір” [6, 136].

Здається, що світ живих людей для героя М.Кічури не існує; загробне буття не тільки манить персонажа до себе, воно може ще багато розповісти й про край “давно минулих літ”. Так, у поезії “Копав гробар і викопав на світ” описано героя, який підняв з могильного мороку “декілька людських костей”. І хоча сонце осушує їх, весняні квіти чарують прекрасними запахами, а жайворонок “роздзвонює свій спів”, проте вони сплять і життя їм байдуже. Ліричний герой запитує в однієї з них: “Чи можеш розказати про твій туземний путь?” [6, 141–143], а у відповідь отримує тужливий зойк. Бо помер господар “костей” за “ідеї святі”, але відчув, що надаремно. І тільки там, у світі “вічного сну”, йому добре й спокійно.

Декадентські мотиви в збірці “Без керми” подекуди відступають на другий план, і тоді з’являються такі образи, які можна вважати передсимволістськими: зламані, нездатні до польоту крила; самотній мандрівник, який часто іде “в нікуди” по каміннях або пустелю; душна і гнітюча атмосфера; руїни; звернення до Музи; плинність часу; рух коня як символ намагання й спонуки йти вперед.

Символістським видається звернення ліричного героя до Музи – “ясна пані”. Він ніби хоче розповісти, чому завітав до неї, чому не просить у володарки розради. У діалозі митця з нею відбиті переживання, творчий процес народження художніх образів, динаміка думки, оповідь, душевні катастрофи ліричного героя, який шукає спокійного місця: “...перейде буря – стихне шум – я піду, Пані” [6, 171]. Образ музи-порадниці паралельно розкривається з образом “зраненого звіра”, який, утікаючи від натопту, покидає рідний край із надією на порятунок.

Безперечно, яскравим передсимволістським образом стає в збірці й “душа” [6, 5]. Вона то “хора”, то рве “важкі кайдани” і по землі “ступає, як по грани”, але щораз душа “окриляється” і мчить, “де світла океани”. У вірші “Поклін” ліричний герой схиляє голову перед “гордими душами”, які сміливо, без вагання залишили земне життя. І знову автор вдається до порівняння потойбічного світу, у якому відпочивають душі, із реальною дійсністю – “світом нудьги”, “провалля сліз, ридання, стонів”. Той інший світ, на думку поета, набагато краший. Загробне життя М.Кічура навіть ідеалізує, бо воно не має “оков”. Кайданами герой називає як любов, так і ворожнечу й біль. Драма земного життя душ не стільки висловлюється, скільки вимальовується з окремих штрихів, промовистих художніх деталей: “Я не питаю, чи самі ви, / Чи то в гурті і де пішли ви. / Останню хвилю зустрічають: / Чи на поля, що кров’ю сплили, / Що до півночі гомоніли / Від грому, гряхоту гармат; / Чи на бурливі від безодні, / Чи на верхи стрімкі, холодні, / Чи в підземелля вічно темні, / Неначе келії тюремні, / Чи, позабувши рідні хати, / Пішли безцільно ви блукати” [6, 28]. Така розчарованість і беспорядність часто змінюються в автора закликами до боротьби, вони підсилюються символістськими порівняннями: “збудись, душе, хижим орлом”, “раненим левом пробудись”, отримай силу тваринного світу, бо саме у ньому існує гармонія [6, 49].

Психологічний мікроклімат епохи, із симптомами декадентської зневіри і розчарування, умови та обставини життя, безперечно, мали неабиякий вплив на творчість поета. Тому ми часто зустрічаємо в поезії образ “путника” [6, 110–111], котрий подорожує, шукаючи “країну ясних зір”. Мандрівник, здається, знайшов цей край, “найкращий в світі край”, але його там ніхто не чекає; тоді він веде діалог із самим собою, бере “костур мандрівничий” і йде, куди шляхи ведуть. Інші “путники” бредуть “мовчазними рядами” [6, 126], сподіваючись потрапити в царство мрій. Проте ніхто з мандрівників не помічає, що шлях зовсім неправильний, що блудять вони “манівцями”. Фінал у поезії М.Кічури передбачуваний: одні мандрівники падають у провалля, а інші “повільним, тихим хороводом” ідуть у незнаний світ. У поезії “Memento mori” описані ченці, які полишили земний світ, вони здаються авторові неземними святими істотами. Порівнюючи їхні очі з “алма-

зом, управленим в янтар”, поет показує аскета, який знає свою мету життя, бо натхненний вірою в Бога; і зовсім неодоладне його фізичне тіло не псує в очах ліричного героя тієї прекрасної картини, яку автор називає “очи-сни” [6, 47].

М.Кічура в поезіях своєї дебютної збірки “Без керми” зумів не лише поєднати декадентські й передсимволістські образи, а й створити специфічний концепт втоми та розчарування, прагнення до першоджерел, до природи, що став характерною ознакою сецесійного стилю.

Сецесія, за словами Ю.Легенького, була помітним явищем у європейській культурі початку ХХ століття – як “стиль, що набув своєї чіткої іконографії, своєї алхімії слова” [7, 112]. Виявилась вона і в літературі львівського модерну, яка створювалася в багатонаціональній державі в період небувалого розквіту всіх мистецтв, утілюючись у загальноєвропейських й етнічних формах. Істотною рисою українського модерну, на переконання Ю.Бірюльова, було звернення до глибоких традицій народного мистецтва. Цей дослідник акцентує увагу на тому, що українська сецесія стала прикладом особливо складного взаємозв’язку інтернаціонального та суто національних начал, через що її національно-романтична версія диференціювалась на кілька розгалужень: українська (“гуцульська”) сецесія, польський “закопанський” новий стиль, ретроспективний варіант (“середньовічний”, польський та український), європейський модерн [1, 27].

Таку ж думку простежуємо в праці Я.Поліщука, котрий наголошує, що “сецесійний стиль... виразив утому та розчарування міською культурою, прагнення до першоджерел, захоплення природою...” [11, 198]. Досліджуючи поетичну спадщину М.Кічури, можемо виділити чимало характерних для сецесії мотивів. Зокрема, ми розрізняємо дві групи пейзажної лірики поета: флористику з яскраво вираженими декадентськими настроями, а також власне сецесійну поезію із притаманними їй “естетизмом”, “екзотизмом”, “надзвичайною фантазійністю”. Скажімо, у вірші “Ізвив я китицю собі” [6, 148–149] ліричний герой плете вінок з екзотичних квітів, відкидаючи фіалки, гвоздики, “любий дзвінок”, лілії і “маки із рідних ланів”, беручи тільки квіти забутих земель, завдяки чому потрапляє в країну ідилії. Чаруючий бальзам стає символічним утіленням ліків, які гоять душу. Зда-

валося б, усе в цій поезії гармонійне й досконале, але автор, як завжди, відводить місце для відчаю, наголошуючи, що треба пам’ятати про плинність людського життя і неминучість смерті [6, 148–149].

У вірші “Давно, в дитинстві віщий снів я сон” поет вдається до поетизації образу квітів, котрі порівнює з чарівною казкою, яку розповідала мати. У наступній строфі знаходимо метафору, у якій переплелися звуки музики й барви фарб: “Дзвінка мелодія розніжених красок / І тонів світляних пестила мою душу / І світло золоте кидала в темну глушу, / Ті співи, що лились із барв ніжних квіток”. І цілком логічно, що в наступних рядках з’являється фантастична істота, яка в результаті потьмарила душу героєві і “демоном лихим у простір улетіла”. Схожі контрасти загалом характерні для поезії М.Кічури і часто визначають специфіку його індивідуального стилю. Іноді автор підсилює семантичні рівні своєї поетики національним музичним колоритом: колисковими, піснями “про карі очі і чорні брови”, “про степ без краю”, “про пінисті води, вічно шумні бори”. Такі образи дають нам змогу відчути складність поєднання в індивідуальній художній свідомості М.Кічури цінностей, які розвивались на багатоскладовій етнічній основі в руслі загальноєвропейського сецесійного феномена. Поет відчуває, що тільки музика рідного краю може “згасити передчасний сум”, на зміну “зловіщому свисту судьми швидких коліс” герой прагне почути “всю пристрасть гордих дум і боєвих пісень” [6, 134–135].

Аналогічні ознаки сецесійного стилю розглядає А.Матусяк у публікації “Сецесійний дискурс письменників “Молодої Музи”. Авторка наголошує, що, шукаючи нових, оригінальних форм зображення, поети вдавалися до поєднання слова і музики, що увиразнювало настроєвість тексту. “Музика як креативна сила і прапричина всього створеного в текстах молодомузівців, – зазначає А.Матусяк, – стала, як і в інших європейських символістів, елементом поетичної онтології і антропології” [9, 37]. Поштовхом до пошуку звучання в слові стали, за твердженням дослідниці, концепції Новаліса та його уявлення про “універсальну мову музики”, а також славетний заклик П.Верлена: “перш за все й понад усе – музика” [9, 37].

Серед поетичних образів, які дослідники традиційно відносять до власне сецесійних, у творчості М.Кічури спостерігаємо й

розмаїття жіночих типів. Ця лірика тематично багатопланова – від опису матері, що наспівувала колискові пісні, до показу жінки-зрадниці. В уяві героя М.Кічури народжується образ спокусниці, який чарує і манить його. Але фінал, як завжди, несподіваний: у кутку, замість звабливої жінки, “кістяк пожовтілий”. Характеризуючи цей вірш, М.Євшан зазначає, що так родиться поезія “свідомої самоошуки, напівщирості та вдової простоти” [3, 493], а образ жінки, як бачимо, часто виконує роль згубниці. Дослідження А.Матусяк “Молодомузівська *femme fatale*” засвідчує, що образ “фатальної жінки” дуже істотний для стилю сецесії; авторка виокремлює та осмислює цілий комплекс жіночих образів української літератури початку ХХ ст. загалом і творчості молодомузівців зокрема [8, 35]. А.Матусяк зазначає, що поряд із тенденцією до змалювання “ідеалізованої, недосяжної, сповненої релігійних почуттів, чистої та цнотливої” жінки, існувала інша “фатальна, нечиста, перверзійна істота, яка не тільки спокушає чоловіка, а й призводить до його згуби” [8, 35]. Подібне спостерігаємо у вірші “Чарівним сном, м’яким, попадним кроком” М.Кічури [6, 22]. Автор порівнює кохання героя до жінки з ілюзією, яка обов’язково закінчується трагічно, і констатує в підсумку: “Та всадовившись раз під нашим правим боком, / П’є нашу кров і кпить, що дух наш ниє, в’яне...” [6, 22].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. У статті ми зробили першу спробу окреслити колообіг провідних мотивів збірки “Без керми” М.Кічури. Особливо цікавим у цій ліриці автора є синтез декадентських, передсимволістських і власне сецесійних ознак. Він кладе відбиток не лише на ран-

В статтє проанализировано особенности сборника М.Кичуры “Без кермы”. Установлено признаки декаданства, предсимволизма и собственно сецессии, что свидетельствует о модернистском характере поисков авторского стиля.

Ключевые слова: *индивидуальный стиль, декаданс, предсимволизм, сецессия.*

The style special features are analyzed in the article of M. Kichuru’s collection “Without helm”. It is established the features of Decadence, before Symbolism and properly Secession that proved modernistic character author’s style searching.

Key words: *individual style, Decadence, before Symbolism, Secession.*

ню творчість автора, а й загалом формує полістильовий характер його поетичного доробку. Безперечно, уся творчість М.Кічури потребуватиме ще ґрунтовнішого і детальнішого дослідження, систематизації та узагальнення.

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с.
2. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
3. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К. : Основа, 1998. – 658 с.
4. Ільницький М. Ранній український модернізм : польська рецепція / М. Ільницький // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 55–65.
5. Ільницький М. Українська сецесія / М. Ільницький // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 19–23.
6. Кічура М. Без керми / М. Кічура. – Краків : Строфи заходом Б. Лепкого, накладом В. Кушніра, 1910. – 181 с.
7. Легенький Ю. Украинский модерн / Ю. Легенький – К. : Основа, 2004. – 304 с.
8. Матусяк А. Молодомузівська FEMME FATALE / А. Матусяк // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 34–35.
9. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників “Молодої музи” / А. Матусяк // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 35–50.
10. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Либідь, 2002. – 679 с.
11. Поліщук Я. Сецесія в поезії “Молодої музи” // Поліщук Я. // Література як геокультурний проект : монографія / Я. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – С. 189–204.
12. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Поліщук Я. – Івано-Франківськ : Лілея, 1998. – 392 с.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр)5

Петро Іванишин,
Мирослава Іванишин

ТИПОЛОГІЯ НАЦІОСОФІЇ: ВИРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ІМПЕРАТИВУ В ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ХОРВАТСЬКИХ ПОЕТІВ

У статті досліджується художнє вираження національного імперативу в Тараса Шевченка та хорватських поетів. Стверджується, що таким чином увиразнюється націософська типологічна подібність між двома слов'янськими культурами.

Ключові слова: націософія, національний імператив, Україна, Хорватія, національна екзистенція, герменевтика, сенс.

Проблема поглибленого пізнання хорватської літератури для постколоніального українського літературознавства залишається вельми актуальним завданням. Однак, окрім спорадичного доробку класиків, декількох малоформатних праць сучасних учених та дещо застарілої монографії Павла Рудякова [5], ширших, а головне, систематично організованих досліджень явно бракує. І це прикро та нелогічно, оскільки йдеться про налагодження повнокровного духовного діалогу з давнім та дружнім слов'янським народом, культурно та генетично спорідненим з українцями, історія якого, за слухними словами Джуро Відмаровича, “бере свої витoki на широких просторах України” [1, 15].

Предметом нашої уваги в цій пропедевтичній студії буде простеження типології вираження націософських (тобто базованих на філософії національної ідеї) концептів у творчості найбільшого українського поета, загально визнаного генія Тараса Шевченка (1814–1861) та хорватських поетів. Здійснюватиметься це простеження в типологічному ключі на основі стрижневої націософської ідеї в культурному бутті та ментальності кожного народу – національного імперативу. З іншого боку, тут цілком можливим було б використання й контактного компаративного підходу, оскільки між двома націями (особливо у ХІХ ст.) існувала традиція культурно-літературних та суспільно-політичних взаємин, свідченням чому, наприклад, може бути і зацікавлення поезією Т.Шевченка. Як зазначають дослідники, “в останній чверті минулого (ХІХ. – П.І., М.І.) століття твори Т.Шевченка були широко відомі в Хорватії завдяки перекладам А.Харамбашича, а також російським, сербським, німецьким джерелам.

Ці твори оцінювалися прогресивними хорватськими літераторами як визначні досягнення світової літератури, про що свідчать... статті Ф.Рачкого, Ч.Брагалі, В.Ковачевича. Перенесена в інонаціональне середовище творча спадщина українського поета завдяки своєму величезному ідейно-естетичному потенціалу здійснила на це середовище помітний вплив. Його наслідки виявились у творчій практиці провідних хорватських поетів тієї епохи – Аугуста Харамбашича і Сільвіє Страхимира Краньчевича” [5, 36]. Тобто не надто помилилось, коли припустимо, що Т.Шевченко з другої половини ХІХ ст. так чи інакше увійшов у духовно-естетичну традицію хорватів.

Корисною з епістемологічної точки зору видається попередня теоретико-практична конкретизація **національного імперативу** як базового спекулятивного елемента системи будь-якої національної культури, елемента, що має культуроносні, культуротворчі та культуроінтерпретуючі потенції. Взагалі, сам термін “імператив” походить від латинського слова *imperativus* – владний. Найбільше поширення в гносеологічному дискурсі отримав, мабуть, під впливом популярності ідеалістичної філософії Іммануїла Канта, в етиці якого центральне місце займала відома формула категоричного імперативу: дій так, щоб максима твоєї волі могла стати моральним законом для всіх.

Поняття національного імперативу доцільно витлумачувати, усвідомлюючи, що він є категоричним наказом в межах не суто етичного, а загальнонаціонального мислення. У цій своїй функції **національний імператив детермінує постання національно-екзистенціальної методології** як природного

(іманентного) для будь-якої незмаргіналізованої особистості способу мислення: “У творчості Шевченка закодована і потребує лише логічного перекодування, наукової експлікації довершена національно-екзистенціальна методологія мислення, тобто мислення в категоріях захисту, розвитку і процвітання нації, особистого і суспільного чину в ім’я її свободи й утвердження” [4, 122].

Так увиразнюється методологічна роль імперативу взагалі та національного імперативу зокрема. **Імператив постає водночас й основною регулятивною ідеєю (чи принципом) мислення, й основним (системотворчим) елементом світоглядної бази індивіда.**

Український національний імператив (у межах української культури Нового часу) сформульований (щоправда, не в дискурсивно-логічній, а в художній формі) основоположником національно-екзистенціальної методології Тарасом Шевченком. І тут цікавим у методологічному сенсі феноменом постає “Кобзар”, який найбільш чітко і масштабно **вчить мислити в національних категоріях та екзистенціалах** (висловлюючись у термінології Мартіна Гайдегера [8]), формуючи тим самим новий тип української людини (“шевченківської”, на думку низки етнопсихологів). Саме це усвідомлення допомагає Іванові Франкові у 1906 році не лише критикувати суспільно-політичні погляди М. Драгоманова в однойменній статті, а й конкретизувати власне (як “галицьке”) розуміння та значення Т. Шевченка як “речника національних ідей, як поета, що обняв душею всю Україну, оживив її минувшину і п’ягнував тих, що мучили й мучать її” [7, 425]. (З іншого боку, у такий герменевтично-націологічний спосіб можемо по-новому обґрунтувати герменевтичну, гносеологічну, виховну, людину і націотворчу та ін. споріднені функції художньої літератури).

Характерно, що сам національний імператив у Т. Шевченка постає виразно структурованим явищем. Можемо виділити цілу низку його конститутивних елементів, котрі корелюють із відповідними аспектами національного буття (як і гайдегерівського “тут-буття” чи “присутності”). При цьому варто враховувати, що наказовість тієї чи іншої методологеми не завжди виражається лінгвістичним імперативом – наказовим способом дієслова чи спонукальним реченням. Тут основне ідейне навантаження переноситься із сфер форми та змісту безпосередньо у гер-

меневтичну сферу смислу: яке призначення в **сенсі** культивування національного способу мислення має та чи інша вербально-ейдологічна структура?

Розглянемо тепер декілька прикладів із “Кобзаря” (переважно це форми свідомості максимально близького до автора ліричного героя), що стосуються різних національно-імперативних моментів з одночасними типологічними паралелями в хорватській поезії різних періодів, різних стилів і жанрів.

На початку поеми “Катерина” ліричний герой Т. Шевченка висловлюється в найбільш особистісному, здавалося б невіддільному жодному колективному контексту, *інтимно-моральному* сенсі. Але виявляється, що все не зовсім так, що порушення традиційної моралі призводить до особистісної, родинної, зрештою, національної трагедії, тому –

*Кохайтеся, чорноброві,
Та не з москалями,
Бо москалі – чужі люде,
Роблять лихо з вами* [9, 30].

У поезії Івана Толя “Anima Croatorum” цей аспект виражено в дещо іншому вимірі. Тут витлумачується душа Хорватії, сутність буття кожного хорвата, його “хорватство”, що має визначальний, сакральний, імперативний характер для існування хорватської людини: *“Я – єдина, / якої не забувають: / заповідь і заповіт, знак покоління / і Амін”* [2, 355–357]. І серед важливих складових цієї душі, складових оприсутненої Батьківщини – ірраціональних “яви і мрії”, “бажання”, опорних екзистенціалів, землі, моря, мови та ін. – важливе місце займає інтимний аспект – кохання. Саме про нього йдеться уже в першій строфі твору:

*Я – кохання твоє: твоя дівчина
І наречена, і вірна дружина твоя.*

Величезне значення для збереження національної ідентичності народу, особливо поневоленого, бездержавного, відіграє рідна мова. Не випадково у поемі-посланні “І мертвим, і живим, і ненародженим...”, що має експліцитно виражений, всуціль імперативний характер, Т. Шевченко виділяє мовний аспект, звертаючись до змаргіналізованих земляків, малоросів та відверто іронізуючи з показного слов’янофільського поліглотства:

*...І в слав'янофіли
Так і претесь... І всі мови
Слав'янського люду –
Всі знаєте. А своїї
Дасьбі... Колись будем
І по-своєму глаголать,
Як німець покаже
Та до того історію
Нашу нам розкаже... [9, 252]*

Представник градищанських хорватів – хорватської меншини в сучасній Австрії – поет Анді Новосел у верлібрі “Старий дід” теж боронить рідну мову, але використовує для цього інший модус іронії. Тут спостерігаємо утвердження рідномовної свідомості не через наступальну сатиру, а через сумовитий, гіркий роздум на основі антитези: цивілізаційний, австрійсько-державний прогрес і зникнення через забуття мови хорватської етнічної самотності:

*старий дід
і стара бабуся
говорили трьома
мовами*

*батько і мати
говорять
двома мовами –
але хорваською
тихо і потайки*

*донька і син
говорять лише
однією державною
німецькою мовою*

*і політики наші
та діловоди їхні
стверджують
це прогрес [2, 297].*

У поемі “Кавказ” Т.Шевченка віднаходимо *релігійний* (християнський) імператив, що художньо утворює природну для українця віру у торжество християнської ідеї. Саме ця органічна для української психіки віра стає могутнім джерелом для національної мобілізації та опору окупантам. І ліричний герой Кобзаря, і узагальнений тип українця в його поезії – це завжди і передусім християнська людина:

Ми віруєм Твоїй силі

*І духу живому!
Встане правда! встане воля!
І Тобі одному
Помоляться всі язики
Вовіки і віки [9, 246].*

У “Молитві проти турків” хорватського поета Марка Марулича віднаходимо такий самий тип органічного поєднання національної ідеї (конкретизованої в ідеї національно-визвольної боротьби проти турецької окупації) та християнської віри. Віра для протагоніста стає одним із стрижневих елементів хорватської самотності:

*Для вірних християн та краще вже не жить,
Ніж шанувать Коран, як бусурман велить [2, 21].*

У наступних творах Т.Шевченка, – “Згадайте, братія моя...” і “Мені однаково, чи буду...” – виразно звучать імперативи *суспільно-громадянського* змісту, у яких відбувається суто націоналістичне, якщо врахувати націологічні дослідження, розширення поняття патріотизму: любити свою Батьківщину замало, слід бути відповідальним за неї перед Богом і нащадками:

*...Любітеся, брати мої,
Україну любіте,
І за неї, безталанну,
Господа моліте [9, 6].*
А також:
*Та неоднаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
Ох, не однаково мені [9, 8].*

При цьому можна помітити типологічну суголосність. В інвективно-сатиричному творі хорватського поета XVI ст. Марина Кабоги “Пісня про динар”, спрямованого проти захланних “панів”, “багатого бидла”, зустрічаємо рядки викривального соціального змісту, що для поневоленого народу мають також і виразний національний сенс: “*Правдою торгують, кривду засівають, / Бідака ж не чують, бідака ж не знають*” [2, 37]. Ці слова прямо перегукуються із шевченківським висміюванням-засудженням у вступі до “Послання” нелюдської поведінки змаргіналізованої панівної верстви України у XIX ст.: “*...Кайданами міняються, / Правдою торгують. (...)*

/ Людей запрягають / В тяжкі ярма. Орють лихо, / Лихом засівають...” [9, 250]. У сучасного хорватського поета Дубравко Хорватича теж звучить мотив засудження продажних владних лжепатріотів-демагогів, фактично новітніх внутрішніх окупантів – “імітаторів нищих любові”, та культивування щирого вболівання та відповідальності перед рідною землею:

Стережися, земле моя, тих що кожного дня про тебе горляють в промовах порожніх що клянуться в любові до тебе а народ твій вважають отарою тих що говорять Хорватія а думають тільки про себе та про фірми свої що на всіх континентах та про владу свою про своє дармоїдство.

Воїнський імператив вельми близький для художнього мислення протагоністів Т.Шевченка, який дає численні зображення воїнів-українців, “лицарів”: давніх русичів, козаків, гайдамаків та ін. Не випадково, що окремі рядки “Кобзаря” перетворюються на наказове гасло національно-визвольної боротьби, як у “Кавказі”: “Борітеся – поборете!”. Одним із зразкових типів українського воїна-визволителя та провідника націоналістичного чину стає лідер Коліївщини уманський сотник Іван Гонта, якого поет справедливо апологізує в інвективі “Холодний яр”, утверджуючи тим самим у мисленні читача ідеали справедливої (бо “за святую правду-волю”) війни:

*За святую правду-волю
Розбойник не стане,
Не розкує закований
У ваші кайдани
Народ темний, не заріже
Лукавого сина,
Не розіб’є живе серце
За свою країну* [9, 257].

Класичний ейдологічний зразок воїна-хорвата, що не втратив своєї актуальності і в подальші часи, дав у XVI ст. Мавро Ветранович у поезії “Галіон”. У цьому творі глорифіковано знаменитий дубровницький флот та його “матросів відважних”, – “синів свободи”, що “вмирають як герої”, – захисників рідного краю від зазіхань турків та венеціанців. У такий спосіб хорватським письменником

імперативно утверджується ідеал буття відважного воїна-захисника:

*І за їх відвагу нині
В будь-якій чужій країні
Дубровчан хоробрих знають,
Королі їх поважають.
І нема морів закритих
Для матросів знаменитих.
Борознять повсюдно води
Кораблі синів свободи,
Що прославлені і грізні,
Вірні вірі і вітчизні.
У чужім і ріднім краї
Знають їх і прославляють.
І Венеції пихатій
Залишається – зітхати* [2, 31–33].

У “Заповіті” Т.Шевченка маємо політико-емансипаційний (визвольний) наказ, наказ основоположний для кожного поневоленого народу. І тут не важливо спрямований він проти зовнішнього (чужоземного) чи внутрішнього (свого) окупанта. І не важливо також ідеться про імперські “кайдани” суто політичні, соціально-економічні чи духовні (культурні):

*Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров’ю
Волю окропіте* [9, 268].

Знаменитий хорватський бароковий автор Іван Гундулич, котрий, серед іншого, оспівав героїзм українських козаків та гетьмана Сагайдачного під Хотином у поемі “Осман”, в іншому своєму творі відверто зорієнтовує свідомість читача на пріоритетність свободи в бутті людини та народу. Причому ідеться саме про колективне, загальнонаціональне визволення:

*Свободо! Все варто віддати за тебе,
Для нас ти, як мати, як помисел неба.
Ти нашої зброї примножуєш славу,
Квітчаєш собою всю нашу Дубраву.
І срібло, і злато, і блага народу,
Все варто віддати за тебе, свободо* [2, 55].

У вищезгаданому “Посланні” одним із найбільш важливих структурних елементів національного імперативу стає аспект *державницький*. Тільки національна держава,

органічні переваги якої так чітко окреслили Макіавеллі та особливо Гердер і Фіхте, повноцінно і на всіх рівнях захищає націю та її буття, тільки в цій символічній “своїй хаті”, у цьому колективному прихистку народ стає справжнім повновладним господарем своєї долі на своїй власній землі, стає по-справжньому вільним:

*Подивіться на рай тихий,
На свою країну,
Полюбіте щирим серцем
Велику руїну,
Розкуйтеся, братайтеся,
У чужому краю
Не шукайте, не питайте
Того, що немає
І на небі, а не тільки
На чужому полі.
В своїй хаті своя й правда,
І сила, і воля [9, 250].*

Ренесансний хорватський поет Ганібал Луич утворює ідею національної державності через похвалу Дубровнику, як осередкові “правди”, “добра” і “щастя”. Дубровник стає особливим топом – символом “державності”, втіленням національних чеснот, “твердинею”-охоронцем народної свободи:

*Дубровнику, дивись, пильнуй свої кордони,
Щоб вчасно підвестись і стати на оборону.
Мій Боже, з висоти поглянь на мій Дубровник,
Побачиши розум ти і громадян достойних.
Хоч ворог наш не спить – це пам’ятати треба –
Вичікуючи мить для нападу на тебе.
Та страху град не зна, до відсічі готовий,
І правдою міцна державності основа [2, 45].*

І цей ряд можна продовжувати, доповнюючи новими моментами (скажімо, історіософськими, соціальними чи сімейно-побутовими), що увиразнюють парадигмальні для кожної культури аспекти і національного імперативу, і культивованого ним національного мислення. Однак ідейним знаменником усіх окреслених моментів може бути висловлювання ліричного героя зі “Сну” (“Гори мої високі...”), котре варто вважати найбільш загальним художнім формулюванням Шевченкового національного імперативу:

*...Я Богу помолюсь...
Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що проклену святого Бога,
За неї душу погублю! [9, 30]*

Вищий ступінь духовної самопосягати (для глибоко віруючого християнина!) годі собі уявити. Саме ця націоцентрична (в іншій термінології – націоналістична) позиція ліричного героя стає архетипальним зразком для наслідування й у сфері практичної суспільної діяльності, й у сфері мислення українця. З іншого боку, зацитований уривок, що своєрідно підсумовує всі інші наказові аспекти, максимально узгоджується з логічним перекодуванням, яке можна висувати з цілого “Кобзаря” і яке є базовим (аксіальним) для всіх інших моделювань національного імперативу: **все, що йде на користь нації і не суперечить християнству – добро, все те, що шкодить нації і християнству – зло.**

Так чи інакше, більшою чи меншою мірою культивування національно-екзистенційного мислення, базованого на національному імперативі, можемо простежити в сучасників та наступників Кобзаря (іноді у формах, аж надто віддалених від основного – Шевченкового – зразка) – П.Куліша, М.Костомарова, Марко Вовчок, М.Драгоманова, І.Нечужа-Левицького, О.Кониського, Б.Грінченка, Т.Зіньківського, А.Кримського та ін. Однак найбільше значення на межі ХІХ–ХХ століть, очевидно, мало творче використання Шевченкових ідей-імперативів Іваном Франком, а трохи згодом – Лесею Українкою.

І тут доречно підкреслити роль І.Франка. Саме цей письменник та мислитель дає нам цілу низку логічних, дискурсивних формулювань національного імперативу (див. хоча б роботи: “Одвертий лист до галицької української молоді”, “Що таке поступ?”, “Суспільно-політичні погляди М.Драгоманова”, “Семітизм і антисемітизм у Галичині” та ін.). Серед них віднаходимо блискучу формулу національного категоричного наказу, що немов підсумовує художні та логічні виклади, у статті “Поза межами можливого”: “Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духове відчуження від рідної нації” [6, 284].

Численні зразки загального художнього вираження національного наказу можемо також спостерегти і в хорватській поезії. Наприклад, в епічній поемі поета і католицького священика Юрія Бараковича (1548–1628) “Віла слов’янка” експліцитно виявляється настанова кожному хорватові – усвідомлення синівського обов’язку супроти батьківщини як онтологічно-екзистенціальної “матері”:

*Як вірний нащадок, повинен по праву
Ти рідного граду підтримувати славу.
Усе про дідищу повинен ти знати,
Для тебе вітчизна єдина, як мати.
Для неї всі суцї працюємо плідно,
Вона, всеплодюща, дорожча, ніж рідна*

[2, 49].

Схоже експресивне вираження всеохопної владності батьківщини як рідної “землі” над душею людини віднаходимо і в мисленні протагоніста Дубравко Хорватича: “Навіть якби і хотів то не зміг би я, земле моя, / відректись від пилінки твоєї найменшої” (“Не можу відректися від тебе, земле” [2, 231]. Інший хорватський поет ХХ ст. Стєпо Мійович Кочан для вираження всезагальної владності національного в індивідуальному та колективному бутті людини звертається (через пряму цитату) у вірші “Думи мої” до однойменного твору Т.Шевченка, утверджуючи самодостатність і самобутність рідного народу: “Нас своє лиш непокоїть, / і своє ми захищаєм, / як вони, в своєму краї...” [2, 251].

Здійснене нами коротке, аспектальне окреслення поняття національного імперативу та з’ясування характерних теоретичних аспектів вираження національного імперативу в межах поетичних досвідів Т.Шевченка та низки хорватських поетів, звичайно ж, не вичерпує поставленої проблеми. Однак навіть ця неповна студія дозволяє не лише вивчати поезію вказаних авторів на герменевтично глибшому сенсовому рівні. Вона дозволяє також уже в інших роботах вийти на важливі теоретико-методологічні питання, що стоять перед постімперським українським та хорватським літературознавствами, зокрема допомагають знаходити та використовувати продуктивні методологічні ідеї, іманентні вітчизняній літературній культурі. Однею з

таких ідей, безумовно, є категорія національного імперативу як домінанти національно-екзистенціального, націософського чи (в термінології онтологічних герменевтів), “буттєво-історичного” мислення. Зрештою, сподіваємось, що наша пропедевтична студія допоможе в актуалізації культурно-літературного та суспільно-політичного діалогу двох, перефразовуючи Мирослава Гроха, не зовсім “малих народів Європи” [10], а також сприятиме в налагодженні більш тісних та ґрунтовних, базованих на міцному духовно-історичному фундаменті контактів у межах того світу, котрий історики здавен називають Sclavinia [3, 179] – землею слов’ян.

1. Відмарович Дж. Подорож у поезію хорватів / Дж. Відмарович // Диво першого : Сторінки хорватської поезії / упоряд., передм. та пер. з хорв. Л. Талалая, вступ. сл. Дж. Відмаровича. – К. : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 2000. – С. 13–16.
2. Диво першого : Сторінки хорватської поезії / упоряд., передм. та пер. з хорв. Л. Талалая, вступ. сл. Дж. Відмаровича. – К. : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 2000. – 373 с.
3. Дэвис Н. История Европы / Н. Дэвис ; пер. с англ. Т. Б. Менский. – М. : ООО “Издательство АСТ”, ООО “Транзиткнига”, 2004. – 943 с.
4. Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм / В. Іванишин. – Дрогобич : ВФ “Відродження”, 1992. – 178 с.
5. Рудяков П. М. Українсько-хорватські літературні взаємини в ХІХ–ХХ ст. / П. М. Рудяков. – К. : Наук. думка, 1987. – 136 с.
6. Франко І. Поза межами можливого / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 45. – С. 276–285.
7. Франко І. Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова / І. Франко // Зібр. творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 45. – С. 423–439.
8. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Библина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
9. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : Наук. думка, 1989–1990. – Т. 1. – 528 с.; Т. 2. – 592 с.
10. Hroch M. Male narody Europy / M. Hroch ; Przekład Grażyna Pańko. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2003. – 168 s.

В статтє исследується художественное выражение национального императива в Тараса Шевченко и хорватских поэтов. Утверждается, что таким способом конкретизируется нациософская типологическая схожесть между двумя славянскими культурами.

Ключевые слова: націософія, національний імператив, Україна, Хорватія, національна екзистенція, герменевтика, смисл.

The article examines the artistic expression of the national imperative to Taras Shevchenko and Croatian poets. It is stated that so concretized national typological similarity between the two Slavic cultures.

Key words: natsiosofiya, national imperative, Ukraine, Croatia, national existence, hermeneutics, meaning.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Марта Хороб

ТРАДИЦІЇ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА В САТИРИЧНОМУ РОМАНІ МИХАЙЛА КОЗОРИСА “ГОЛУБА КРОВ”

У статті вперше зроблено типологічне зіставлення особливостей художнього мислення українських письменників: сатиричних засобів повісті “Забобон” і роману “Голуба кров”, творення образів-персонажів, передовсім центральних антигероїв Славка Матчука і Володимира Товарницького, аналізу їх родинного оточення та суспільного буття.

Ключові слова: сатира, гротеск, іронія, характер, художнє мислення, літературні традиції.

Типологічне зіставлення творчості двох українських письменників – Леся Мартовича (1871–1916) і Михайла Козоріса (1882–1937) – не є випадкове і цілком мотивоване. Першого з них справедливо вважають “неперевершеним гумористом-сатириком у літературі” кінця XIX – початку XX століття [1, 5], одним із трьох “галицько-українських повістярів”, які “найбільшою славою користуються”, як писав М.Зеров у 1929 році про “доктора хлопістики” [2, 737]. Інший творив у час 20-х – початку 30-х років XX ст., у добу “розстріляного відродження”, до якої не дожив Лесь Мартович і що відбилося на фінальній даті смерті-загибелі автора “Голубої крові” у застінках “славнозвісних” Соловків. Тому сучасний читач має можливість ознайомитись поки що тільки з окремими оповіданнями письменника (“Березиль”. – 1991. – № 6. – С. 98–123, поданими Інною Приходько) чи уривками з повісті “Чорногора говорить” (Бутан // Комсомольський прапор. – 1988. – 26. XI. – С. 21; а також “Літературна Бойківщина”: Антологія (д-р В.О.Луців). – Філядельфія, 1969. – С. 172–180), решту – п’ять збірок малої і три середньої прози, роман, публіцистика, літературознавча розвідка все ще чекають на своє, нехай і запізніле повернення в український літературний процес першої половини XX віку, оскільки із зрозумілих причин вони були табуовані. Дослідник творчості Михайла Козоріса початку 30-х років Й.Кубась писав, що він – “один із фундаторів (...) літорганізації “Західня Україна” і знову ж таки один “з най-

цікавіших сьогочасних письменників західньо-українських” [3, 6–7].

Із вищезазначеного зрозуміло, чому про творчість Леся Мартовича писало більшість відомих тогочасних дослідників (І.Франко, В.Гнатюк, М.Грушевський, М.Зеров, С.Єфремов, М.Рудницький, І.Свенціцький) та істориків літератури наступних генерацій (Ф.Білецький, Юрій Гаморак, О.Гнідан, Р.Горак, І.Денісюк, О.Засенко, С.Крижанівський, В.Лесин, Г.Марчук, Ф.Погребенник, І.Хоцянівська) чи авторів окремих розділів у монографіях, збірниках праць кінця XX – початку XXI століття (Р.Піхманець, Р.Чопик, М.Легкий), розділів і підрозділів в “Історії української літератури кінця XIX – поч. XX ст.”, 2006 (Г.Марчук, Н.Осьмак, І.Хоцянівська), та статей (Б.Вальнюк, І.Гречанюк, Л.Ковалець, С.Луцак, Я.Мельничук, Г.Попадинець, Л.Табачин, М.Ткачук, Г.Токмань, Мар’ян Севрасевич (Є.Баран), М.Хороб, В.Чобанюк, М.Шалата та ін.) [4].

Про доробок Михайла Козоріса, який публікувався в основному в другій половині 20-х – початку 30-х рр. XX ст., доба якого не сприяла глибокому й об’єктивному осмисленню всього написаного ним, наявності фахових, без вульгарно-соціологічної критики, літературознавчих відгуків обмаль. Вони стосуються в основному малих епічних форм як у час їх виходу у світ (Ю.Зет, Й.Кубась, Л.Підгайний), так і в останні два десятиліття кінця XX – початку XXI ст., розкриваючи спершу невідомі конкретні етапи життєвого шляху

(П.Арсенич та І.Козовик, С.Рубльов і Н.Черченко), а згодом і творчої біографії оглядово-синтезованого характеру (В.Ганущак, Р.Доценко, І.Приходько) чи осмислення окремих аспектів доробку письменника (С.Барабаш, М.Хороб). І тільки в першому десятилітті нового віку з'являються окремі статті про середню і велику прозу [5].

Типологічні збіжності відчутні насамперед у сатиричному вістрі таланту художників слова – Леся Мартовича як у багатьох його малих епічних формах, так особливо в єдиному великому прозовому творі “Забобон”, де майстерно відображені соціальні, побутові, психологічні, політичні сторони буття, насамперед сільської інтелігенції, зокрема, священництва та селянського життя в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття. Тут не лише блискуче змальований центральний антигерой обломівського типу Славко Матчук, а й ціла “галерея мертвих душ галицької провінції”. Від темного, обмеженого, примітивного за мовленням і способом мислення селянина, наймита, невільника, але який уже пробуджується і робить спроби роз'яснення становища народу, їх згуртування (та поки що це закінчується трагічно для них, як, скажімо, доля Потурайчина до (на передньому плані) різкої і їдкої сатири на тих, хто мав би бути зразком моральності, працелюбства, високої духовності – святих отців, які, за Р.Гораком, у творі постають, як “попівство” [6, 149]). Тобто виключно зображеними у негативному світлі (за винятком їмості, матері поповича, яка позбавлена односторонності сатиричної характеристики і постає без шаржовано-карикатурного зображення, як тверезомисляча жінка, яка виступає опорою своєї родини, та уклад її життя, нестерпні вияви вкрай бездіяльно-пасивної і безглуздо прискіпливої натури чоловіка, отця Матчука старшого, так і сина Славка, Матчука молодшого, чи бездуховної міщанки, доньки Галі роблять її життя змарнованим). А ще ж чимала кількість другорядних чи епізодичних персонажів, за якими глибоке знання різних типів, усіх прошарків тогочасного українського суспільства, її західної гілки, яка знаходилася під гнітом Австро-Угорської монархії. Не випадково М.Грушевський, синтезувавши прочитане у Леся Мартовича, дасть назву розвідці “Світлотіні галицького життя”.

Михайло Козоріс виробляв майстерність прозаїка-сатирика поступово, шукаючи свого жанру і стилю, опираючись при цьому

на літературні традиції попередників-земляків, визнаних майстрів художнього слова, Івана Франка, Михайла Павлика, Осипа Маковея, і звичайно, Леся Мартовича. Від перших, слабеньких в художньому плані театральньо-драматичних інсценівок “Тарасдитина”, “Дитяче свято” та інших учнівських прозових спроб – до повісті “Чорногора говорить” (1931) та вершинного в його творчому доробку, також єдиного роману “Голуба кров” (1932). Правда, уже в талановитих оповіданнях сатиричного спрямування “Віче”, “Тріумвірат”, “Людина з перспективою” відчувалася присутність творчих уроків письменника-сатирика, з одного боку, а з іншого – художня впевненість і зрікість автора у вмінні не тільки побачити, зафіксувати, виокремити суспільні явища, негативні характеритипи, але й сатиричними засобами талановито відтворити їх.

Обидва письменники родом з Івано-Франківщини (село Торговиця Городенківського району та місто Калуш), юристи (правники) за фахом, які через складні перипетії особистісно-характерологічного та суспільного плану багато років здобували фах адвоката. Лесь Мартович, як відомо, вчився 17 років: з 1892 до 1909, спершу в Чернівецькому, а згодом у Львівському університеті, а Михайло Козоріс – 10 років: від 1902 до 1912 року, перевівшись на заочну форму навчання у зв'язку з захворюванням на туберкульоз. Врешті, і один, і другий передчасно пішли з життя в розквіті творчих сил – Лесь Мартович від давньої хвороби шлунка, невлаштованого особистого життя самотника, без власного кутка, без постійної роботи; напівголодне життя, з повною самовіддачею сил задля громади – у сорок п'ять років, а Михайло Козоріс – у п'ятдесят п'ять (заслання в Сибір царською військовою адміністрацією в 1924 році, ув'язнення за уряду Скоропадського (1918 р.) уже властями Української держави, перебування в комісаріаті ЗУНРу, вступ до КП(б)У в 1920 р., та оманлива довіра до більшовицької влади, праця на її благо не врятує його). М.Козоріс буде заарештовано в 1933-му, а знищено в 1937-му році, як і багатьох інших представників літературного угруповання “Західна Україна”.

Якщо брати до уваги всю творчість письменників, то за силою таланту М.Козоріс уступає Лесю Мартовичу як своєму Учителю в ранній період творчості, та найдовершеніші оповідання й новели (крім вищезгаданих, “По

кам’яній стежці”, “Дві сили”, “Пам’ятник” та ін.) і особливо роман “Голуба кров” сягають рівня письменника-класика і є окрасою української літератури не тільки буремної доби 30-х рр. ХХ ст.

Як і в “Забобоні”, де Леся Мартович уже в заголовку акцентує на освітній, духовній та душевній обмеженості центрального негативного персонажа Славка Матчука, який з претензією на високе інтелектуальне мислення начебто створив свою власну “філософію” (“...коли чого дуже тішиться, то потім стріне його немила природа. Коли надіється, що щось допевне сповниться, то воно якраз станеться насупір. Коли ж натомість має певність, що щось йому не вдасться, то воно якраз обернеться на добре”). Ця “філософія” допомагає йому жити так, як він хоче, мотивуючи цим свою повну і постійну бездіяльність і бездієвість, відсутність будь-яких проявів глибшого думання, напівтваринне існування. А оскільки за образом молодого поповича, його батька отця Матчука і різних типів зображених характерів священиків узагальнено визначальні риси інтелігенції, їхнього прогнилого світу, яка не може виконувати роль поводиря, наставника, лідера, значить його треба шукати не тут, не в цьому “духовному” середовищі.

Так і Михайло Козоріс, виносячи в заголовок образ-концепцію “голубої крові”, що виразно проходить через увесь твір, сатирично висміює зовнішні претензії нібито представників вищого світу, у жилах яких тече благородна кров, а за сутністю – це світ насправді нікчемних людей, позбавлених реальної інтелігентності, інтелекту, що працював би для народу, бо процес мислення в них рухається тільки в одному напрямі – для себе і в плані виключно матеріальному, бездуховному, кар’єристичному.

Особливого художнього ефекту автор “Забобону” сягає, модифікуючи сатиричні засоби шаржу, гротеску, іронії, розкриваючи справжнє обличчя найближчих, найрідніших людей – батька, отця Матчука, рідної сестри Галі, її чоловіка отця Радовича, п’яниці і примітива, який говорить безперестанку, та такою недоладною мовою, яка купи не тримається, що навіть його дружина (типова міщанка, яка не цінить своє рідне, національне, а навпаки – тільки тягнеться в “інни свят”, до чужого, а значить, в її розумінні, престижнішого, підпорядковуючи при цьому все: скалічене мовлення і думання, уклад ритму своєї сім’ї, пе-

рекреслюючи майбутнє своїх дітей, які також соромитимуться свого походження, коріння), не витримує безладної балаканини і кількох хвилин.

Михайло Козоріс також відсвічує сутність головного антигероя Володимира Товарницького через яскраве сатиричне змалювання його батьків, особливо матері Стефи Товарницької, яка “вбила” собі в голову (як Славко Матчук свій власний забобон) те, що у неї “голуба кров”, а значить і життя її має бути, як і в усіх представників цього клану – красивим і легким – із пишними балами, із виїздом на курорти за кордон, із спілкуванням у вищому аристократичному світі. Відповідно має бути і вишуканий одяг, панські манери, звички...

Як поповича Славка ніколи не цікавили якісь вищі проблеми (хоча б організація читалень, бодай якась праця для людей), а не те, що їх реалізація в житті, адже він навіть не задумувався над вирішенням якихось приватних господарських справ (за щось же треба жити), бо ж змалечку матуся подавала йому все готовеньке, надміру люблячи свого одиначка і всіляко оберігаючи його від щоденних проблем навіть на рівні побуту, а не те, що соціальних, політичних.

Так і мати Володка, дружина нотаря Ярослава Товарницького, хоч родом із селянського середовища, але переконаність у своїй голубій крові приводить її до того, що вона ніколи не цікавиться справами свого чоловіка, яким чином він добуває гроші, щоб виконати всі її забаганки і примхи: нове умеблювання, найелегантніший одяг, поїздки за кордон. Відсутність чуйності, щирості, натомість егоїзм, черствість, навіть жорстокість у ставленні до свого чоловіка характеризують її легку, фривольну вдачу, врешті, приводять до передчасної кончини доброго, безвольного Товарницького.

Як уся родинна атмосфера Матчуків і дух їхнього оточення сформували безініціативний, бездуховний світ Славка, так і Стефа Товарницька передала своєму синові Володимирові також ідею приналежності до вищих світу цього, а відтак і зневагу до звичайного простого селянина, мужика, до його життя і його праці, врешті, до села взагалі. Тому й сформувалося у Володимирові відчуття в собі якоїсь вишості, елітарності, прагнення будь-що “підкорити собі” той вищий світ, увійти в нього будь-яким способом. Козоріс, користуючись засобами сатиричного розтину внут-

рішнього світу негативного персонажа, талановито розкриває сутність людини, в якій за зовнішнім благородством інтелігента, вишуканим, красивим зовнішнім портретом, педантично акуратним в одязі, манерах приховувалась душевна убогість його нищого світу, відсутність глибини почувань, підпорядкованість себе ідеї – вибитись у своїй кар'єрі “в люди”. А для цього він не гребує нічим: зводить в могилу Зофійку, красиву й тонку, делікатну й добру натуру, із священничої родини Луцицьких, інтелігентну дівчину, яка так щиро його покохала і так жорстоко була обманута ним, віддавши йому шість найкращих років юності; грає роль закоханого перед Ольгою, донькою голови народної ради, бо вона вигідна партія для його кар'єрного зросту, а, одружившись, тут же зраджує її з юною гуцулкою Василюю, не задумуючись, яких страждань приносить найближчим. Бездушність, егоцентризм, внутрішня пустопорожність, лицемірство, а ще нищість і підлість у ставленні як до різних, оточуючих його чиновників, урядовців, партійців, журналістів, так і до близьких йому людей – матері, якою б вона не була, дружини та її родини, сім'ї Липницьких, переконливо передає автор чи в його діях, а чи міркуваннях, як, скажімо, після раптового від'їзду Ольги, яка дізналась про його зраду: “...Може, підглядала за ним. Невже вона могла здобутися на таку підлість! – обурюється. Його дивує, що вона могла образитись.

Він і не думає її покидати, або хоча б бути в недружніх відносинах. Він відноситься до неї з повагою, як порядний купець до своєї фірми. Для фірми гарна, велика вивіска, великі, показові вікна, гарна вистава – словом вся декорація, пишність, для чого тут любов? А Василюна – це так собі, маленька, хвильова крамничка, побічний гешефтик. Чи слід із-за цього робити сцену?” [7, 45]. Коментарі, як кажуть, зайві.

Уроки майстра сатири Леся Мартовича відчутні і в зображенні передвиборчої підготовки, виборчої системи, її післявиборчого періоду. Тут згадуються його оповідання на цю тему “Хитрий Панько”, “Іван Рило”, “Квіт на п'ятку”, “Смертельна справа” і ін. та й доречні епізоди із повісті “Забобон”.

Та коли твір “Забобон”, будучи нищівною сатирою на галицьку духовну еліту та інші прошарки тогочасного суспільства, що знаходилося під гнітом Австро-Угорської імперії, включає в себе як виразну складову гумор,

модифікуючи його в гротеск, шарж чи іронію, то в романі “Голуба кров” гумористичний ефект відсутній. Тут на першому плані сатира, яка зчаста плавно переходить в іронію. Стосовно Леся Мартовича, то його індивідуально-творчий вияв злютованості гумору й сатири є зрозумілим, бо така специфіка його таланту. Адже ще у XVIII ст. Кантемир розглядав природу сатири “в такому зв'язку з установкою на сміховий ефект” [8, 21].

У цьому плані досить згадати спосіб життя Славка Матчука, який цілком укладається в модель/схему: їсти – спати – відпочивати (байдикувати), де відсутні прагнення до знань, до збагачення свого інтелекту, врешті, до праці, без якої людина перестає нею бути. Тому градація комічного має тут різні відтінки у сприйнятті саме такої поведінки, поз, жестів, рухів антигероя (порпання ямки в садку та її загрибання, та ще й надання цій “роботі” важливого (в його світі ледаря, неука, живого трупа) статусу, стосунки з жіночою статтю, безглузда жура і такі ж душевні муки, зумисна акцентація письменником дріб'язковості більш ніж примітивного світу викликає спершу сміх, здивування, згодом сум, сміх крізь сльози, біль за таких молодих людей, які могли би бути майбутнім нації, її проводирями, навчаючись у вищих школах як діти інтелігентів, які мають умови для освіти, інтелектуального росту як свого власного, так і задля людей, задля їхньої кращої будучини. Тому впродовж цілого твору наявний принцип нагнітання (від дрібного до вагомого), доповнення штрихами, деталями, подробицями негативної сутності Матчука молодшого, що досягається сатиричними засобами (викривальний сміх, гіпербола, гротеск, шарж, карикатура, іронія).

Автор скористався сатиричним прийомом “поєднання” начебто “непоєднуваного”. Адже, на перший погляд, гнівна, безжальна критика тих верств населення, які споконвіку вважались (особливо на теренах західноукраїнських та й не тільки) носіями найвищих духовних, моральних, етичних норм. Власне, отець, священник був зразком для наслідування, був поза критикою. Згадаймо атмосферу священничих родин у Богдана Лепкого, вихідця із такого духовного середовища, де панує специфічний уклад життя, в якому ритм і аромат, спокій і врівноваженість чи розміреність та шляхетність і благородство, які сьогодні майже втрачені (“Казка мого життя”, “Веселка над пустирем”), Ірини Вільде

“Сестри Річинські”), попри вимушені переробки першого варіанту твору, Р.Купчинського (“Заметіль”) чи Б.І.Антонича (“Велика гармонія”), Олекси Стефановича (релігійна тематика багатьох його творів), П.Тичини (“Панахидні співи”), врешті, не лише у їхніх творах, але й реальна домашня аура у вищезгаданих і незгаданих майбутніх письменників. Не випадково М.Грушевський говорив у вже згаданій статті “Світлотіні галицького життя” про найскрупкульозніше виписаних двох Матчуків, батька і сина, як про “виїмки”, які “не характеризують собою і галицького життя”. Звичайно, є й окремі винятки, які можуть під пером письменника поставати всуціль негативним явищем чи типом й нерідко мотивуючись ідеологічною настановою, конкретно добою (“День отця Сойки” С.Тудора, “Сад Гетсиманський” Івана Багряного).

Таким чином є реальні прототипи, художнє чуття, фантазія-домисел, мета автора. Так, відомо, що прототипом С.Кабановича (“Лумера”) став священник с. Топорівці о. Іван Стрийський. Та, як справедливо зазначає автор найновішої на сьогодні розвідки про Леся Мартовича “Бунт крові” Р.Піхманець (в якій є чимало нових, глибоких і цікавих гіпотез-доведень як стосовно окремих важливих деталей його життєвої, так і творчої біографії, мотивуючи їх специфікою характеру Леся Мартовича, генетично закладеного батьком, особливостями тільки йому притаманної психології творення, суспільним оточенням, спираючись при цьому на уже відомі дослідження про письменника та психоаналітичні праці учених), художник слова не копіював абсолютно всі як портретні дані, так і сутнісні риси прототипа, а доводив до “карикатурного зображення” окремі із них. “Запозичені були, мабуть, зовнішні ознаки героя й манера поведінки, та доведені вони до крайньої межі пародіювання й жаржу”, – пише дослідник [9, 395]. Адже це право письменника, його манера творення конкретних образів- характерів.

Як і Л.Мартовичу, так і М.Козорісу теми, проблеми, характери, типи давала сама існуюча дійсність, праця адвоката, спілкування з людьми, спостереження за ними, входження в їхні болі, страждання.

У образі-характері доктора Товарницького та його оточення письменник синтезував негативні риси інтелігентів-угодовців, пристосовуваних, кар’єристів, що постійно доповнюються й конкретизуються від початку його становлення як особистості, коли він, ще

навчаючись у гімназії, доносить викладачеві грецької мови та латини із красномовним прізвищем Собака на своїх ровесників про їх політичні симпатії, вів легке, бездумне життя гульвіси-студента, спершу зовсім не орієнтуючись у сутності прагнень, виступів демократично й патріотично настроєних людей чи урядовців-поляків з чіткою шовіністичною позицією. Та дуже швидко (бо ж удома ні легковажна, без будь-яких нахилів до свого, національного, а тільки меркантильного, матір, ні добрий, але зайнятий тільки одним – здобуванням грошей для своєї дружини, батько, який ніколи не займався вихованням свого сина) він нюхом вловлює, що і як треба говорити і робити, щоб мати ріст по кар’єристичній драбині. Тому й не дивно, що раніше набутий досвід “інформатора” удосконалюється в подальшому житті. Так, Володимир Товарницький не безкорисливо (шість тисяч на рік) доносить раднику Прислуцького, що відбувається в лавах українців у час передвиборчої кампанії. А його донос-анонімка послові Липницькому про те, що провокатором є редактор Макух, якого всі знають як справедливу, чесну людину, яка й справді вболіває за народну справу, підриває авторитет, кидає тінь на порядного і безневинного журналіста, громадського діяча. І це в той час, коли тим зрадником (що зрозуміло з підтексту твору) є сам д-р Товарницький. А розмова останнього з послом Бодинським засвідчує формальність їхнього перебування у партіях, бо це тільки засіб збагачення, спосіб робити кар’єру, тому у вині вони “топлять (...) і партію, і іронію” (99). Не випадково на запитання Товарницького про “Січі” посол Бодинський відповідає, що “це тільки форма, мода, ну – іграшка придумана для хлопів. (...) носять ленти, топірці, роблять вправи, муштруються, щоб виступити на якійсь нараді. Це, між нами кажучи, феєрверк” (100).

Мрії Товарницького сягають щоразу вищих рангів – посад посла, вищого титула шляхетського походження, врешті, мріє про те, що саме він буде тим краєугольним каменем, на якому “утворилася українська нація”. І без контексту реципієнтові відчутно, скільки тут іронії.

Готуючись до виборів, адвокат Товарницький все зробить, щоб для нього не було конкуренції: раз Валько вчитель грошей не має, а свою кандидатуру пропонує на тому ж окрузі, то його виключають з народної ради, бо має іти в кандидати тільки багатий; у помічники

Товарницькому радять брати міщанина свинаря Прокопця, бо ж він знає усіх селян і буде добре агітувати за нього; зрозуміло, що використовуються гроші, тобто підкуп для цієї вагомій справи. А в розмовах із селянами Володимир Товарницький абсолютно все їм обіцяє, навіть те, що не входить в його компетенцію, хоч він і сам знає, що 99 % людських скарг він не зможе виконати. Як це актуально й нині і як це дихає сучасністю!

У такому ж сатиричному ключі, найчастіше використовуючи іронію, всесторонньо розкриває М.Козоріс реальне і приховане єство посла Липницького, тестя доктора Товарницького, його родини та цілої галереї провладних урядників чи тих, хто прокладає собі ліктями дорогу до влади задля своїх дрібних шкурницьких інтересів, а не задля блага людей. Концепція суголосна Мартовичу: як не така інтелігенція, то хто думатиме і щось робитиме для народу, для України, яке її майбутнє?!

Таким чином, сатиричні засоби розкриття галицько-української міської інтелігенції напередодні Першої світової війни з її показним, зовнішнім патріотизмом, зрадницько-угодовською сутністю, кар'єристично-меркантильним, бездуховним світом талановито використані Михайлом Козорісом у художньому мисленні роману “Голуба кров” насамперед через образ-характер центрального антигероя Володимира Товарницького (використовуючи творчий досвід свого попередника у нищівній критиці сільської духовної еліти початку століття), формування світу якого відтворено, як і в Славка Матчука, в орбіті родинного, суспільного, громадсько-культурного, політичного життя, панорамно представивши реальну дійсність західноукраїнської гілки України, що перебувала в складі Австро-Угорщини.

Як і в Леся Мартовича, у художньому світі якого превалюючими є гумористично-сатиричні модифікації відтворення духовної і селянської індивідуальної та колективної свідомості, так і в Михайла Козоріса сатирично-іронічний дискурс-розтин негативної за нутром особистості й соціуму реалізується на різних рівнях художнього твору – проблемно-тематичному, ідейно-концептуальному, характерологічному, композиційно-фабульному, явивши не поверхневі, зовнішні, а глибокі, внутрішні, творчо-спонтанні уроки літературних традицій, а також неповторність мистецького самовияву сатиричного таланту у своєрідному діалозі-контакті з майстрами-попе-

редниками літературного процесу поч. ХХ століття.

1. *Погребенник Ф.* Леся Мартович: Життя і творчість / Федір Погребенник. – К. : Дніпро, 1971. – 194 с.
2. *Зеров М.* Леся Мартович (1871–1916) / Микола Зеров // Українське письменство / Микола Зеров ; упоряд. докт. філол. наук Микола Сулима. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 737–740.
3. *Кубась Й.* Передмова / Й. Кубась // Козоріс М. Чорногора говорить. – Х. : Література і мистецтво, 1931. – С. 3–10.
4. Оскільки розвідки авторитетних учених, сучасників Леся Мартовича чи вищезгаданих авторів в основному монографічних досліджень другої половини ХХ ст. чи вступних статей до видань творів Л. Мартовича є відомі фахівцям, то конкретизацію досліджень, статей останнього десятиліття нинішнього віку можна знайти в таких виданнях: “Покутська трійця” й літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття (до 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича) : матеріали наук. конференції, 14–15 травня 2001 в м. Дрогобич / ред. кол. проф. Стефанія Андрусів [та ін.]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – 426 с.; “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття : зб. наук. праць / відп. ред. та упоряд. проф. С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2006. – 494 с.; Вісник Прикарпатського університету : Філологія. – 2012. – Вип. 34–35. – 313 с. (в останньому – статті Р. Піхманця, Г. Марчук, М. Федунь, О. Солецького, З. Родчин, В. Чобанюк, Л. Шевчук) та ін., а також розділи в наук. вид.: *Лежкий М.* Мартович Леся / М. Легкий // Іван Франко : Тексти. Факти. Інтерпретації : зб. наук. праць / НАН України. Інститут Івана Франка; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; ред. кол.: М. Жулинський (голова) та ін. ; відп. і літ. ред. і упоряд. Є. Нахлік. – К. : Львів, 2011. – Вип. I : Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія. – С. 199–204; *Чопик Р.* Переступний вік: Українське письменство на зламі ХІХ–ХХ ст. / Р. Чопик. – Львів ; Івано-Франківськ, 1998. – С. 12–55; розділ у монографії Р. Піхманця див. позицію 9.
5. *Хороб М.* Жанрово-стильові особливості повісті Михайла Козоріса “Чорногора говорить” / Марта Хороб // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Серія: Філологія (літературознавство). – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2006–2007. – Вип. 13–14. – С. 47–52. Тут же подано бібліографію статей, розвідок сучасних дослідників про М. Козоріса, а також: *Рус Г.* Михайло Козоріс та його роман із життя галицької інтелігенції “Голуба кров” /

- Григорій Рис // Перевал. – 2010. – № 4. – С. 114–119.
6. Горак Р. Лесь Мартович. Роман-есе / Роман Горак. – К. : Молодь, 1990. – 176 с.
7. Козоріс М. Голуба кров. Роман / Михайло Козоріс. – Харків ; К. : Література і мистецтво, 1932. – Ч. 2. – 264 с. Цитуємо за цим виданням, у дужках указавши сторінки.
8. Стенник Ю. Теория сатиры в XVIII веке / Ю. Стенник ; отв. ред. Г. Н. Моисеева; Академия Наук СССР Институт Русской Литературы (Пушкинский Дом). – Л. : Наука, 1985. – С. 19–53.
9. Піхманець Р. Бунт крові / Роман Піхманець // Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича : монографія / Роман Піхманець. – К. : Темпора, 2012. – С. 393–558. – (Бібліотека “Літакценту”).

Впервые предпринята попытка типологического сопоставления особенностей художественного мышления украинских писателей: сатирические средства выражения повести “Забобон” и романа “Голуба кровь”, создания образов-персонажей, прежде всего главных антигероев Славка Матчука и Владимира Товарницького, анализ их семейного окружения и общественного бытия.

Ключевые слова: сатира, гротеск, ирония, характер, художественное мышление, литературные традиции.

The author for the first time performs a typological comparison of Ukrainian writers creative thinking features: the satirical means of story “Zabobon” and of novel “Holuba Krov”, the creation of images and characters, especially those of the central antiheroes Slavko Matchuk and Vladimir Tovarnytskyi, the analysis of their family environment and social life.

Key words: satire, grotesque, irony, character, artistic thinking, literary traditions.

УДК 821.161.1: 82-313.2
ББК 83.3 (4 Рос)

Анна Степанова

АПОЛЛОНІВСЬКЕ / ДІОНІСІЙСЬКЕ ЯК ФАУСТІВСЬКА АНТИНОМІЯ В РОМАНІ Є.ЗАМЯТІНА “МИ”

У статті досліджується специфіка осмислення фаустівської теми в романі Є.Замятіна “Ми”. Як модус реалізації фаустівської теми розглядається конфлікт аполлонівського і діонісійського та особливості його розвитку на трьох рівнях – психологічному, просторовому та філософському.

Ключові слова: фаустівська тема, фаустівська культура, ідея перетворення світу, антиутопія, аполлонівське, діонісійське.

Інтерес до фаустівської теми, характерний для західноєвропейської та російської літератур у перше тридцятиріччя ХХ століття, був зумовлений кількома причинами. По-перше, як вказує Г.Якушева, “траєкторія розвитку образу Фауста в літературі ХХ ст. відповідає траєкторії розвитку всієї духовної культури сучасного світу в її зв’язку з соціальними процесами, політичними катаклізмами, есхатологічними настроями часу” [10, 182]. По-друге, 1920–1930-ті рр. явили останній і найбільш яскравий спалах та присмерк культури, позначеної О.Шпенглером як “фаустівської”. У відблисках цього спалаху чітко виокремилися суперечності і конфлікти, що стали доле-носними для всього ХХ століття – культури і цивілізації, людини і міста, природи і духовності в людському естві (аполлонівське і

діонісійське). У літературі 1920–1930-х рр. ці суперечності переломилися в осмисленні фаустівських терзань людського духу, спрямованого на перетворення світу і влади над ним.

Трагедія перетвореного світу своє найглибше осмислення знайшла в жанрі антиутопії, що досягла в цей період піку своєї актуальності і відбила страх перед активною цивілізованою діяльністю людини. Розквіт антиутопії в 1920–1930-х рр., по суті, становив собою другу (з часів рубежу століть) потужну хвилю розчарування, яка виникла в результаті осмислення перетворювальних процесів, початок яким поклала перехідна епоха. І якщо розчарування в традиційних культурних імперативах минулих епох стало на рубежі ХІХ–ХХ ст. стимулом до творення нових цінностей як культурних, що відбили прагу оновлення

світу, так і естетичних, що відбили спрагу поновлення мистецтва, то розчарування, що стало до кінця 1930-х рр., стало наслідком сприйняття оновленого світу. Минулі майже сорок років ознаменувалися стрімким натиском урбаністичної цивілізації, Першою світовою війною, революціями в Росії та Німеччині, трагедією “втраченого покоління”, приходом до влади Гітлера, встановленням фашистських режимів в Іспанії та Італії і вже практично реалізованою загрозою Другої світової війни.

Створені на протигагу традиційним, нові культурні цінності не змогли приборкати варварських поривів людства, яке опинилося на межі знищення. У ситуації, коли ні цивілізовані, ні природні начала людини не сприймалися як ідеал, загострився стан безвиході, викликаний тим, що ні культурні традиції та цінності минулого, які були відкинуті, ні Бог, якого поховали на рубежі століть, не мали ніякого відношення до навислого над людством жаху й мороку. Відповідальність лежала на самій людині, яка проголосила себе Богом. Стан безвиході було викликано розчаруванням у самій людині, у людській природі. Як не парадоксально, цивілізація, яка мала б показати апогей аполлонівської гармонії і порядку, насправді показала хижацьку, звірячу сутність людської сили і людського генія, яка так яскраво позначилася в західних відблисках фаустівської культури.

Говорячи про особливості жанру антиутопії ХХ ст., В.Мақанін зазначав: “У якомусь сенсі це, можливо, страхи майбутнього, але це – справжнє в конденсованій формі. Це справжнє. Це не жах, а реальність. Так побачена реальність” [7, 212]. “На початку 1930-х рр., – зазначає В.Гудкова, – ідея Великої утопії знаходить конкретику креслення” [3, 13]. Перетворений простір диктував людині свою волю, і це неминуче викликало конфлікт “природного” і “цивілізованого”, людського і фаустівського, осмисленого як боротьба діонісійського і аполлонівського.

У романі Є.Замятіна “Ми” (1921) конфлікт аполлонівського / діонісійського, в рамках якого відбувається осмислення фаустівської теми, розвивається на трьох рівнях. Перший – *психологічний* – розкриває проблему самоідентифікації фаустівської свідомості, втіленого в образах головних героїв роману Д-503 і І-330. Д-330 – талановитий вчений-математик, будівельник космічного корабля. “Інтеграл” – носій колективної фаустівської

свідомості, зусиллями якого свого часу була побудована “Єдина держава” розуму, і яке, вже одного разу перетворивши світ, жадає перетворення інших цивілізацій: “Тисячу років тому ваші героїчні предки підкорили владу Єдиної держави, всю земну кулю. Вам належить ще більш славний подвиг: благодійне ярмо розуму підпорядкували невідомі істоти, що живуть на інших планетах, можливо, ще в дикому стані свободи. Якщо вони не зрозуміють, що ми несемо їм математично безпомилкове щастя, наш борг – змусити їх бути щасливими” [6, 3]. Це “благодійне ярмо розуму” показує аполлонівський початок у його ніцшеанському трактуванні як “повне відчуття міри, самообмеження, свобода від диких поривів, мудрий спокій Бога” [8, 451], геній державності.

І-330 – революціонерка, образ якої успадковує риси романтичного героя-бунтаря, її мета – боротьба за свободу проти “царства розуму”, що перетворився у вихолощений безликий світ зрівнялівки, укладений у стіни скляного міста, де кожна хвилина життя городян строго регламентована державою і Благодійником: “Щоранку, із феноменальною точністю, в один і той же час і в одну і ту ж хвилину ми, мільйони, встаємо як один. В один і той же час єдиномільйонно розпочинаємо роботу і єдиномільйонно закінчуємо ... виходимо на прогулянку ... відходимо до сну” (10). Єдиною Державою контролюється навіть інтимне життя людини, яке одержує замість любові сурогат – щастя за рожевими еталонами. У цьому сенсі мрія І-330 – нове перетворення вже перетвореного світу шляхом об’єднання “Єдиної держави” і “Світу за зеленою стіною” – втілення стихійності природних сил, світу, наповненого яскравими фарбами, дурманними запахами. У ньому живуть веселі, життєрадісні “дикі” люди, яким до душі вільне, не скуте жодними регламентами, природне існування.

Під впливом любові до І-330 Д-503, на початку роману беззаперечно відданий ідеології Благодійника, відчуває болісне роздвоєння, намагаючись ототожнити себе то з прихильниками Єдиної держави, то з представниками “дикого” природного світу і діє в ньому революційною організацією “Мефі”. Завдяки спілкуванню з І-330 Д-503 переглядає свої філософські та ідеологічні погляди, що, на думку Т.Давидової, свідчить про складну еволюцію Д-503, який перетворюється з машиноподібного “номера” в трагічного героя, свідомо

відмовляється від аполлонівської, ентропійної стихії в ім'я здобуття індивідуальності, любові і свободи [5, 138], знаходячи тим самим діонісійське начало. Водночас у внутрішніх хитаннях, душевних сумнівах Д-503 проступають риси "російського Фауста", які позначаються дослідниками як "гамлетизм" з притаманними йому невпевненістю, подвійністю, рефлексією [11, 139].

На відміну від роздвоєності Д-503, яка має "набутий" характер, дуалізм образу І-330 втілений авторським хистом. Він має синтетичну природу й успадковує одночасно риси образів Фауста та Мефістофеля, осмислених Є.Зам'ятіним у руслі модерністських традицій. З одного боку, в образі І-330 знаходить своє втілення фаустівська ідея революційних прагнень людства, бунту проти всякого застою, навіть того, що несе в собі "блаженний спокій": "Революції нескінченні ... Тільки різниці – різниці – температур, тільки теплові контрасти – тільки в них життя. А якщо всюди, по всьому Всесвіту, однаково теплі – або однаково прохолодні тіла ... Їх треба зіштовхнути – щоб вогонь, вибух, гієна. І ми – зіштовхнемо" (116). З іншого боку, ця ж ідея у Зам'ятіна посилюється демонічним початком: революційна організація носить назву "Мефі", і в її спрямованості до безкінечного бунтарства відчутні перегуки самохарактеристики гетівського Мефістофеля ("Ми із жилкою творчою, ми рід могутній, / Божевільні, бунтарі ..." [2, 372]), якого Господь направляє розворушити людину від сплячки і неробства.

У цьому зв'язку В.Чалікова справедливо зазначає, що "Зам'ятін зневажає поширений, вульгарний демонізм. Диявольське в його текстах має статус наукової категорії: це неевклідове енергетичне начало, необхідне для загальної гармонії і контрольоване вищим началом" [9, 182]. Але у світі роману "Ми" Бог мертвий, і нікому спрямовувати й контролювати демонічний початок: "Сатана там править свій бал – за стінами скляної клітки – повнокровно і нестримно, але Того, хто дозволяє йому це, ми не знаходимо; у свідомості героя миготить іноді безсила тінь поваленого, скасованого і непотрібного Бога древніх. У ньому немає тієї ніжної авторської ностальгії, яка висвічує інші образи старого світу ... Це аналог деспота Благодійника, його архаїчний прототип" [9, 183]. Замість нього божественну функцію порятунку людства бере на себе диявольське начало, романтичний образ Сатани як злої сили, яка ... творить добро. Про це

свідчить характеристика, дана Мефістофелю самим Зам'ятіним: "Мефістофель – найбільший у світі скептик і водночас – найбільший романтик та ідеаліст. Всіма своїми диявольськими отрутами він руйнує всяке досягнення, будь-яке сьогодні ... тому, що він таємно вірить у силу людини стати божественно-досконалою" [5, 140].

Цій характеристиці цілком відповідає образ І-330, який заради порятунку людства готовий зруйнувати все дощенту і знищити незгодних з ним. Тут важливо підкреслити, що в інтерпретації Зам'ятіна мефістофельське начало є аналогом діонісійського. У цьому зв'язку дослідниками відзначено, що синтетичний образ І-330 "асоціюється з Діонісом у взаємовиключних інтерпретаціях Ф.Ніцше і В.І.Іванова. Перший з них пов'язував цього язичницького бога з Антихристом, а на думку другого, діоніська релігія передувала християнству. У героїні Є.Зам'ятіна є риси «здичавилого демона» в античному сенсі (Ніцше) і Мефістофеля" [5, 139]. Спокушаючи Д-503 забороненими задоволеннями діоніського "Світу за зеленою стіною", І-330 домагається від нього згоди для участі в революції. Але на відміну від Д-503, який не бачить сенсу в сліпому бунті, у своєму пориві до свободи йде до кінця, приймаючи її трагічні наслідки – мученицьку смерть.

Другий рівень розвитку конфлікту аполлонівського / діонісійського можна умовно позначити як просторовий, що становить собою зіткнення і протиборство двох світів – Єдиної держави і Світу за зеленою стіною як вічної опозиції цивілізації і природи. Цивілізація Єдиної Держави, що є в романі образом аполлонівського начала, втілена в образі скляного міста, створеного людиною штучного простору, з якого геть витіснена жива природа ("Людина перестала бути дикою твариною тільки тоді, коли вона побудувала першу стіну") (63). В.Чалікова зазначає, що Єдина Держава – новий образ життя, упаковане в збережену в пам'яті однолінійну міську форму. Під деспотичним ярмом спресовується і ця форма – виникає монстр [9, 191]. Місто в романі Зам'ятіна показано як упорядкований стерильний світ, з якого назавжди вигнані страждання, відчай, хвороби і "шаленство думки", а разом з ними – і любов, радість, веселощі – тобто все, що має відношення до хаотично-іраціональної сфери людських почуттів та емоцій, які залишилися за зеленою стіною і більше не перешкоджають суворій

регламентації буття, образно втіленої в “квадратній гармонії” міського простору: “Очищене від нижчого світу місто ... Непорушні прямі вулиці, бризкає променями скло мостових, божественні паралелепіпеди прозорих жител, квадратна гармонія сіро-блакитних шеренг. І так: ніби не цілі покоління, а я – саме я – переміг старого Бога і старе життя, саме я створив усе це, і я як вежа, я боюсь рушити ліктем, щоб не посипалися уламки стін, куполів, машин...” (98, 4–5).

У цьому просторі раціонально регламентована і сама сутність особистості, придумавши в собі людське начало і перетворившись у розчинений в єдиному цілому “номер”: “Бачиш себе частиною величезного, потужного, єдиного”, де “МИ” – від Бога, а “Я” – від диявола” (83). У цьому сенсі місто в романі, на думку Ч.Коллінза, є “моделлю свідомості, пригніченою майже абсолютною владою раціонального” [9, 185]. Однак на цій же сторінці поруч з описом скляного міста – контрастний опис міста минулих століть, що уявляється Д-503 безглуздим анахронізмом: “Мені раптом згадалася картина в музеї: їх, тодішній, двадцятого століття проспект, оглушливо строката, заплутана штовханина людей, коліс, тварин, афіш, дерев, фарб, птахів... І, кажуть, це насправді було – це могло бути. Мені здалося це так неправдоподібно, так безглуздо, що я не витримав і розсміявся раптом” (5). Образ старого міста – теж колись оплоту цивілізації – раптом виявляється те саме в буйному, дикому світі природи, проступає крізь скляні стіни міста нової цивілізації:

“Жовті – з червоними цегляними прищами – стіни стежили за мною крізь темні квадратні окуляри вікон, стежили, як я відкривав скрипучі двері сараїв, як я заглядав у кути, тупики, закутки. Хвіртка в огорожі і пустир – пам’ятник Великої Двохсотлітньої Війни: із землі – голі кам’яні ребра, жовті вишкірені щелепи стін, стародавня піч з вертикальною труби – навіки скам’янілий корабель серед кам’яних жовтих і червоних цегляних сплесків... І дерева, наче свічки, – в саме небо; як на кострубятих лапах присіли до землі павуки; немовби німі зелені фонтани... І все це вигинається, ворухиться, шарудить, з-під ніг сахається якийсь шорсткий клубочок, а я прикутий, я не можу ступити ні кроку – тому що під ногами не площина – розумієте, не площина, – а щось огидно-м’яке, податливе, живе, зелене, пружне” (83, 102).

Образ “зеленого світу” в романі показаний як втілення діонісійської стихії, як гармонійне єднання людини і природи.

Відзначимо, що у своєму трактуванні аполлонівського / діонісійського Є.Замятін відходить від ніцшеанського канону, згідно з яким аполлонівське ототожнюється з індивідуальним початком, а діонісійське показане початком, що руйнує аполлонівський принцип індивідуалізації. За Є.Замятіним, індивідуальність аполлонівського є індивідуальністю колективною, тобто індивідуальність МИ, якій протистоїть індивідуальність Я представників “зеленого світу”, гостро відчута Д-503 в момент діонісійського екстазу: “Це було надзвичайно дивне, п’яне: я відчував себе над усіма, я був я, окреме, світ, я перестав бути складовою, як завжди, і став одиницею” (104). У цьому сенсі конфлікт аполлонівського / діонісійського як зіткнення двох світів – Єдиної Держави і Світу за зеленою стіною – постає як зіткнення колективної та індивідуальної, єдиної та одиничної, природної і міської свідомості і, нарешті, конфлікт людського і фаустівського начал, які в романі Замятіна антагоністично розведені в два чужих один одному світи. Єдиний спосіб їх об’єднати – шляхом революції зруйнувати зелену стіну, на що спрямовані зусилля І-330 і членів організації “Мефі”: “пришов день, коли ми зруйнуємо цю Стіну – всі стіни – щоб зелений вітер з кінця в кінець – по всій землі” (103).

При осмисленні конфлікту аполлонівського / діонісійського в романі вбачається думка Замятіна про обмеженість, неспроможність обох начал, існуючих в окремому один від одного вияві (“Аполлонівське начало, – зазначає Т.Давидова, – дає лише ілюзію щастя, благополуччя, діонісійське ж – свободу, небезпечну трагедією” [5, 138]), і водночас – про їх непокінчене в художньому просторі роману: революція зазнає поразки. Але в її образі – мрія письменника про вільну гармонійну людину, в якій раціональне й емоційне органічно доповнюють одне одного: “Хто вони? (“Лісові” люди) Половина, яку ми втратили, Н і О – а щоб вийшло Н2О – струмки, моря, водоспади, хвилі, бурі – потрібно, щоб половини з’єдналися...” (109). У цьому сенсі в романі “Ми” риси антиутопії відступають, даючи місце утопії, утворюючи “діалог жанрів”, на який вказує В.Чалікова [9, 168].

Відзначимо, що в романі Є.Замятіна конфлікт аполлонівського / діонісійського як протиставлення світів цивілізації і природи

може мати і більш ширше трактування, яке знайде своє продовження в написаних пізніше п'єсі “Атілла” і романі “Бич Божий”. У конфлікті роману “Ми” дослідники вбачають проєкцію на протистояння двох культур – Заходу і Сходу. Посилаючись на критичні статті Є.Замятіна та його запропоновану передмову до роману, Ф.Винокуров зазначає, що, за задумом Замятіна, у романі “Ми” зароджується тема “боротьби свіжих” варварських народностей – супроти дійшовшої до межі свого розвитку, побудованої на рабстві, постарілої, виродженої римської цивілізації” [1].

1. Винокуров Ф. “Мы” и “Бич Божий” Е. Замятина: два варианта воплощения одной темы [Электронный ресурс] / Ф. Винокуров // Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – Toronto : University of Toronto, 2010. – № 34. – Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/13/vinokurov13.shtml>. Последнее обращение 01.03.2011.
2. Гете И.-В. Фауст / И.-В. Гете // Собр. соч. : в 10 т. / И.-В. Гете – М. : Художественная литература, 1975–1980. – Т. 2. – С. 7–440.
3. Гудкова В. Рождение советских сюжетов / В. Гудкова. – М. : НЛЮ, 2008. – 456 с.
4. Давыдова Т. Т. Тема “заката Европы” в дилогии Е. И. Замятина об Атилле / Т. Т. Давыдова // Творческое наследие Евгения Замятина : Взгляд из сегодня. – Тамбов : Изд-во ТГУ

- им. Г. Р. Державина, 1997. – Вып. 3. – С. 94–104.
5. Давыдова Т. Т. Фаустовская коллизия в романе Евгения Замятина “Мы” / Т. Т. Давыдова // Гете в русской культуре XX века. – М. : Наука, 2004. – С. 128–143.
6. Замятин Е. Мы / Е. Замятин // Избранные произведения : в 2 т. / Е. Замятин. – М. : Художественная литература, 1990. – Т. 2. – С. 3–155.
7. Цит. по: Ли Сын Ок. Русская антиутопическая драматургия 1920–1930-х годов / Ли Сын Ок // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – С. Пб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – № 37 (80). – С. 210–214.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше // Так говорил Заратустра. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы / Ф. Ницше. – Минск : Харвест, 2007. – С. 447–572.
9. Чаликова В. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? / В. Чаликова // Утопия и культура. Эссе разных лет : в 2 т. / В. Чаликова. – М. : ИНИОН РАН, 1992. – Т. 1. – С. 150–194.
10. Якушева Г. В. Фауст в искушениях XX века. Гётевский образ в русской и зарубежной литературе / Г. В. Якушева. – М. : Наука, 2005. – 235 с.
11. Якушева Г. В. Фауст и Мефистофель в литературе XX века / Г. В. Якушева // Гетевские чтения. 1991. – М. : Наука, 1991. – С. 165–192.

В статье исследуется специфика осмысления фаустовской темы в романе Е.Замятина “Мы”. Как модус реализации фаустовской темы рассматривается конфликт аполлонического и дионисийского и особенности его развития на трех уровнях – психологическом, пространственном и философском.

Ключевые слова: фаустовская тема, фаустовская культура, идея преобразования мира, антиутопия, аполлоническое, дионисийское.

In article the specific character of faustian subject matters interpretation in Y.Zamyatin's novel “We” is investigated. As modus of faustian subject matters realizations is the conflict between Apollonian and Dionysian and features of its progress at three levels – psychological, spatial and philosophical is considered.

Key words: faustian subject matters, faustian culture, idea of transformation of the world, dystopia, Apollonian, Dionysian.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр.)

Лариса Шевчук

АНТИВОЄННА ПРОЗА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА І КАТРИ ГРИНЕВИЧЕВОЇ: РИСИ ТРАГІЗМУ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ

У статті розглядається трагізм як складова художнього мислення у Василя Стефаника і Катрі Гриневицевої на прикладі компаративного аналізу їхньої малої прози.

Ключові слова: антивоєнний мотив, трагізм, авторська свідомість, трагічне світосприйняття, художнє мислення.

Модерністська художня свідомість Василя Стефаника початку ХХ століття оригінально й продуктивно трансформувалась у творчому доробку його сучасниці Катрі Гриневицевої, розквіт мистецького таланту якої припадає на період міжвоєнного двадцятиліття. Свого часу студент Краківського університету Василь Стефаник спонукав юнку, котра навчалася в сполонізованій Учительській жіночій семінарії, до участі в Шевченківському вечорі, згодом – писати українською мовою (як відомо, прожиті вісімнадцять років без рідного слова вона вважала “моральним злочином супроти свого народу”), познайомив дебютантку з Іваном Франком, зрештою, став достойним об’єктом її дівочих мрій. Це визнає і літературознавець Р.Піхманець, напрочуд поетично описуючи палкі почуття “рум’янощокої Катрі Бонахівни” до “елегантного чорнокудрана з головою поета й поглядом стоїка”: “А ваш жагучий погляд я ловила кілька разів на собі й могла багато що у ньому вчитати. Це був той погляд, що зразу ж сполошив лебеді душі моєї” [10, 197]. Звісно, обидвох непересічних західноукраїнських митців об’єднували не лише приязні взаємини, а й традиційність і модерність водночас, драматичність внутрішнього світу, вміння писати кров’ю власного серця, трагізм як основа авторської свідомості, що знайшов своє вираження передовсім в антивоєнній тематиці.

З антивоєнними мотивами пов’язаний другий період творчості Василя Стефаника. Нові можливості новелістичного жанру, техніки художнього творення прозаїк продемонстрував у написаній за одну ніч (після тривалого мовчання) новелі “Діточа пригода”, в якій предметом зображення стає війна, а об’єктом показу – доля осиротілих маленьких дітей, що туляться біля тіла вбитої сліпою кулею матері. У цьому творі трагічна “драматургія” “будується на контрасті між трагізмом у сприйманні читача й відсутністю розуміння

цього трагізму ситуації” [13,131] в хлопчини, який у межовій ситуації з дитячою безпосередністю споглядає війну – “яка вона файна” [13,131], сприймає нічний бій як захопливе видовище (“А диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпуриют, але високо, високо, а куля горит, горит, а потім гасне. Граютьси ними, о, яких багато!” [13,131]), радить малій сестричці їсти закритавлений хліб з пазухи вбитої ньєнки, усвідомлює неминучість смерті, власну приреченість (“як мене куля трафить, то я ляжу коло мами та й умру” [13,130]).

Проникливим відчуттям інфернальної ненормальності воєнного стану світу вражає й саморозкриття материнської душі в новелі “Марія” (1916), що також започаткувала новий творчий період у художньому доробку покутського новеліста, новелі, в якій трагедійна візія посивілої за ніч героїні-страдниці малює її трьох синів, закутаних у білі рантухи снігу з червоними квітками крові. Риси трагічної авторської свідомості переважають і в новелах “Пістунка” (жаска інсценізація похорону гусарської дитини) та “Вона – земля”, де розпач батька великої родини Данила сягає найвищої емоційної напруги у фразі: “Кара Божа спустилася на нас за гріхи цілого світа” [13, 128]. Трагізм як основа авторської свідомості увиразнює важкі страждання згорьованої матері, котра намагається протистояти “страшному світу”, у новелі “Гріх”, у якій жертвою війни стає незаконнонароджене немовля.

Риси трагедійного авторського світосприйняття простежуються і в збірці оповідань “Непоборні” (1926), яку Ф.Погребенник слушно залучив до краших здобутків західноукраїнської прози на антивоєнну тему [11, 50]. А оповідання “Параска Гоголь” і “Пасха господня” дали підставу Маркові Черемшині порівняти їх авторку з видатними сподвижниками української літератури О.Кобилянською

і Б.Лепким та назвати письменницю “сучасним найбільшим митцем слова і форми” [15, 368]. В основі сюжетної канви “Непоборних” – реальні трагічні історії виселенців з прифронтової смуги Волині та Східної Галичини в австрійських концентраційних таборах Гмінд та Нідеральм, де Катря Гриневичева чотири роки добровільно перебувала в ролі вчительки та сестри милосердя. Ясна річ, їй довелося пережити чимало смертей, що й відобразилося на її світогляді, а згодом – на експресіоністичній манері письма. На трагедійності світосприйняття Катрі Гриневичевої певною мірою наголошував Р.Горак, міркуючи про її щоденну боротьбу за існування, принизливу бідність, що ставала об’єктом глузувань та пліток, трагічне завершення стосунків з Гнатом Хоткевичем, навіть про містичне прокляття, що тяжіло над авторкою [2, 78], і самобичування та припускаючи, що її одержимість і самопожертва, виснажлива праця, “серед якої перо здавалося зіркою” [3, 78], були зумовлені почуттям вини за несвідому юність. Видається, що всі ці межові випробування й підштовхнули авторку досягти глибин трагедійності буття. Зрештою, як і Стефаника, котрий екзистенціально осмислював проблему трагізму як органічну частину своєї біографії у зрілому віці, що “переживав болі інших, наче свої, чужі страждання сприймав, як свої власні” [7, 128].

Симптоматичною бачиться в цьому контексті думка І.Денисюка, котрий відзначає, що у збірці “Непоборні” (до слова, В.Стефаник високо оцінив її і мав намір написати до неї передмову) письменниця повернулася до стефаниківського типу новели [6, 10]. Як і знаменитий новеліст, письменниця створила антивоєнну прозу, в якій “пережите й вистраждане в жорстокі роки першої світової війни вилилося на папір короткими, сильними й страшними рядками” [11, 51], зосередилася на художньому дослідженні світу непоборних – жінок, дівчат, дітей, – що постає всуціль сповненим трагедії. Катря Гриневичева неначе перегортає десятки особистих справ, щоб залучити їх як переконливі докази до свого звинувачення австрійського уряду в геноциді.

В основу кожного із 23-х нарисів антивоєнного циклу покладений якийсь трагічний епізод у житті виселенців, виписаний лаконічними образними засобами, особливо у творах про дітей. Зіставляючи змістовно алогічні речі (“діти, мов мишенята”, “заков’язлі, як мухи в стужі”), вдаючись до неодноразового повтору,

метонімії (“А там у куті... чийсь вилиці у ярім вогню”), оксиморону (“очі змерзли від гарячки”; “з німим криком у серці”; “розкричана беззвучним криком”; “крик тиші”), метафор (“під повіками товпляться кладовища”), письменниця змальовує трагічно-правдиві образи дітей без дитинства, які сотнями помирили у туберкульозних бараках Австрії, дітей-сиріт, чий “мами по Вальтерсгофах мерли на холеру, а батьки від італійської чи мадярської кулі, коли не на галузях яблуні перед вікнами власних хат” [4, 55]. Трагічна колізія (невеликовна недуга дітей) вирішується в наступних рядках:

“– Милий Лучку вмираєш?

А він:

– Вже.

Чиясь Тетянка біліла йому понад головою, от як свічечка, що ніяк не годна горіти, довіряла будь-кому сльозу, що при смерті:

– Нічого мені на світі не жаль, тільки тих жовтих чобіток... на кого я їх лишу?

І знову оддалеку:

– А-яй...а-яй!..

Стогін мовк, і з новою міццю перся на смертне узгір’я” [4, 101]. Трагізм ситуації, трагізм становища приречених дітей авторка підкреслює скупими, але страшними фразами: “Он ще одно розправило банні руки, готове миттю у вирій. Сорочину відай мама краями надерла, щоб легше душі полетіти” [4, 101]. Приголомшує цілковита буденність їх сприйняття смерті, але буденність, яка вражає сильніше від будь-яких сентиментальних оплакувань.

Подібний трагічний зміст характерний і для сюжету нариса “Як згасне день”, в якому Катря Гриневичева створила образ Ніуби-страдниці, котра щодня “із зойком смертельно травленої істоти” поспішає до лісу, де “й досі сплетені обіймами” [4, 70] лежать замерзлі діти. Можна провести тут аналогію із твором Марійки Підгірянки “Мати-страдниця”, яка теж перебувала в Гмінді і виспівала горе матері, що втратила там четверо дітей. З трагічної ноти починається й новела “Тіні ночі”, героїня якої, “рятуючи себе від божевілля, рвала з душі спомини”. Але втрата єдиної кровинки кинула небогу у милосердну прірву божевілля, що загострює відчуття трагізму: “Розхристана бігла шляхом за вмерлою сестрою” [4, 60]. Трагічне звучання збірки посилюють образи душевнохворих, що зустрічаються у багатьох новелах збірки. Це і божевільний Єремія (“Окропиши м’я иссопом...”),

який, блукаючи територією бараків, “обома руками стискав свою трагічну голову й обробованим із розуму голосом кричав: “Кров ллється по Єрусалимі!” [4, 121], і божевільний пророк (“Весілля Карапульки”), у якого “зморшки лица повідмічувані глибокими нарізами болю” [4, 92], і згвалтована вартовими дівчина-мучениця (“Пасха красна”).

Внутрішній стан, настрій вигнанців письменниці передає за допомогою промовистих епітетів. Вона підкреслює, що в нещасних селян обличчя були “закурени злиднями”, “трагічні” та “бліді”, “чорні, полупані, як стара церковна ікона”; руки – “пухлі”, “порепані”; щоки – “голодні”, “запалі”, “студені”; очі – “розкричані”, “невидючі” (для прикладу, у Стефаніка – “страшні й безпритомні”, “вже мертві й безсвітні”); уста – “скорбні”; сміх – “наболілий”, “німий”; голоси – “зломані”, “знівечені”, “розбиті”. Через зображення ходи, жести, шляхом передачі виразу обличчя, погляду відтворюються в новелах трагічні образи виселенців: “Тихо, як привиди, снуються мовчазні люди” [4, 10]; “Ватаги обідраних невільників, потупивши голови, сновигаються попід вікна” [4, 160]; “Три старухи, в один ріст, мов Парки, палицями шукали дороги перед собою, сліпі від сліз” [4, 136]. Трагічний ракурс зображення і в портреті виселенця: “Оброслий твердою щетиною, як білий, виголоджений вовк, якийсь кістяк ... жує щось беззубим ротом, хоч їди біля нього не видно” [4, 11].

Впадає в око уміння письменниці часом однією деталлю, мовною чи сюжетною, окреслити психологічну тональність, в якій потім розвиватиметься образ. Наприклад, “по червоній панчішці вмерлої дитини повзе вош” [4, 13]. У мереживі асоціацій, зафіксованих у цій деталі, відбиваються злидні. У новелі з драматичним фіналом “Окропиши м’я иссопом” Катря Гриневичева подає одну вагому деталь, що увиразнює розпач матері, дитя якої конає: “Мати покляла йому на губки свою велику, непритомну (підкреслення наше. – Л.Ш.) долоню” [4, 121].

Зрештою, майже в усьому циклі “Непоборних”, в основі задуму якого лежить символічний образ Христа, який через мученицьку смерть іде до Безсмертя, художня деталь переростає у підтекстовий символ. До рівня деталі-символу, що конденсує трагізм ситуації, піднімаються цвинтарні хрести, що оточують виселенців: “хрести Голготи, розсіпані по чужих землях” [4, 26]; “хрести, непро-

глядними ланами витягнені в далечінь” [4, 155]; “довгі шнури хрестів, що пануть раменами в досвітнє небо” [4, 96]; “хрести обвиті червоними китайками” [4, 156]. Семантична наповненість цих образів підкреслюється їхньою наскрізністю. Причому образ хреста – багатовимірний. Якщо в Катрі Гриневичевої він трансформується в уособлення важкої долі (“жінки хрестом на землі розпростерті” [4, 29]), у традиційний християнський оберіг, знак Божої сили (“писала стуленими пальцями на стіні своєї перегороди великий знак хреста”) [4, 57], то у Василя Стефаніка хрест набуває характеру символу-узагальнення – проєкції на трагічно-непросту долю галицького селянства – хреста, що вирвало його із рідного середовища і змусило емігрувати в чужі світи.

У кожному із цих своєрідних репортажів з таборів переселенців авторка показала віталістичну життєпружність і непоборність поневоленого народу в екстремальних ситуаціях, дух якого гартує віра у Всевишнього, убога баракова церква – “се місце скорбної народної призадуми” [49, 161]. А її діти проходять межове випробування насильством (“Пасха красна”), нечуваними злиднями та епідеміями (“Весілля Карапульки”, “Розп’яття”), смертю (“Тіні ночі”, “Над ставом Сільое”), однак залишаються незламними, святкуючи “свою перемогу над розпукою й насильством, туском і приниженням” [4, 49], “відстоюють право на життя у жорстоких табірних умовах, бережуть пам’ять про рідну землю” [8, 167], навіть за дротом гетто знаходять “змисл для окраси життя” у пісні, барвистому гердані, вишивці, сопілці, скрипці, підносячись над мізерією умов життя, над лихоліттям війни” [5, 15]. Так, у фрагменті “Весілля Карапульки” подібним євшан-зіллям є для виселенців пісня – символ незнищенності України, українського народу, його душа, “силове поле духовності” (Н.Шумило). Щемку тугу старого музики Олекси Мамає, прізвище якого є своєрідним символом нескореної України, за рідним краєм, віртуозного скрипача, котрий, ніжно торкаючись струн, “високо піднявся над марні турботи доземні, над саме житте” [4, 95] Катря Гриневичева вдало відтворює у найтоншій ліриці суму: “А музика пливе легко, сонно, як місяць, нічкою на стихлій воді вихитується. Ще один, другий акорд, немов зов серед руїн, плач за мрією, що осипалася з красок – і тиша” [4, 95]. На схожому емоційно-психологічному зрізі пись-

менниця представляє у настроєво-психологічній новелі “На весняній сопілці” неперебутній образ-символ незрячого лірника, який зворушливо співає про героїзм січових стрільців, про страждання виселеного народу. Він “повів сліпими очима ... і, як вихор, той сам, що над головами, з суворою силою облетів людські серця:

– Ой Господи милостивий, змилуйся над нами,

Щоби ми тут молоденькі та не пропадали!” [4, 15].

Цікаво порівняти вищезгадані твори в цьому плані з неперевершеними за глибиною ліризму (на його зворушливості у новелах художника слова слушно наголошував ще Іван Франко [14, 51]) “Кленовими листками”. Тут пісня конаючої матері, котра співає колискову, у метафоричному мисленні Стефаника неначе абсолютизується в душу: “У слабім, уриванім голосі вилувалася її душа і потихоньки спадала між діти і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалась вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками...” [13, 151].

У новелі “На новосіллю”, пов’язаній з проблемою понівеченого дитинства, промінчиком надії в калейдоскопі жажливих втрат (“Каринтська ріка, що стала могилою його молоді жінки і двох дітей, котить свої зелені води над половиною його життя” [4, 169]) для Івана Соколюка стало народження нового життя. Цей селянин, який досі тамував у душі жажливий біль втрати, “заплакав одними судорогами уст, як чоловік сильний”, побачивши свою другу дружину із щойно народженим немовлям: “Маріє!... зазулько... перемо-го!” [4, 169]. У творі “Параска Гоголь” сподівання на щастя селянці, якій судилася суворя Голгофа, в якій кривава воєнна віхола забрала чоловіка і єдиного синопка, яка зазнала наруги в панському фільварку та поневірянь у Гмінді, дарує глибока віра в Бога. Як і українська матір-патріотка, возвеличена новелою Стефаника “Марія”, персонаж Гриневичевої виростає до рівня національної самосвідомості, до символу України, розіп’ятої на хресті трагедії багатостраждальної нації: “Се ж бо стояла переді мною не городенська виселена швачка, але невмируща Україна моя, тисячу літ бита за коси до землі, волочена по тюрмах

і гаремах, по чужих нивах, неплачена робітниця-босоніжка...” [4, 78].

Підсилює непідробний трагізм в антивоєнній прозі Гриневичевої твір “Оборона”, переконливий у зображенні непохитності тендітної школярки, що виявилася в стократ сильнішою за озброєного ворога, бо дитячу душу переповнювали любов до рідної землі та ненависть до загарбників. Для свого віку дівчинка сміливо відстоює старенького паламаря, котрого жовніри “вели... у розпанаханому сардаці з голими, старими грудьми” [12, 11]. Вона “рванула раз і другий полою голубого старшинського плаща й прокричала дзвінко понад хати й дорогу: “Не руш діда, мій дідо!” [12, 11]. Ворог штовхнув дівчинку у сніг, однак, збагнувши огидність свого вчинку, старшина простягнув їй руку, але школярка раптом вкусила “з омерзінням” його палець. “Ти, зайдо! – зашипіла крізь зуби і вп’ялила у нього очі, ошалілі з погорди” [12, 12]. Чужинець, приголомшений подібною національною самосвідомістю, не витримав такої зневаги і відпустив дідуся.

Отже, можна переконливо стверджувати, що в художньому світі Катрі Гриневичевої, яка “мала свій особливий, їй тільки властивий стиль” [75, 1], відчутні Стефаниківські риси стилю, схожі і змістові концепції – новелісти майстерно показали антигуманний характер війни, жертвами якої передовсім є беззахисні діти. Звідси харизма трагедійного таланту, суголосність їхньої художньої концепції дійсності основним філософським засадам експресіонізму, трагедійність і трагізм їхніх творів, які однак не позбавлені життєствердного оптимізму з огляду на зв’язок трагічного з піднесенням, оскільки за М.Моклицею, життєвий трагізм, перенесений у мистецтво, набуває здатності впливати на людину з найбільшою силою і глибиною, змінювати її на краще [9, 189]. Справді, безсумнівною є віталістичність непроминальної новелістики прозаїків, які, попри трагедійність світосприйняття, мужньо несуть свій хрест і в межових ситуаціях мають відвагу жити. Власне, визначальні риси трагічної авторської свідомості майстерних західноукраїнських новелістів увиразнюють перемогу життя над смертю, пройняті світлим і життєствердним оптимізмом.

1. Бойко Т. Трагічний ритм життя і творчості В. Стефаника / Тарас Бойко // Основа. – 1994. – № 26 (4). – С. 116–129.

2. Горак Р. Покута Катрі Гриневичевої / Роман Горак // Дзвін. – 1990. – № 2. – С. 76–81.
3. Гриневичева К. Бібліографія творів К. Гриневич // Архів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, відд. рук., ф. 88, спр. 28, арк. 1.
4. Гриневичева К. Непоборні / Гриневичева Катря. – Львів : [Б. в.], 1926. – С. 55.
5. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – 2-ге вид., допов. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
6. Денисюк І. О. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. / І. О. Денисюк // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К. : Наук. думка, 1989. – С. 5–26.
7. Микуш С. Поетика новели Василя Стефаника / Степан Микуш // Покутська трійця в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. пр. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 126–137.
8. Мишанич О. В. Катря Гриневичева та її історичні повісті / Мишанич О. В. // Повернення / Мишанич О. В. – К. : Обереги, 1993. – С. 43–58.
9. Моклиця М. Основи літературознавства / М. Моклиця. – Тернопіль, 2002. – 192 с.
10. Піхманець Р. “У своїм царстві...” / Піхманець Роман. – Снятин : ПрутПринт, 2010. – 252 с.
11. Погребенник Ф. П. К. Гриневичева / Ф. П. Погребенник // Жовтень. – 1989. – № 1. – С. 50–51.
12. Цит. за: Сокровенне : антологія західноукраїнської малої прози 20–30-х років XX століття / упоряд. Лариса Табачин. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 245 с.
13. Стефаник В. Новели / Стефаник Василь. – Ужгород : Карпати, 1977. – С. 131.
14. Франко І. Із статті “Українська (руська) література” / І. Франко // Василь Стефаник у критиці та спогадах. – К., 1970. – С. 51.
15. Черемшина Марко. Лист до К. В. Гриневичевої від 12 грудня 1925 р. / Черемшина Марко // Твори. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 368.

В статтє рассматривается трагизм как составляющая художественного мышления у Василя Стефаника и Катри Гриневичевой на примере компаративного анализа их малой прозы.

Ключевые слова: *антивоенный мотив, трагизм, авторское сознание, трагическое мировосприятие, художественное мышление.*

The article deals with the tragism as a part of Vasyl Stefanyk's and Katria Hrynevychycheva's creative thinking on the example of comparative analysis of their short prose.

Key words: *anti-war theme, tragism, author's consciousness, tragic worldview, artistic thinking.*

УДК 811.161.2: 811.112.2

ББК 81 об

Марія Ткачівська, Оксана Тихоновська

РЕАЛІЇ, ГРА СЛІВ І КАЛАМБУРИ В НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ Ю.АНДРУХОВИЧА “МОСКОВІАДА”

У статті розкриваються особливості відтворення семантико-стилістичних функцій реалій, гри слів та каламбурів у німецькомовному перекладі роману Ю.Андруховича “Московіада” та продемонстровано способи їх перекладу.

Ключові слова: *переклад, відтворення, реалія, гра слів, каламбури.*

Переклад – це вишукане мистецтво, яке прокладає містки від однієї культури до іншої, є репрезентантом історії, ментальності і звичаїв певної епохи та конкретного народу. На думку Гете “при перекладі слід добиратися до неперекладного, тільки тоді можна посправжньому зрозуміти чужу культуру, чужу мову” [4]. Саме до таких неперекладних явищ належать реалії, гра слів та каламбури, які завжди становлять труднощі для перекладачів. Метою нашого дослідження є аналіз реалій державно-адміністративного укладу і

суспільного життя, а також гри слів та каламбурів у німецькомовному перекладі роману Ю.Андруховича “Московіада”.

Реалії будь-якої мови належать до тих лексичних одиниць, які змушують перекладача найбільше звертатися до довідкової літератури. У науковий обіг термін “реалія” впровадив Л.М.Соболев 1952 року: “Терміном «реалії» позначають побутові та специфічно національні слова й звороти, що не мають еквівалентів у побуті, а отже, і в мовах різних країн” [5, 30]. Свої праці термінам “безекві-

валентна лексика” та “реалії” присвятили такі вчені, як Н.Комісаров, А.Д.Швейцер, Е.М.Верещагин і В.Р.Костомаров, Л.С.Бархударов, С.Власов, С.Флорін, Т.Р.Кияк, А.Д.Науменко, О.Д.Огуй та ін. Одне з найбільш чітких дефініцій реалії, на нашу думку, визначила Р.Зорівчак: “Слова чи вислови, які вміщують традиційно закріплений комплекс краєзнавчої інформації, чужої для об’єктивної дійсності мови-рецептора” [5, 31].

Як вже зазначалося, правильне відтворення реалій належить до тих складних завдань, над якими треба особливо роздумувати. Їх перекладу присвячується чимала увага дослідників і спостерігається розбіжність стосовно уніфікації способів відтворення. Так, А.Федоров у праці “Основи загальної теорії перекладу. Лінгвістичний нарис” обґрунтував чотири головні способи відтворення реалій: транслітерація (транскрипція), калькування, уподібнення, гіпонімічний переклад. Одну із найвдаліших класифікацій способів перекладу реалій подають дослідники Т.Р.Кияк, А.Д.Науменко та О.Огуй, якої ми дотримуватимемося в нашому дослідженні: а) транскрипція, б) гіпо-гіперонімічний переклад, в) метод уподібнення, г) транспозиція на конотативному рівні, д) дескриптивна перифраза. е) комбінована реномінація, є) контекстуальне розтлумачення реалій, ж) ситуативний відповідник з) калькування [7].

Роман Ю.Андруховича “Московіада”, як зрештою, й інші його твори та твори письменників-постмодерністів, наповнені реаліями та лексикою, яка становить труднощі при перекладі. Поруч з ономастичними реаліями, реалії державно-адміністративного укладу і суспільного життя, реалії радянської доби посідають у романі одне із провідних місць. Особливе місце в перекладознавчих дослідженнях таких реалій належить болгарським науковцям С.Влахову та С.Флоріну, де представлені “радянізми” як “своєрідні терміни або одиниці, які стоять на межі між реаліями, термінами і загальномовною лексикою” та презентована їх класифікація. У своїй праці “Непереводимое в переводе” науковці розглядають такі три підгрупи радянізмів: 1) власне радянізми; 2) регіональні радянізми; 3) інтернаціональні радянізми. Власне радянізми – реалії, характерні для Радянського Союзу (радгосп, ЖЕК), – відтворюють, враховуючи відсутність їх еквівалентів в цільовій мові. Регіональні радянізми (суботник, будинок культури, комсомолец) перекладаються у мовах

країн колишнього соціалістичного табору здебільшого транскрипцією чи калькуванням. Інтернаціональні радянізми такі, як супутник, більшовик є досить відомими і не вимагають особливого пояснення, достатньо перекласти їх способом транскрипції [3, 200].

Українська постмодерна література з відкритою критикою підходить до радянської політики та із скептицизмом ставиться до правдивості “радянського слова”, їх “творців”, вождів та членів державного апарату, які нерідко є об’єктом іронії. Так, у романі “Московіада” Ю.Андрухович вдається до іронічної гри зі словом “комуніст”, що має німецький відповідник “*m Kommunist*”, “*m Parteigenosse*”, позначаючи його жаргоном “комуняка”, яке в німецькомовному перекладі представлене дескриптивним окаянізмом “*m Sowjetbonze*” (дослівно – “радянське цабе”). Порівняй: укр. “*І це не нове, Великий Князю мій, все одно комуняків не перевершимо...*” [1, 10] – нім. “*Auch das ist nicht neu, Großer Fürst, den Sowjetbonzen könnt Ihr das Wasser ohnehin nicht reichen*” [10, 14]. При перекладі дещо втрачається негативна конотація, але німецькомовний відповідник “*m Kommunist*” було б повною втратою іронії. Важче для перекладача є відтворення менш відомих радянізмів, таких як “*чекіст*” (порівняй: укр. “*Уся ця стихійна забава зі щурами, кліткою, розпхнутим коліном і оперовим чекістом здалась тобі чимось украй дурнуватим*” [1, 111] – нім. “*Irgendwie kommt dir das ganze irre Theater – die Ratten, das geschwollene Knie und der operative Opern-Tschekist – total blöde*” [10, 159]).

Довідкова література подає значення слова “чекіст”, скалькованого з російської (від рос. “чека” – чрезвычайная комиссия) – “працівник надзвичайної комісії для боротьби з контрреволюцією і саботажем в перші роки Радянського Союзу”. Для полегшення розуміння перекладачеві варто було б прокоментувати або застосувати комбіновану реномінацію, до якої вдаються перекладачі, які вперше відтворюють малозрозумілу реалію, надалі послугуючись транскрипцією. Оскільки лексема “*чекіст*” упродовж тексту більше не виринає, це не є завадою для розуміння, “хто такий той “Сашко” і чому прагне залучити бідолашного студента-поета з України до співпраці”. Сашко є кагебістом, а лексема *чекіст* демонструє “живучість старих органів правопорядку”. Лексема “*operativ*” є носієм ознаки “оперовий”. Перекладач вводить не

цілком зрозумілу, на перший погляд, лексичну одиницю “Opern”, що має, як бачимо при аналізі, безпосереднє відношення до опери (сема “Opern” є складовою композитивів Opernglas, Opernsänger), оскільки далі по змісту “Сашко сидить в клітці і викрикує різні погрози під музику оркестру”. Таку забаву перекладач відтворює як “*das ganze irre Theater*”. Це також виправдовує введення перекладачем додаткової лексеми.

Продовжуючи тему “надзвичайної комісії”, у романі “Московіада” зустрічаємо ряд схожих абrevіатур: *огенеу, енкаведе, емгебе, кагебе*, які, крім *чека*, відтворені абrevіатурами із збереженням перших букв. Порівняймо: укр. “*Чи була переслідувана чека, огенеу, енкаведе, емгебе, кагебе?*” [1, 68] – нім. “*Wurde sie von der Tscheka, von OGPU, NKWD, MGB, KGB verfolgt?*” [10, 99]. Оскільки німецькомовний читач не знає, про які партії йдеться, і вони не несуть для нього особливого змістового навантаження, варто б погодитися із перекладачем. Єдине, що варто було б вказати в коментарі, що мова йде “про одну і ту ж політичну організацію” у різні часи свого існування: “ЧК – 1917–1922 рр., ОГПУ – 1923–1934 рр., НКВД – 1934–1946 рр., МГБ – 1946–1953 рр., КГБ – з 1953 р”.

Водночас, щоб полегшити розуміння читача перекладач вдається до розгортання абrevіатури ЗУНР, порівняй: укр. “*Живеш на сьомому поверсі, стіни кімнати завісив козаками й діячами ЗУНР*” [1, 5] – нім. “*Du bewohnst ein Zimmer im siebenten Stock, die Wände vollgehängt mit Kosaken und Staatsmännern der Westukrainischen Volksrepublik*” [10, 7]. Для відтворення абrevіатури “ЦК” перекладач вдається до відомої кальки “ЗК” (порівняй: укр. “*ЦК видає всім*” [1, 126] – нім. “*Das ZK verfügt über alles*” [10, 178]). Перекладач відтворює ряд інших абrevіатур за допомогою розгорнутої форми (“наркомат” – “*Volkskommissariat*”, “обком” – “*Bezirkskomitee*”, “КГБ” – “*Komitee für Staatssicherheit*”). Стосовно останньої абrevіатури, то вона в тексті перекладу також відтворюється і транскрипцією як “КГБ”, що свідчить про те, що “Комітет державної безпеки” як явище відоме для мови реципієнта. Переклад абrevіатури абrevіатурою цілком доцільний, коли така наявна в мові перекладу.

Для відтворення інших власних назв перекладач також вдається до транскрипції, зберігаючи внутрішню форму реалії. (Порівняй: укр. “...*влаштувала мені огидний мордо-*

бій перед входом до готелю “Росія” [1, 53] – нім. “...*machte mir vor dem Eingang des Hotels “Rossija” eine entsetzliche, gewalttätige Szene*” [10, 77]). Назва готелю не перекладається як реалія на позначення держави (“*Russland*”). Транскрипція здійснюється з урахуванням фонетичних особливостей мови реципієнта (укр. “с” передано в німецькій подвоєнням “ss” як калька з російської). За схожим принципом відтворені і наступні реалії: “Большой театр”, програма “Час”, газета “Литературная Россия”, готель “Маладьожная”. (порівняй: укр. “*Це підземелля може залягати під чим завгодно – під Кремлівською стіною, під Успенським собором, під Балшой-театром*” [1, 94] – нім. “*Diese Unterwelt kann unter was auch immer liegen – unter der Kremelmauer, unter der Uspenski-Kathedrale, unter dem Baalschoi-Theater*” [10, 135]).

Вправним, на нашу думку, є переклад російських реалій “Большой театр”, “Кремлівська стіна”. “Большой театр” представлений не як “*Bolschoi-Theater*” (як російська реалія), а як “*Baalschoi-Theater*” (подвоєння “а” зберігає іронію тексту оригіналу, як і тверде “л” в мові оригіналу: Балшой театр). Проте кіноконцертний зал “*Октябрь*” уже не транскрибується, а перекладається, оскільки “октябрь” і “*Oktober*” близькі за звучанням (порівняй: укр. “... і йтиму ним аж до кіноконцертного залу “*Октябрь*” [1, 46] – нім. “...*und gehe bis zum Kino- und Konzertsaal “Oktober”*” [10, 67]). Крім того, назва місяця “жовтень” асоціюється із Великою Жовтневою революцією (die Große Oktoberrevolution).

Такі реалії, як станція “*Ковальський міст*” та готель “*Маладьожная*”, передані на німецьку способом транскрипції з російської мови: Station “*Kusnezki-Brücke*” і Hotel “*Molodjoschnaja*”. При відтворенні реалії “*Ковальський міст*” перекладач зважає на те, що це реалія російська і тому вдається до транскрипції лексеми “*кузнецький*”, а не “*ковальський*”. “*Маладьожная*” передано як “*Molodjoschnaja*”, а не як представлена в тексті оригіналу лексема “*Maladjoschnaja*”, тобто відповідником російського правопису “*молодѣжная*” (німецький відповідник містить дві кореневі голосні “о”, як і в російській, а не дві кореневі голосні “а”, як в оригіналі), що свідчить про те, що перекладач не бере до уваги в першу чергу орфографічні особливості російських реалій в українській мові.

Реалії, які є відомими і мають відповідники у німецькій мові, зафіксовані в словни-

ках, художній літературі та періодиці (*“der Krasna Platz”* – *“Красна площа”*) і відтворюються відповідно до них, що полегшує доступність та розуміння тексту оригіналу. (Порівняй: укр. *“Колись всі вийдуть на Красну площу”* [1, 30] – нім. *“Irgendwann einmal werden sie sich alle auf dem Roten Platz versammeln”* [10, 44]). Аналогією слугує (Червона гвардія – die Rote Garde) як історична приналежність до ознаки “червоний”. Українська ознака “красна” залишається поза увагою, інакше вона внесла б плутанину в переклад.

Не залишається поза аналізом переклад сучасних українських реалій державно-адміністративного укладу і суспільного життя, а саме найвищий законодавчий орган України – Верховна Рада, яку перекладач відтворює за допомогою транскрипції, а не послуговується старою калькою *m“Oberste Rat”* (як і *m“Bundestag”, f“Duma”* та ін). (Порівняй: укр. *“...що у вівторок почнеться сесія Верховної Ради”* [1, 6] – нім. *“...daß am Dienstag die Sitzungsperiode der Werchowna Rada beginnt”* [10, 9]). Відтворюючи сучасну українську реалію “Товариство рідної мови ім.Шевченка”, перекладач використовує лексичне розгортання (порівняй: укр. *“Очолюю в нашому комітеті первинний осередок товариства української мови”* [1, 105] – нім. *“Ich leite in unserem Komitee die Urzelle der Taras-Schewtschenko-Gesellschaft zur Pflege der ukrainischen Sprache”* [10, 150]). Введення двох додаткових лексичних центрів, де один з них служить для розкриття певних фонових знань (Товариство ім. Т.Шевченка – Taras-Schewtschenko-Gesellschaft). У мові оригіналу зустрічаємо лише слово “товариство”, а не реалію “Товариство імені Тараса Шевченка”, яка доцільно використана в перекладі розгорнутим варіантом. Опущення лексеми “імені” відповідає нормам подібних реалій (Humboldt-Universität, а не Universität Namens Humboldt). Додаткова лексема “Pflege” представлена для розкриття іншомовному читачеві інформації, що товариство створене для плекання української мови.

Порушення фонові інформації при перекладі може призвести до непорозумінь. Так, заміна української реалії на німецьку призводить до плутанини, в яку може потрапити читач: ономастична реалія, взята з дійсності перекладача потрапляє в український переклад: порівняй: укр. *“Я дуже хотів би надрукуватися. У журналі “Вітчизна” або*

“Київ”... – Може, краще в “Лілеї-НВ”? – *zanimav tu”* [1, 105] – нім. *“Ich, möchte so gerne gedruckt werden. In der Zeitschrift “Vaterland” oder “Kiew”...“Warum nicht bei Suhrkamp?” fragst du”* [10, 151]. Перекладач замінив назву видавництва “Лілея-НВ”, де надрукований оригінал твору, на назву німецького видавництва “Suhrkamp”, де надрукований переклад твору, пристосувавши фонову інформацію до розуміння її іншомовним читачем, замінивши на відповідну реалію цього читача. У розмові між Сашком та Отто фон Ф. з’являється плутанина: для читача не зрозуміло, чому український студент іронічно пропонує кагебісту Сашкові можливість друкуватись у німецькому видавництві. Така німецька реалія нелогічно вписується в ряд таких назв, як “Вітчизна” та “Київ”. На нашу думку, доцільним було б зберегти і перекласти назву українського видавництва, а певне роз’яснення стосовно цього розмістити в коментарі.

Водночас не вважаємо за недолік перекладача наблизити перекладний твір до мови реципієнта, оскільки це спрощує розуміння читача і полегшує його осягнення іншої культури. Та й у цілому при відтворенні німецькою мовою реалій державно-адміністративного укладу та суспільного життя доходимо висновку, що вони не створюють особливих труднощів для перекладача, оскільки здебільшого вони належать до інтернаціональних радянців, відомих у мові перекладу.

Відтворення гри слів та каламбурів у німецькомовному перекладі “Московіади” Ю.Андруховича створює більше труднощів для перекладача.

Слово “каламбур” має давню історію приписується німецькому місту Calau, що в теперішній східній Німеччині, де жили шевці, жарти яких розносилися далеко за межі міста. Інша версія приписується французькому двору, а саме барону Кленбергу, який щораз переплутував французькі слова. Сьогодні каламбур належить до характерних “штрихів” Ю.Андруховича, забавляє українського читача і створює проблеми перекладачам. Оскільки проблему перекладу каламбуру, котрий раніше був “занесений до списку «неперекладних» явищ”, не можна вважати вирішеною, існують різні думки щодо його відтворення. На думку В.Н.Комісарова, завдання перекладати каламбур “завжди вважалося найбільш важким у перекладацькій справі” [8].

Гра слів та каламбурів має складний механізм, який вивчали такі дослідники, як

А.А.Щербина, І.Р.Гальперін, Р.А.Будагов. Їх відтворення ще досі залишається об'єктом досліджень багатьох науковців (А.В.Федоров, В.Н.Комісаров та В.С.Виноградов). Загалом дослідників каламбуру можна поділити на дві групи. Одні трактують каламбур широко, називаючи його словесним дотепом, інші, навпаки, зводять каламбур до використання омонімії в комічному та сатиричному контексті. Із визначення каламбуру в “Словнику лінгвістичних термінів” О.С. Ахматової можна зробити висновок, що цей засіб побудований на використанні різних значень слів із подібним звучанням. Таке визначення враховує лише способи утворення каламбуру і зводить його тільки до використання полісемії.

У багатьох дослідженнях поняття “*гра слів*” і “*каламбур*” ототожнюються. Але на думку М.В.Якименка, це не відповідає дійсності, оскільки: а) буквально значення терміна “гра слів” неповною мірою розкриває зміст каламбуру. Часто це не гра слів, а гра значень одного і того ж слова (випадок полісемії); б) для створення каламбуру використовують не тільки слова, а й словосполучення і речення; в) обов'язкова умова створення каламбуру – сатиричний чи гумористичний ефект, що не завжди є обов'язковим для гри слів. Отже, поняття “гра слів” і “каламбур” не тотожні [9, 69].

За В.С.Виноградовим, каламбури складаються з двох компонентів, кожен із яких може бути словом чи словосполученням. Перший, опорний компонент (стимулятор) такого подвійного утворення норм чи норми слововживання для подальшої гри слів. Другий компонент конструкції – результанта, яка не обов'язково знаходиться біля стимулятора, є завершенням каламбуру. Лише після її реалізації можливе мисленнєве співвіднесення з опорним компонентом – стимулом, на основі чого виникає комічний ефект. Інтенсивність використання каламбуру залежить від трьох факторів: літературного напрямку епохи; жанру твору; індивідуального стилю автора [2, 200].

В.С.Виноградов виділив кілька типів каламбурів: а) формально зумовлений переклад каламбурів-співзвуч; б) формально незумовлений переклад; в) переклад каламбурів, що ґрунтується на полісемії [4, 200]. Можна виділити три етапи в напрямі пошуку відповідного еквівалента каламбуру в мові перекладу: 1) пошук елементів ядра каламбуру; 2) створення контексту для реалізації елементів ядра;

3) адаптація одержаного каламбуру до тексту перекладу [9, 71].

Отже, при відтворенні гри слів важливим є збереження як і смислового, так і фонетичного рівня. Поняття “гра слів” і “каламбур” не тотожні, оскільки не кожна гра слів має гумористичний ефект, а каламбур може будуватися не лише на грі слів, а й словосполучень та речень. При відтворенні змісту каламбуру до уваги береться ядро каламбуру, тоді як слово-результанта може змінюватись, або й взагалі опускається. На думку Н.Любимова, “неперекладність гри слів” – це лише “підпис перекладача в власному безсиллі” [9, 66]. Вважаємо, що “неперекладність гри слів” може мати завжди позитивне вирішення, якщо до справи береться компетентний перекладач.

Досліджуючи німецькомовний переклад гри слів та каламбурів у романі Ю.Андруховича “Московіади”, маємо справу із професійним перекладачем, де відсутня проблема “неперекладності”. Відразу на початку роману зустрічаємо каламбур, що ґрунтується на полісемії “*для всіх колін її*”, комічне значення якого впливає лише з контексту (порівняй: укр. “...укотре накупивши колготок для своєї незліченної ветхозавітної родини з Біробіджана, *для всіх колін її*” [1, 5] – нім. “... wo er dismal, sagen wir, Seidenstrümpfe für seine unzählige alttestamentarische Verwandtschaft aus Birobidschan erstanden hat, *für all ihre Glieder*” [10, 7]). Такий каламбур базується на одному й тому ж звуковому комплексі, який у творі оригіналу реалізовується спочатку в значенні “для всіх членів родини”, а потім в іншому дослівному значенні цього слова, тобто “колготки” для всіх колін сім'ї, де слово “коліно” виступає як відповідна частина ноги людини (Glieder). При відтворенні змісту перекладачем втрачається комічний ефект. Такий каламбур належить до прихованих, його комічність впливає із змісту роману.

Тема жінки продовжується і в грі слів “*дві зегзиці-лебедиці*” (порівняй: укр. “*Дві зегзиці-лебедиці, з яких одній ледь за сорок, іншій – сорок незадовго*” [1, 7] – нім. “*Zwei Amseln-Damseln, eine knapp über vierzig, die andere nahe dran*” [10, 10]). У грі слів “*зегзиці-лебедиці*” результанта фонетично наводить на українське позначення заміжніх жінок “*молодиці*” (однакова кількість складів та флексії “*лебедиці – молодіці*”). Римуючи слово-стимулятор та результанта, лексема “*лебедиці*” приймає орфоепічні норми першого слова для

створення гри слів, хоча воно теж змінює кореневу голосну “и” слова-стимулятора на “е”: укр. зигзиця – зозуля. Асоціативно ця гра слів побудована на антонімічному протиставленні (лебідка – уособлення вірності, зозуля – підкидає свої яйця у гнізда інших птахів). До слова-стимулятора “зигзиця” перекладач підібрав німецьке *Amsel* – чорний дрізд, яке втрачає конотацію українського відповідника. Результанта “лебедиці” відтворена лексемою “*Dame*”. За допомогою додавання флексії та збереження рими автор перекладу зберігає мелодику каламбуру та його часткову конотацію. Такий переклад гри слів можна вважати авторським оказіоналізмом, оскільки слово “*Damsel*” не зафіксовано жодним словником.

Фонетичну відповідність із деякими втратами на конотативному рівні спостерігаємо при перекладі гри слів “заложниці-наложниці”, де перекладач у перекладі обирає друге як стимулятор – порівняй: укр. “...найбільше знав художниць і надомниць, а також **наложниць**, знав навіть кількох **заложниць**, проте переважно – **незаможниць**” [1, 126] – нім. “*ich kannte ... Künstlerinnen, Verkosterinnen, **Stramme**, **Stumme** und **Verstimmte**” [10, 179]. Лексема “заложниця” (від рос. заложница) з українською флексією “-иця” відтворюється німецькою як “*Stumme*”, тобто “німа”, що має схоже конотативне значення з українським “наложниця”, як утриманка, тобто та, яка перебуває в залежності від когось і мусить погоджуватися із тою чи іншою ситуацією, тобто мовчати. Отже, відтворюючи фонетичний рівень гри слів, перекладач намагається притриматися семантичної відповідності: результанта “*Stramme*” має дещо інше конотативне значення, але вміщає у собі ознаку жінки-утриманки (“*stramm*” – “натягнутий”).*

Тема української жінки присутня і в наступних прикладах гри слів, а саме *Russen-Tusse*, *Valuta-Nutte*. Порівняй: укр. “*Будеш потім на своїй Україні розповідати, як мав тут **кацанку** одну*” [1, 57] – нім. “*Wenn du zurück in deiner Ukraine bist, kannst du ja erzählen, was hier für eine dumme **Russen-Tusse** hattest*” [10, 82]. Лексема “**кацанка**” як неважливе позначення росіянки в Україні, перекладено грою слів “*Russen-Tusse*”, дослівно “російська дівуля”. Запровадження гри слів із складовою “*Tussi*”, від якого утворилася результанта “*Tusse*” (трансформація флексії “*i*” на “*e*” застосована для фонетичного малюнка). За цим принципом перекладена лексема

“**валютна**” (порівняй: укр. “*Вона ж **валютна**”* [1, 125] – нім. “*Sie ist ja eine **Valuta-Nutte**”* [10, 178]). За допомогою дескриптивної перифрази перекладач конкретизує слово “валютна”, тобто така, що працює з іноземцями. Крім того, присутність у корені зривної “*t*” покращує ефекти гри слів. Жоден із відомих синонімів на позначення жінки легкої поведінки не міг би стати римованою результатом до лексеми *Valuta*.

Найважче для перекладача відтворити звукове і конотативне навантаження гри слів. Таку важкість заперечує майстерність перекладача, зафіксовану в наступному прикладі. Порівняй: укр. “*...голос чути навіть сюди, **що за мана, мана, мана!***” [1, 15] – нім. “*...die Stimme dringt sogar bis hierher, **fatale Fata Morgana!***” [10, 23]. Конотативне значення “*мана*” (омана) цілком збігається із значенням “*Fata Morgana*”, що означає “щось таке, що, здається, бачиш у пустелі, але його насправді нема” (“*Langenscheidt*”, 2003). Наявність в обох мовах флексії “-на” забезпечує збереження співзвучності.

Цікавим з огляду на утворення німецькій мові каламбуру є відтворення української лексеми “**олень**” (порівняй: укр. “*...студент четвертого курсу і почесний **олень***” [1, 14] – нім. “*Student im 8.Semester und **Rentier-Ehrenhirt***” [10, 18]). Зберігаючи ядро каламбуру “олень – *Rentier*”, перекладач додає результанту “*Ehrenhirt*”, що означає “*почесний пастух*”, таким чином створюючи каламбур при його відсутності в українському тексті.

Одне з найбільш вдалих відтворень гри слів у романі Ю. Андруховича “Московіада” є переклад словосполучень “докори сумління, доктори сумління” (порівняй: укр. “*Але існує ще так багато інших, не менш цікавих способів, любі мої **докори сумління, доктори сумління***” [1, 45] – нім. “*Aber liebe **Gewissensbisse, Gewissensrisse, es gibt so viele andere, genauso verlockende Möglichkeiten***” [10, 66]). Для відтворення такого каламбуру перекладач ставить собі за мету збереження фонетичного балансу та заміною приголосної (укр. к – кт, нім. b – г), що проходить із деякими семантичними втратами: “докори сумління” і “доктори сумління” сумління мають наближене, але не однакове конотативне значення, тобто нечиста совість. У мові реципієнта перекладач вдається до візуалізації (укус та тріщина позначають ушкодження цілісності), таким чином, змінивши результанту, зберігається фонетич-

ний фон гри слів та натяк на конотативну відповідність.

Каламбури у формі аббревіатур часто залишаються незрозумілими для мови-реципієнта (порівняй: укр. "...почату пляшку **"КВН"** – *крепкого виноградного напінка*" [1, 69] – нім. "...eine angefangene Flasche **SWG**, *Starkes Weinhaltiges Getränk*" [10, 99]). Так, при відтворенні назви вина, перекладач зберігає форму каламбуру і коментує її. Можливо, у мові реципієнта нема позначення **"SWG"**, що відповідало б назві якогось клубу (**"КВН"** – *крепкий виноградний напінк*" та *"Клуб веселых и находчивых"*), що сприяє втраті комічного ефекту. Каламбури, що базуються на полісемії, потребують особливої уважності для збереження іронії. У "Московіаді" вона могла б виглядати так: "Після випитої **«КВН»** можна піти в **«КВН»**".

Розмова Отто фон Ф. по телефону змушує українськомовного читача всміхнутися (порівняй: укр. **"Якої операції? – Мальованої"** [1, 136]. – нім. **"...was für eine Operation? – Klar wie Kloßbrühe!"** [10, 194]). Кепкування як відповідь на безглузде запитання **"яка?"** – **"мальована!"**, перекладач відтворює за допомогою фразеологічного звороту **"Klar wie Kloßbrühe"**, що означає "прозорий, зрозумілий", де ядро каламбуру базується на полісемії (прозорий – зрозумілий). При цьому дещо втрачається комічний ефект та спостерігається фонетична втрата перекладеного каламбуру (ї – і), хоча в означальній характеристиці бульйону зберігається конотація "прозорий" як "зрозумілий".

Дослідження гри слів та каламбурів продемонструвало ще раз майстерність пере-

кладача, і вміння зберегти як звукову цінність, так і констатацію лексичних одиниць та словосполучень. Основна увага приділяється слову-стимулятору і значно менша результаті. Найбільші труднощі складають аббревіатури та каламбури, схожі за формою і змістом.

1. Андрухович Ю. Московіада. Роман жахів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 152 с.
2. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (Общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : ИОСО РАО, 2001. – 224 с.
3. Влахов С. Непереводимое в переводе. Реалии / С. Влахов, С. Флорин // Мастерство перевода : сб. статей. 1969. – М. : Сов. писатель, 1970. – С. 432–456.
4. Грицак Л. Літературознавчі аспекти художнього перекладу в контексті новітніх наукових парадигм / Л. Грицак // Українська мова та література. – 2006. – № 47. – С. 31–32.
5. Горідько Ю. Д. Філологічний аналіз перекладного тексту / Ю. Д. Горідько // Всесвіт. л-ра в серед. навч. закл. України. – 2004. – № 6. – С. 36–39.
6. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад / Р. П. Зорівчак. – Львів, 1989. – 210 с.
7. Кияк Т. Р. Теорія та практика перекладу (німецька мова) : підручник для студ. вищих навч. закладів / Р. Т. Кияк, А. М. Науменко, О. Д. Огуй. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 592 с.
8. Комиссаров В. Н. Слово о переводе / Комиссаров В. Н. – М. : Международные отношения, 1999. – 268 с.
9. Просалова В. Интертекстуальне поле і контекст: диференціація понять / В. Просалова // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 28–34.
10. Andruchowytch Juri. Moskoviada / Andruchowytch Juri. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2006. – 223 s.

Стаття посвячена дослідженню семантико-стилістических функцій реалій, ігри слів і каламбурів в німецькоязычному перекладі роману Ю.Андруховича "Московіада" і представлені способи їх перекладу.

Ключевые слова: *переклад, реалія, гра слів, каламбури.*

The article is devoted to the peculiarities of reproduction of semantic and stylistic features of realia, wordplay and puns in German translation of the novel "Moskoviada" by Yu.Andruchovych; some methods of their translation are presented.

Key words: *translation, reproduction, realia, wordplay, puns.*

ЕСЕ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА “ЗУСТРІЧ З ХАСИДАМИ” У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

У статті розглядається художня своєрідність есе С.Вінценза “Зустріч з хасидами” у контексті розвитку жанру в літературі I половини ХХ ст. Увага зосереджена на особливостях авторської інтерпретації національного колориту гуцульських Карпат, населених різними етносами, у тому числі й хасидами. Підкреслено об’єктивний і зважений підхід автора до змалювання звичаїв горян, їхньої культури, способу мислення, принципів побудови людських взаємин.

Ключові слова: С.Вінценз, есе, досвід, гуцули, хасиди, звичаї, релігія.

Своєрідність та унікальність есе як жанру у тому, що воно дозволяє авторові у вільній формі, не дбаючи про системність викладу, виражати власне бачення подій чи явищ, до яких він був якимось чином причетний і які залишили в його душі глибокий слід. Фундатором жанру вважається французький філософ, гуманіст Мішель де Монтень, який у 1580–1588 рр. видав три книги під назвою “Досліди” (Essais). Французьке слово *essais* походить від *sayer*, тобто стверджувати, пробувати, експериментувати, намагатися. Саме у такому “випробуванні” світу наріжним каменем стає доля митця – не довіряючи іншим, він на особистому досвіді випробовує і досліджує життя на його цінність та справжність. При цьому в поле експерименту потрапляє і мова, адже роздуми та переживання “завжди багатші за можливості їх вираження” [2, 21], тому есеїст повинен володіти високою художньою майстерністю і талантом надавати неупорядкованим думкам та асоціаціям певної єдності, водночас уберігаючи їх від шаблонності.

Оскільки об’єктом переосмислення в есе виступають суб’єктивні міркування автора, формування й утвердження цього жанру відбувалося одночасно з утвердженням особистісного, індивідуального начала в літературі – починаючи з періоду пізнього Відродження і до сучасного моменту. Все ж найбільш сприятливі умови для розвитку та урізноманітнення есе склалися у ХХ ст. – епоху, яка, з одного боку, підсумовуючи набутий досвід людства, висунула проблему доцільності людського існування, з іншого ж – надала митцям повну свободу художнього самовираження. На думку сучасної дослідниці Н.Іванової, популярність есе у ХХ ст. ґрунтується “на неадекватності мислення реальному, живому перебігу думки. У сполученні з доступністю

та мистецькою привабливістю експериментальна відкритість есею новим переживанням зробила його однією з найпоширеніших форм, в яких “промовляє” вся культура ХХ століття” [2, 19]. Мабуть, мало знайдеться митців у ХХ ст., які б не спробували себе в цьому жанрі, щоб у формі духовних та інтелектуальних переживань виявити власну причетність до навколишніх подій, висловити власне бачення дійсності. До есе вдавалися Б.Шоу, В.Вулф, Дж.Джойс, О.Гакслі, Ф.Моріак, Ж.Кокто, Г.Гессе, А.Мердок, Дж.Фаулз, К.Воннегут та ін.

Що ж до польської літератури, то власне есе поруч з поезією стало провідним жанром ХХ ст., зазвучало виразним голосом, надавши митцям універсальні можливості синтезувати в одному творі суто національні й загальнолюдські образи та ідеї. Як зауважує О.Гнатюк, унікальному успіхові жанру у другій половині минулого століття “певною мірою посприяла криза традиційних жанрових форм, а також – що було особливо важливо для Польщі – суспільно-політичні обставини” [1, 7]. До есе в цей період звернулися як художники слова старшого та середнього покоління (Чеслав Мілош, Йозеф Вітлін, Ярослав Івашкевич, Александр Ват, Збігнев Герберт), так і ті, що народилися після Другої світової війни (Станіслав Баранчак, Адам Загаєвський). Хоча коло порушених ними проблем досить широке, зокрема, важливе місце займає мистецтво (Я.Івашкевич “Достоевський”, Бруно Шульц “Післямова до роману Ф.Кафки “Процес”, Йозеф Шапський “Процес”), все ж об’єктом естетичного переосмислення польських митців все частіше виступають конкретні історичні події та їх вплив на людські долі.

Оповідь в есе завжди ведеться від першої особи, навіть якщо ця особа прихована за іншими масками. Своєрідність польського есе, на думку Я.Кота, у тому, що ліричний су-

б'єкт у тексті неодноразово виявляється епічним суб'єктом. Не перебільшуючи вказану опозицію, дослідник висловлює думку, що форма має не таке важливе значення, як зміст, якщо “чийсь досвід, доля чи життя знайомі всьому людству. А зміст і є людською долею”. Власне, в образі людської долі у польській поезії та есе цих років історія подана частіше і більш яскраво, ніж метафізика – навіть у філософських та релігійних роздумах відчутний досвід тоталітаризму. Але якщо поезія лише іноді говорить про реально існуючий світ, то есе це робить завжди [6, 1].

Так, однією з найболючіших в есе постає тема еміграції. Особливо трагічно еміграція позначається саме на долі митців – майстрів слова. Адже вибираючи еміграцію, письменник не лише ставить себе в умови німого, він приймає важче рішення – відрізати себе від власного ґрунту і від читачів, які є носіями його мови в його рідній країні (Й.Вітлін “Смуток і велич вигнання” – 1957, С.Баранчак “Німе красномовство: нотатки про мову, вигнання і письменство” – 1989, В.Карпінський “Слава вигнанню” 1985). Цю історичну пам'ять Ч.Мілош у Нобелівській промові порівняв з відкритою раною і назвав її осередком темноти ХХ ст. [7, 327]. У польському есе ХХ ст. історична пам'ять виступає об'єктом зображення частіше, ніж у творах представників тих країн, чії історичні долі склалися більш благополучно. Філософії і моралі емігрантського вигнання польські митці протиставляли роздуми, у яких поєднували універсальні виднокраї людського розуміння з вірністю “малій батьківщині”, вбачаючи в такому підході дух і покликання Європи.

Есе – один з улюблених жанрів видатного польського прозаїка Станіслава Вінценза. Йому належать низка книг есе, серед яких “На боці пам'яті” (1965), “Діалоги з советами” (1966), “Єврейські теми” (1977), “З перспективи мандрівки” (1980), “На боці діалогу” (1983). Унікальність есеїстики Вінценза в тому, що він, зі слів Ч.Мілоша, зумів “поєднати давньошляхетську «гавенду» – невимушену бесіду – з гуманістичною традицією” [Цит. за: 3, 9]. Автор постає перед читачами як надзвичайно різнобічна, мудра та ерудована людина, яка, підмічаючи різні життєві явища, вміє прощати людські вади і сприймає світ таким, яким він створений.

Есе “Зустріч з хасидами”, про яке йде мова в поданій розвідці, вміщене в книгу “Єврейські теми”. Написав його Вінценз 1936 р.

– у період, коли жив на Гуцульщині і працював над епопеєю “На високій полонині”. Тож деякою мірою його можна вважати своєрідною передмовою, важливим доповненням і ключем до відомого твору як під кутом зору вміщеного в ньому фактичного матеріалу, так і щодо світобачення митця. Адже в есе “авторські переживання, думки та спостереження не відчужені від самої події їх народження, а також її процесуального плину; факти ж і явища світу зовнішнього, про які йдеться в есеї, так само не відчужені від їх осмислення людиною, митцем, автором”. Це жанр, який відбирає “найпродуктивніші напругами думки [...], не минаючи найважливіших та особливих, цікавих, специфічно авторських моментів роздуму”, тому дозволяє повною мірою втілити у вільній художньо-публіцистичній формі набутий досвід та враження творця тексту [2, 19; 21].

Дослідники епопеї неодноразово відзначали наявність у творі значної кількості образів євреїв, а також ідилічних картин дружельюбних стосунків та взаємної симпатії між гуцулами та євреями [3; 4]. Такий підхід творця епопеї не був випадковим. Як гуманіст та філософ-ідеаліст Вінценз через вивчення витоків вірувань і звичаїв євреїв та гуцулів прагнув з'ясувати складні духовні та культурні взаємини між народами, які жили поруч, тому деякою мірою ігнорував соціальні та класові суперечності.

Уже на початку тексту автор обумовлює вибір теми. Він вважає, що має право писати на цю тему, оскільки це речі, які відомі йому з дитинства, коли він жив на рідній землі у Східних Карпатах – тоді він багато побачив і пережив. Автор розуміє, що перед ним лежить велика відповідальність – хоча ці речі йому відомі, все ж вимагають значно більше зусиль, ніж написання вступу до наукового релігійного трактату [8, 37].

В есе Вінценз демонструє широку обізнаність у питаннях історичного та релігійного характеру. Проте виклад інформації не обтяжує читача, оповідь ведеться у ненав'язливій і навіть захоплюючій формі. Спираючись на знання та власний досвід, письменник прагне до максимальної об'єктивності та неупередженості, тому викликає довіру в читачів. Автор здебільшого зупиняється на аспектах, які з певних причин не знайшли належного висвітлення чи трактувались суперечливо. Так, він простежує історію виникнення терміна “Хасид”, описує соціальні умови життя

хасидів, звичаї та мораль, своєрідність їхньої віри та ставлення до них представників ортодоксальної релігії. Вінценз не приховує особистої симпатії до цих людей, проте висловлює її в делікатній та стриманій формі. Есе пройняте авторською теплою та розумінням.

Як уже відзначалось, багато місця в тексті приділено проблемі взаємин хасидів та гуцулів, які проживали на одній території на берегах Черемоша з XVII століття. Вінценз передовсім приваблює фольклорно-етнографічний бік проблеми – яким чином ці взаємини знайшли вираження в легендах та переказах гуцулів, яке їх походження, котрі з легенд мають під собою реальний ґрунт, а що є результатом людської фантазії. Особливо детально автор зупиняється на постаті чудотворця і містика з Горішнього Ясенова Бааль Шем Това – об’єкта багаточисленних гуцульських переказів і легенд, які Вінценз неодноразово чув у дитинстві (наприклад, казали, що чародій входив до печери вранці в п’ятницю, щоб відправити шабаш у Палестині і в неділю рано повертався на Гуцульщину).

Саме тут, у гірському краї, Ізраель бен Еліазер, у просторіччі Сруль, усвідомив глибоку істину: Бог не в старих фоліантах, а в усьому ним створеному і вимагає він у людей не страху, покори і самозречення, а, навпаки, радості, яку дає буття в усіх його проявах. Усвідомивши це, Сруль став Бааль Шем Товом – Майстром Доброго Імені (тобто, імені Господа) і засновником хасидизму [8, 39]. Тож Сокільський хребет, де зародилась впливова течія однієї з найстаріших світових релігій – юдаїзму, є одним із святих місць для мільйонів вірян цієї релігії.

Вінценз вказує на місця, де жив та куди мандрував відлюдник: Ясенів, лісова печера на лівому березі Черемошу під назвою Сурдук (тут і було джерело, в якому він купався), Писаний камінь, Кути. Його запам’ятали у простому селянському одязі, довгому сардаку, перев’язаному на талії чересом. Автор підкреслює тепле та дружнє ставлення гуцулів до Бааль Шем Това – за відомими йому переказами, гуцули часто брали відлюдника на проживання, опікувалися ним і доглядали, коли він хворів. Вінценз навіть називає прізвище однієї такої сім’ї – Федішкові з Ясенова. З переказів також відомо, що чародій був близьким товаришем самого Олекси Довбуша [8, 42–43].

Важливо, що письменник акцентує увагу на тому, що об’єднувало хасидів та гуцулів як гірських жителів. Це язичницька віра в надприродні сили, єднання з природою як одухотвореним світом, любов до всього живого, всього, “що дихає”, у тому числі і дерев. Він наводить цікавий приклад з життя правнука Бааль Шем Това, який вірив, що в дерев, як і в людей, є душа, тому не міг спати у щойно збудованому дерев’яному будинку – йому здавалося, що він спить серед скелетів. Таку ж думку Вінценз почув і від одного гуцула-лісоруба, який під час сповіді зізнався священику, що вирубка лісу йому нагадує масове вбивство [8, 47]. І ще однією спільною рисою двох етносів, на думку польського прозаїка, була любов до танців та веселих, хоч і нечастих святкувань. Горяни могли танцювати цілу ніч, незважаючи на важку та виснажливу працю попереднього дня.

Своєрідність есеїстики Вінченза в тому, що він попри національні, соціальні та політичні суперечності, які віддаляють нації й народності, провакують війни, породжують нові трагедії, прагне віднайти той спільний стержень, який може зблизити й об’єднати людей, довести їхню спільність та унікальність у Всесвіті. Підтвердженням цьому можуть бути слова із заключного абзацу есе “Зустріч з хасидами”, які написані на основі незабутніх дитячих вражень автора, коли йому вдалося випадково стати свідком самовідданого молитовного процесу хасидів у День каяття: “Якою повинна почуватися дитина, що зростає на землі, наповненій такими щирими молитвами, навіть якщо ці молитви належать іншій релігії” [8, 53]. Очевидно, роки, прожиті серед горян – природних людей, значною мірою визначили космополітичні настрої митця, його толерантність та широту поглядів – риси, що відповідали моделі світу, яку він намагався створити.

1. Гнатюк О. Межі й безмежжя літератури / О. Гнатюк // 12 польських есеїв. – К., 2001. – С. 7–17.
2. Іванова Н. Специфіка есею як жанру художньо-небелетристичної літератури / Н. Іванова // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 15–25.
3. Єндик Р. Станіслав Вінценз – співець Гуцульщини / Р. Єндик // Вінцензіана: статті, листи, фрагменти творів / за ред. М. Васильчука. – Коломия : Вік, 2008. – С. 38–68.
4. Пелипейко І. Гуцульсько-єврейські відносини в епопеї С. Вінченза “На високій полонині” / І. Пелипейко // Вінцензіана: статті, листи, фра-

- гменти творів / за ред. М. Васильчука. – Коломия : Вік, 2008. – С. 181–185.
5. *Полек В.* Калевала гуцулів / В. Полек // Вінцензіана: статті, листи, фрагменти творів / за ред. М. Васильчука. – Коломия : Вік, 2008. – С. 12–22.
6. *Kott Jan.* Introduction / Jan Kott // Four Decades of Polish Essays. Edited by Jan Kott. – Northwestern University Press, 1990. – P. 1–6.
7. *Milosz Czeslaw.* Nobel Prize Lecture / Czeslaw Milosz // Four Decades of Polish Essays. Edited by Jan Kott. – Northwestern University Press, 1990. – P. 323–333.
8. *Vincenz Stanislaw.* An Encounter with the Hasidim / Stanislaw Vincenz // Four Decades of Polish Essays. Edited by Jan Kott. – Northwestern University Press, 1990. – P. 37–53.

В статье рассматривается художественное своеобразие эссе С.Винченза “Встреча с хасидами” в контексте развития жанра в литературе первой половины XX в. Внимание сосредоточено на особенностях авторской интерпретации национального колорита гуцульских Карпат, населенных разными этносами, в том числе и хасидами. Подчеркнуто объективный подход автора к изображению обычаев горцев, их культуры, образа мышления, принципов построения человеческих взаимоотношений.

Ключевые слова: С.Винченз, эссе, опыт, гуцулы, хасиды, обычаи, религия.

The article deals with the artistic peculiarity of S.Vincenz' essay “Meet the Hasidim” in the context of the development of the genre in the literature of the early twentieth century. The attention is focused on the specifics of the author's interpretation of the national colours of Carpathian Hutsul inhabited by different ethnic groups, including the Hasidim. It is underlined an objective approach of the author to the depiction of the Highlanders' customs, their culture, way of thinking, principles of human relations.

Key words: S.Vincenz, essay, experience, hutsuls, Hasidim, customs and religion.

УДК 821.III
ББК 83.3 (4 ВЛ)

Ірина Думчак

АМЕРИКАНСЬКИЙ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ: ШЛЯХИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

У статті проаналізовано особливості американського мультикультуралізму II пол. XX – поч. XXI ст., досліджено передумови виникнення й становлення оригінального феномену, що активно розвивається в контексті американського мейнстріму. У науковій розвідці подано класифікацію представників мультикультуральної літератури, окреслено проблематику літератури етнічних меншин США.

Ключові слова: мультикультуралізм, плюралізм, самоідентифікація, постмодернізм, гетерогенність.

Культурна парадигма літератури США в період глобалізації суспільства, епохи постмодерну, що завжди характеризувалась своєрідністю й оригінальністю, постійно набуває нового забарвлення та статусу у світовому літературному процесі. Творче багатоголосся США доречно розглядається науковцями в контексті історико-літературних характеристик розвитку та функціонування красного письменства етнічних меншин на користь американської літератури загалом, але ґрунтовного дослідження в цій царині в українському літературознавстві немає.

Метою нашої розвідки є аналіз мультикультуралізму та його особливостей на різних етапах розвитку, дослідження історико-літературних передумов виникнення і становлен-

ня оригінального явища, осмислення цінності, насамперед літературної, полікультурності через призму наукових праць як вітчизняних, так і зарубіжних літературознавців.

Українські дослідники мультикультуралізму Тамара Денисова, Наталія Висоцька факхово оцінюють сучасні творчі процеси художньої словесності США. Тамара Денисова головним чином зосереджує увагу на трансформації особливостей впливових літературних напрямів у творчі характеристики полікультурності [5]. Українська дослідниця з'ясовує причини та передумови виникнення й утвердження мультикультуралізму, його розгалуження, наголошує на множинності як “визначальному концепті американської ментальності і культури” від початків становлення

нації США як такої до сучасних змін не тільки в літературному процесі країни, а й у державній політиці щодо цього процесу загалом [14, 578–579], ретельно аналізує український компонент американської полікультурності в контексті постмодерністського етапу [4, 7]. Наталія Висоцька досліджує розвиток літературного канону та акцентує увагу на багатоманітності жанрів та дискурсів в одному творі завдяки мультикультуралізму та особливостям епохи постмодерну [2, 14].

Найбільш повну і фахову оцінку процесів, що відбуваються в літературі США, ми отримуємо із критичних праць таких американських дослідників, як І.Гасан, С.Клоуз, Р.Флемінг, С.Біккерте, Г.Гантер, Н.Глейзер та ін. Іхаб Гасан розглядає постмодерність як наслідок постмодернізму, яка спричинюється до активного прояву кризових явищ у суспільстві, зокрема міграцій, діаспор, глобальної кризи ідентичності, що впливають на розвиток творчого багатоголосся США [14]. Рей Флемінг, розмежовуючи євроцентризм, афроцентризм та мультикультуралізм, сконцентровує свою увагу здебільшого на негативності функціонування двох перших та доцільності розвитку останнього [14]. Заслуговує уваги монографічне дослідження Н.Глейзера, який утверджує мультикультурність американської нації в самій своїй суті та автентичність природи її формування з різних національних меншин [16].

Серед науковців близького зарубіжжя варто зазначити білоруського дослідника Юрія Стулова, який виокремлює процес заміни “головного нарративу” “різноманітними нарративами”, що представляють різноманітність груп в американському суспільстві [14]. Російський літературознавець Олексій Зверєв акцентує увагу на тяжінні культурних феноменів, властивих американському літературознавству в різні періоди його становлення, до оновлення в межах головної течії (mainstream), говорячи про “мультиетнічність як ключовий чинник сучасної художньої творчості” та наявність гібридної ідентичності [14, 54]. Інша російська дослідниця М.Тлостанова аналізує взаємозв’язки постмодернізму та “мультикультурних імпульсів”, визнаючи глибокi проникнення етнічних вимірів в американський дискурс [13].

Незважаючи на різноманітність поглядів щодо сучасних процесів у літературі США, в основному всі критики одноставні в тому, що мультикультуралізм справедливо й

непохитно набуває значення постійного чинника, який впливає на розвиток американської словесності і відіграє чи не основну роль у формуванні мейнстріму.

Аналізуючи передумови виникнення полікультурності, бачимо, що ще з кінця XIX століття це явище почало розвиватись як частина філософського руху прагматизму у Великобританії і США, а потім на поч. XX століття – як політичний і культурний плюралізм.

У західних англomовних країнах мультикультуралізм як складова офіційної національної політики започаткований у Канаді 1971 року, а загалом знаходить своє продовження в Австралії 1973 року.

У США мультикультуралізм не є офіційною політикою на федеральному рівні. Відомо, що в деяких штатах на державному рівні підтримується англійсько-іспанська двомовність.

Термін “мультикультуралізм” з’явився в американській пресі на початку 1970-х, і полікультурність стала звичайним явищем у 1980-х XX ст. Були спалахи дискусій у кінці 1980-х і початку 1990-х років, особливо щодо навчальних програм та державної політики (і ця проблема не розв’язана й досі). На початку свого становлення мультикультуралізм був провокативним тому, що подавав суперечливі уявлення про американське суспільство, його принципи та стандарти. Частина громадськості сприйняла це явище як один із шляхів боротьби американського суспільства за расову, етнічну чи статеву рівноправність. Інші бачили цей феномен як вибухову спробу зруйнувати цілісність нації. Попри дискусії, науковці й політичні діячі, визнаючи, що концепція “плавильного тигля” (“melting pot”) не здатна визнати самотність іммігрантів, прийняли мультикультуралізм як уособлення культурного розмаїття.

Отже, у 70-ті роки XX століття одним з проявів переоцінки національних надбань стало намагання виокремити літературу етнічних меншин із загального потоку сучасної американської словесності. Одним з перших офіційних кроків на шляху до цього став дев’ятий симпозіум із порівняльного літературознавства під назвою “Етнічні літератури від 1776 р.: багатоголосся Америки”, під час якого було обговорено 28 етнічних літератур континенту. Відомий діаспорний критик Дмитро Штогрин виступив з доповіддю “Українська література у Сполучених Штатах: тенденції,

впливи й здобутки”, у якій було відзначено високий рівень українських мистецьких творів. Заслуговує на увагу і доповідь “Етнічні літератури Америки: святковий виступ” американського професора Елвіна Барра, який підкреслив обраний американським письменством напрям у розвитку літератур етнічних меншин: “Етнічні писання, що торкаються проблем ідентичності, мають підказати наступним поколінням американців, як їм поводитися з “шоковими діями” в майбутньому. А тим часом зацікавлення різноманітними етнічними літературами, безперечно, викликало поширення американських літературних традицій” [9, 155].

Передумови виникнення концепції багатокультурності з літературної точки зору сягають ще середини ХХ століття, часів зародження епохи постмодернізму як реакції на кризу західної свідомості, просякнутої натуралізмом, сюрреалізмом, модернізмом та іншими напрямками і течіями. На думку багатьох літературознавців, постмодернізм як творчий напрям, який прийшов в американську літературу з європейської літератури ХІХ століття [12], укорінюється та активно функціонує в ній, оскільки його властивості та ознаки відповідають найвишуканішим смакам та допомагають у пошуках оригінального художнього слова: поєднання трагізму та комізму, неоднозначність у сприйнятті реалій, вільне маніпулювання традиційними формами, переоцінка цінностей, а основне – відтворення реальності через внутрішній світ людини. У 90-х роках ХХ ст. утверджується феномен постмодернізму у своєрідній поліморфності: “...він починається з «хімічних» перетворень, з глибокого взаємопроникнення «високого модернізму» і поп- або контркультури, із співіснування різних традицій і культурних рівнів в одному тексті... Він багатолікий, синкретичний, але не поліфонічний, не синтезуючий за самою своєю природою” [6, 66].

Постановка актуальних питань без вирішення при постмодерністському підході сприяла активізації мінімалізму, репрезентованого такими письменниками, як Раймонд Карвер, Енн Бітті, Джон Форд та ін., центром уваги творчості яких стало розв’язання суспільних явищ і подій через вирішення особистих проблем на межі взаємостосунків людей. Мінімалізм став не єдиним напрямом, який зреагував на постмодернізм.

Сполучені Штати Америки – держава іммігрантів, які представляють усі континен-

ти. Як відомо, до 70-х років ХХ ст. питання про виокремлення письменників за національною приналежністю не мало місця в американському дискурсі, оскільки в літературі домінував феномен “плавильного тиглю”, суть якого полягала в денационалізованні новоприбулих емігрантів та створенні єдиної американської нації. Як наслідок, така гомогенізація суспільства спричинилася до втрати історичних, наукових, мистецьких цінностей представників різних культур. Однією з причин розквіту літератури етнічних меншин стало усвідомлення того, що “можна зберегти культуру власного походження, збагачуючись культурними цінностями інших” [17, 243]. Таким чином, мультикультуралізм є феноменом, що гетерогенно репрезентує творчість письменників етнічних меншин. З погляду сучасного українського літературознавства саме постмодернізм як підґрунтя сучасного літературного життя можна вважати основою мультикультуралізму в різних його проявах: расовому, феміністичному, етнічному [2, 4, 14].

Безперечно, багатонаціональність США сприяла виникненню мультикультуралізму, що “виявляє структуротворчі функції плюралізму..., і, безумовно, має певний вплив на формування нації та національної свідомості” [4, 301]. Ледь пізнаваний на початку свого становлення мультикультуралізм як принцип, який творить культурну гетерогенність та синхронізує “модерністські та передмодерні форми мислення” [3, 19], є одним з головних феноменів, що визначають сучасне обличчя американської літератури. Відтак “меншинна” література, як зазначає Оксана Забужко, “сприяє розширенню загальної традиції, змушує її визначитися з вартостями, зміцнює її, виступаючи засобом подолання нашого культурного хаосу” [10, 265].

Мультикультуралізм наслідує головним чином традиції американського суспільства загалом, орієнтуючись на головний постулат – не “відокремлення”, а “включення” – до спільноти за однаковими правилами, що передбачає рівність всіх і кожного [17, 20]. Основною характеристикою мультикультурального красного письменства є зображення індивідуальності, особистості в часі і просторі, що завжди було актуальним у світовому вербальному мистецтві ХХ ст., а сьогодні є пріоритетом сучасного літературного процесу. Слушно зазначає Тамара Денисова, що в постмодерністському просторі “ХХ століття з

його реальними й світоглядними катаклізмами являє безліч спроб охопити феномен людини в усій складності духовного й біологічного, індивідуального і загальнолюдського, свідомості й підсвідомості, “я” і “ми”, особистості і суспільства, громадянина і держави, кожного і всіх...” [8, 24]. В американському літературознавстві полікультурність розглядається як вияв “політики визнання” (a politics of recognition) [18], такий, що відображає “взаємозалежність культур”, які водночас слід сприймати окремо [16, 26]. Саме мультикультуральність порушила в суспільстві питання, як американці “повинні розуміти свою націю, свою культуру” [16, 78]. Важко погодитись із твердженням Н.Глейзера, що причиною розквіту цього феномену є тільки “плата Америки за нездатність чи небажання прийняти в суспільство афроамериканців тим самим шляхом і тією самою мірою, якими було прийнято представників інших етнічних груп” [16, 147]. Слід взяти до уваги не тільки в минулому рабство чорношкірих і постійне виборювання ними свободи і своїх прав, а й завжди вороже ставлення американського суспільства до іммігрантів як із Європи, так з інших континентів, яке проявлялось і у виконанні останніми найбрудніших робіт, і принизливими умовами проживання тощо.

У зарубіжному літературознавстві знаходимо різні спроби класифікувати мультикультуральні тенденції чи визначити типи багатокультурності з точки зору суспільно-історичних характеристик. Класифікація американського дослідника МакЛарена, вважаємо, є найбільш повною й аргументованою й відображає настрої американського суспільства. За МакЛареном, перший тип – консервативний мультикультуралізм, презентований поглядами, “вбудованими у корисливого, самовдоволеного і глибоко імперіалістичного” ставленні до колоніалізму. Ідея білої людини як вищої раси – основна. Другий тип – ліберальний мультикультуралізм, протилежний консервативному. Його представники утверджують існування “природної рівності” між расами. Третій тип – ліво-ліберальний мультикультуралізм, який підкреслює культурні відмінності, що є важливими у визначенні поняття “американець”. Четвертий, останній тип – критичний мультикультуралізм, який оцінює критично природу полікультурності і намагається аналізувати тотожності й відмінності, що пронизують питання багатокультурності взагалі [15, 120–124]. Усі ці

типи відображені більшою чи меншою мірою й у літературі, яка порушує і проблеми расової нерівності, і питання збереження відмінностей, що визначають цінність тієї чи іншої культури.

Мультикультуральна словесність має багато розгалужень. Передовсім слід відзначити писану оригінальною мовою, здебільшого діалектною, афро-американську літературу, репрезентовану такими письменниками, як Тоні Моррісон, Майя Енджелу, Еліс Уокер, Джеймс Болдуїн, Тоні Кейд Бамбара, Глорія Нейлор, Ральф Еллісон, Лінда Беррі, Лінда Крю (Toni Morrison, Maya Angelou, Alice Walker, James Baldwin, Toni Cade Bambara, Gloria Naylor, Ralph Ellison, Linda Berry, Linda Crew) та інші. До речі, під час опитування в одній зі шкіл Бостона про необхідність вивчення художньої творчості представників етнічних меншин в загальноосвітньому закладі в десятці кращих були названі перших п’ять вищезазначених чорношкірих письменників [16, 32–33]. Індіанську складову, яка характеризується широким використанням письменниками діалекту, репрезентують Леслі Мармон Сілко, Н.Скотт Момадей, Блек Елк, Томас Кінг, Ленс Генсон (Leslie Marmon Silko (Laguna Pueblo Tribe), N.Scott Momaday (Kiowa), Black Elk, Thomas King (Cherokee), Lance Henson) та інші.

Другим потужним пластом полікультурності є література англомовна, творена азіато-американцями, найвидатнішими представниками яких є письменники китайського походження Га Цзинь, Френк Шин, Емі Тан, Мексін Гонг Кінгстон, Сью Вай Андерсен, Шон Г’ю Вонг (Gish Jen, Frank Chew Chin, Amy Tan, Meksin Hong Kingston, Siu Wai Anderson, Shawn Hsu Wong) тощо. Серед японо-американців слід відзначити Йошико Ушида, Гісае Ямамото, Мільтона Мураяма, Тіну Кояма, Двайта Окіта (Yoshiko Ushida, Hisaye Yamamoto, Milton Murayama, Tina Koyama, Dwight Okita). Чільне місце займає й література митців латиноамериканського походження, серед яких відомі емігранти-чиканос Сандра Сісерос, Пет Мора, Гарі Сото та Рудольфо Анайя (Sandra Cisneros, Pat Mora, Garry Soto, Rudolfo Anaya). Індійська складова представлена такими митцями, як Джамайка Кінкейд, Чітра Дівакаруні (Jamaica Kincaid, Chitra Banerjee Divakaruni) та інші.

Серед європейських представників, що своєю творчістю збагачують загальнонаціональну американську літературу, слід виділи-

ти єврея за походженням Сола Беллоу, лауреата Нобелівської премії в галузі літератури, а також Тіллі Ольсен, Бернарда Маламуда, Джонатана Сафрана Фоера, Ісаака Мецкера, Бенджаміна Розенבלата (Saul Bellow, Tillie Olsen, Bernard Malamud, Jonathan Safran Foer, Isaac Metzker, Benjamin Rosenblatt). Представниками російської гілки є Володимир Набоков, Йосип Бродський, Олександр Годін, Олександр Гемон (Vladimir Nabokov, Josef Brodsky, Alexander Godin, Alexander Hemon) та інші.

Українська складова мультикультуралізму представлена іменами, відомими не тільки в США, а й в Україні: Аскольд Мельничук й Ірина Забитко (Askold Melnyczuk, Irene Zabytko), які є українцями за походженням. Заслугує уваги також творчість тих письменників, які тільки торкаються української тематики, – Клер Месуд (Claire Messud, французького походження, повість “A Simple Tale”, 2001), Олександр Годін (росіянин за походженням, новела “My Dear Brother Comes to America”, 1934), Бенджамін Розенблат (оповідання “Zelig”, 1915) та Джонатан Сафран Фоер (роман “Everything is Illuminated”, 2002) – євреї за походженням та ін.

На цьому етапі виникає питання: що є спільного між літературою мультикультуралізму й художнім доробком української діаспори в США? Незважаючи на те, що мультикультуральна література писана англійською мовою, вона має бути визнаною як автентична тим народом, звідки походять її автори. Й українська спільнота не виняток. Адже хоч діаспорою вважаються ті емігранти, які покинули рідні домівки на певному етапі й мешкають на чужій землі, нове покоління, що народилось за кордоном і продовжує збагачувати українську культуру поза національними кордонами етнічної Батьківщини своєю творчістю, генетично значною мірою споріднене з українською національною духовністю. Таким чином, вони популяризують традиції рідного народу в іншомовному світі. У цьому сенсі слід виокремити три гілки творчого слововиявлення в літературі діаспори. До першої належать ті письменники, які зберегли мову пращурів і нею ж творять, а саме: Марко Царинник, Роман Бабовал, Олександра Черненко та інші. Другу представляють художники слова, які, хоч і знають українську, але пишуть англійською, зокрема: Лариса Шпорлюк, Дзвіна Орловська, вже згадані вище Аскольд Мельничук й Ірина Забитко тощо.

Особливо слід відзначити творчу діяльність третьої гілки, до якої належать ті митці слова, які “народились в неукраїнських родинах і виявили в українському слові чарівне Ельдорадо (Патриція Килина, українська поетеса ірландсько-норвезького походження, перекладачі з української Ватсон Корконелл та Віра Річ – обоє англійці)” [11, 86].

Центральною проблематикою творчості письменників-мультикультуралістів є самоідентифікація особистості, пошуки окремим індивідумом гідного місця на чужій землі, утвердження національної самосвідомості в контексті домінувальної культури, вирішення “морального та культурного конфлікту, що з’являється як наслідок відриву від коріння, наслідок глобалізації”, відтворення ілюзій іммігрантів, “які сподіваються бути народженими вдруге” [14, 53].

При розмаїтті національних окремішностей певного сенсу набуває теорія творчих взаємодій та плідного спілкування письменників, різних за національним походженням, а в американській критиці висувається ідея “постійного творення групової ідентичності на базі трансетнічного спілкування”. Із цієї точки зору мультикультуралізм розглядається як засіб для перегляду окремо взятого твору, що є результатом взаємодії між відмінними культурними традиціями [2, 129].

Аналізуючи сучасний стан американської словесності, літературознавці шукають шляхи вирішення питань, відповіді на які визначатимуть її місце у світовому процесі: у якому напрямку рухатиметься література США – до повної асиміляції в загальнонаціональному потоці буття чи до розшарування представників красного письменства за етнічними ознаками та повного їх відокремлення? Як визначатиметься етноприналежність у соціальному середовищі? Яке місце належатиме ролі етнічної культури в загальноамериканській інтеграції в майбутньому? Відповіді на ці питання слід шукати насамперед у творчості відмінних за етнічним корінням письменників, які різною мірою торкаються означеної проблематики, а отже, дослідження художньої творчості представників мультикультуралізму як феномену американської літератури, що представляє собою творчий симбіоз культур різних етносів і рас, має широку перспективу для наукового зацікавлення.

1. *Висоцька Н.* Концепція мультикультурності як чинник літературно-критичного процесу в

- США / Н. Висоцька // Зарубіжна література. – 1999. – № 6. – С. 10.
2. Висоцька Н. Література США та ідеї мультикультуралізму / Н. Висоцька // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 122–132.
 3. Гундорова Т. Модернізм поза каноном / Т. Гундорова // Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів : Літопис, 1997. – С. 9–26.
 4. Денисова Т. Пліуралізм сучасності: людина у контексті демократії. Історія американської літератури ХХ ст. / Т. Денисова. – К. : Довіра, 2002. – С. 275–312.
 5. Денисова Т. І знов на рубежі епох (постмодернізм, мультикультуралізм) / Т. Денисова, Г. Сиваченко // Зарубіжна література ХХ ст. – 1998. – № 29–32. – С. 66–68.
 6. Денисова Т. Сучасність як доба в літературі США / Т. Денисова // Слово і час. – 1998. – № 4–5. – С. 64–69.
 7. Денисова Т. Український міф в американському мультикультурному просторі / Т. Денисова // Наукові записки. Т. 21: Філологічні науки. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2003. – С. 52–62.
 8. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Т. Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18–27.
 9. Жила В. Симпозіуми з порівняльного літературознавства / В. Жила // Всесвіт. – 1994. – № 3. – С. 153–155.
 10. Забужко О. Що сказано, або як українська література “виходить в люди” / О. Забужко // Хро-
ніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К. : Факт, 1999. – С. 255–269.
 11. Ігнатенко М. Про лірику української еміграції “не ложними вустами” / М. Ігнатенко, О. Астаф’єв // Слово і час. – 1999. – № 4–5. – С. 84–88.
 12. Костюк Г. З літопису літературного життя в діаспорі / Г. Костюк // Сучасність. – 1971. – Ч. 9–10. – С. 3–50.
 13. Глостанова М. Идеи мультикультурализма и литература США конца XX столетия / М. Глостанова. – М., 2000. – 402 с.
 14. American Literature at the Edge of XX–XXI centuries. Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть : матеріали II Міжнародної конференції з літератури США (Київ, 24–25 вересня 2002 р.) / укл. Т. Н. Денисова. – К. : Вид-во Інституту міжнародних відносин, 2004.
 15. McLaren Peter. Critical Pedagogy and Predatory Culture / Peter McLaren. – New York : Routledge, 1995. – 235 p.
 16. Nathan Glazer. We are all multiculturalists / Glazer Nathan. – Cambridge ; London : Garvard University Press, 1998. – 179 p.
 17. Hear My Voice: A multicultural Anthology of Literature from the United States / ed. Laurie King. – Menlo Park, CA a. o.: Addison – Wesley Publishing Company, 1994. – XIV. – 398 p.
 18. Chard de Niord. Ambassador of the Dead / Chard de Niord // Harvard Review 21. – June 2001. – P. 158–160.

В статтє проанализированы особенности американского мультикультурализма II пол. ХХ – нач. ХХІ в., исследованы предпосылки возникновения и становления оригинального феномена, который активно развивается в контексте американского мейнстрима. В научном исследовании представлена классификация представителей мультикультуральной литературы, определена проблематика литературы этнических меньшинств США.

Ключевые слова: мультикультуралізм, пліуралізм, самоідентифікація, постмодернізм, гетерогенність.

The main peculiarities of American multiculturalism of the second half of the 20th century – Beg. 21st century are analyzed in the article. Preconditions for the emergence and development of the original phenomenon that is actively developing in the context of the American mainstream are investigated. Classification of representatives of American multicultural literature is given. The article outlines the problems of the U.S ethnic minorities' literature.

Key words: multiculturalism, pluralism, self-identification, postmodernism, heterogeneity.

ТИПОЛОГІЯ ТРАГІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ У МАЛІЙ ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА РОСТИСЛАВА ЄНДИКА

У статті акцентовано на типологічній спорідненості тем, мотивів, ознак індивідуального стилю, художньому показі життя героїв творів Василя Стефаника та Ростислава Єндика. В екзистенційному вимірі поставлено питання про трагічне світосприйняття митців, що виражається через спосіб поведінки героїв, систему внутрішніх та зовнішніх конфліктів у їхніх творах.

Ключові слова: світосприймання, земля, смерть, герой, архетип.

Трагедійність світосприйняття героїв у творах багатьох письменників визначає їхній спосіб поведінки, моральні цінності, формує складну систему взаємостосунків. Часто персонажі новел та оповідань, не подолавши власної душевної драми, перебувають у трагічній дисгармонії з навколишнім світом, протистоять йому ціною самоти й відчуження. У творах домінуючими є вічні екзистенційні проблеми, як-от: життя і смерть, добро і зло, гріх і спокута. Це особливо “ріднить” письменника-емігранта Ростислава Єндика з Василем Стефаником. Спільними в обох митців є також максимальна згущеність слова, архетипний характер різних структурних компонентів творів, поєднання національного побутового і вселюдського начал. Джерелом трагедій і конфліктів у новелах нерідко стає “влада” землі, суперечки навколо неї. Саме в цих взаємодіях на перший план виступають психічні (у тому числі й ментальні) особливості людей.

Одним із найпродуктивніших засобів психологічного характеротворення в оповіданнях є архетип Землі, який символізує материнськість, здатність захищати. Однак письменники здебільшого реінтерпретують його по-іншому: з метою розкриття внутрішнього світу героїв вони наче спотворюють такий архетип, і тоді земля вже стає символом фатальності та зловісності. В оповіданні “Зов землі” Р.Єндика Семен, одержимий думкою прибрати до рук чужу землю, готовий заради цього на все: “Га, то нема на мене такого пекла, що мене відстрашило б, нема гріха, якого я не зробив би, бо по-моєму я лишуся праведником... Такий вже я є і хотів би навіть в гробі лежати сам, а решта най би літала собі в повітрі, або пливла по воді” [3, 45]. Старий Максим (новела “Сини” В.Стефаника), озлобившись на цілий світ, відкидає сторонню допомогу чужих йому людей, односельчан і залишається сам на сам зі своїми проблемами, зі

своїм горем, зі своєю самотністю... зі своїм багатством. “Діду, – кажуть, – ми вам печи будемо, прати будемо, запишіть нам поля”. Ці подерті суки гадають, що я їм поле тримав? Як умру, то най на моїм полі чічки ростуть та най своїми маленькими головками кажуть отче наш за діда” [6, 175].

Така ж художня трансформація образу позначається на психологічному стані героя оповідання “Грудка з порога”. Гуцульський господар Грек несе грудку глини до рідного порога притулити її, 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” [4, 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” [4, 162].

Власне ця художня деталь символізує подальший тяжкий шлях галицького селянина-господаря, якого вже з першого дня нової влади назвали злодієм, а маєток – розбійницьким, тоді як “докупувалося тієї землі буката за букатою з тяжкої праці, з недоспаних ночей, з твердого розрахунку” [4, 150].

Забрати в селянина худобу, землю, яка вважалася святою, – не що інше, як забрати душу. У цьому полягала величезна трагедія селянської особистості. Контекст новели “Синя книжечка” В.Стефаника, у якій автор намагався передати трагізм зубожіння газди, драматизм прощання зі своїм, а завтра вже чужим майном. Антон був нещасною людиною. Все його багатство йшло йому з рук. Здохали корови, свині; позбувся волів, поля, хати. Та найбільшою трагедією стала смерть

жінки та двох синів. Втрата викликає біль, розпач, розчарування життям, небажання жити. “Антін як не той став. Пив, а пив, а пив” [6, 5]. Психологічно важко дається Антонові висновок: дід усе мав, а внук до чого докотився. Байдужість, невпевненість, замкнутість, песимістичний настрій Антона приводять у кінцевому підсумку до трагедії його життя.

Звичайно, Р.Єндика не вдається кількома рядками змалювати цілі життєві драми, як це робить В.Стефаник. І все-таки він знаходить своє оригінальне слово для вираження глибинного зв'язку та спорідненості селянина з батьківською землею, з батьківщиною, яка із цієї землі проростає. Розрив цього зв'язку веде до смерті, а смерть означає повернення до землі. Іван Загуканий (“Відступник” Р.Єндика), купуючи землю в ляха, стає ворогом дружині, дітям, хоч саме про них турбується. Для нього коцьол – наче обкрадена церква, в якій “музика – ніби хто весільної на похороні маминім заграв”, однак селянин готовий за святу землю йти “на вічну погибель і скрегіт зубів”, “варитися цілу вічність у пеклі в сірчанім котлі, ніж дати себе і дітей своїх на посміх на землі” [4, 21]. У розмові з лікарем виривається назовні вистраждана мудрість селянина: “Я хотів би, щоб кожний чоловік був чоловіком, свою честь знав, а чести без землі нема” [4, 19].

Таке ж внутрішнє психологічне бажання жити краще, але не будь-якою ціною, а чесно, по-людськи було присутнє в Івана Дідуха з новели “Камінний хрест” В.Стефаника. Ніщо не могло зламати Івана ні фізично, ні психологічно. Він любив землю, тварин, поважав людей. Мав тільки одного коня, тому запрягався разом з ним, ставав на рівні з твариною і тягнув віз, незважаючи на насмішки з боку людей. Таке важке становисько підштовхнуло Івана емігрувати до Канади. Та усвідомивши свою непричетність до селянського життя, розлуку з рідною землею, він дивиться на це життя, як на утрачене щастя, якого може більше і не бути, на багатій, не своїй землі. “Озмій та вгатій ми сокиру отут у печінки, та, може, той жовч пукне, бо не вітримаю! Люди, такий туск, такий туск, що не памне-таю, що си зо мнов робить!” [6, 49]. Герої творів Василя Стефаника та Ростислава Єндика відчують глибину трагічності свого життя і біль свого існування. Втративши рідний ґрунт під ногами, довіру дружини та дітей,

вони не знаходять місця у цьому світі і розпочинаються пошуки “життя десь інде”.

Новели Р.Єндика вражають не тільки глибиною реалістичного відтворення народного життя, а й своєрідністю стилю – граничною стислістю, глибоким психологізмом і ліричністю. Вся увага зосереджується в них на відтворенні душевних переживань героїв, на показі складних соціальних конфліктів саме через сприйняття їх “чуттям і серцем” персонажів. Екзистенційна трагедія відокремлення людини від субстанційних засад буття, порушення гармонії між особистістю і соціумом, що нерідко призводить до трагедії, увиразнено в багатьох новелах письменника. Інтелігент Сімкевич із твору “Спекуляція” змушений займатися виробництвом і продажем свічок, бо саме суспільні обставини (прибув з утікачами шукати захисту перед московськими опричниками на західному березі Сяну) штовхають його до праці, далекої від тої, якій би прагнув присвятити життя: “Мої думки – мої мрії, мої мрії – моя молитва. Вона ж дуже далека від цих свічок...” [4, 104].

У напружено-драматичних ситуаціях зображує Р.Єндик героя новели “Розповідь одного жида”. Приреченість, страждання, безвихідь, боротьба за існування, покинутість перед лицем смерті – це трагізм буття не лише Моніка Магголіна, але й усіх тих (незалежно від національності), хто потрапив у жорна більшовицької чи фашистської тоталітарної системи: “Всі поробились у світі фашистами або большевиками і кожний хоче накидувати людям свою вперту волю” [4, 257]. Розповідь Моніка про страшні поневіряння – це плин свідомості людини, у якому домінують внутрішні імпульси душі, зокрема, невимовна потреба спокою і свободи: “Але я є найчистіший демократ... Чи я в тому винен, що я не люблю дивитись на кров? Волю тримати патик на пса, ніж шаблю проти чоловіка!” [4, 257].

Безперечно, відчуження людських страждань, розуміння душевного стану персонажів зближує В.Стефаника і Р.Єндика. “Справжньої психологічної основи розповідь набуває лише в тому випадку, коли письменник більш чітко обґрунтовує особливості поведінки героя або всебічно показує нам незвичайну людську індивідуальність” [1, 179]. Вдова Марта з новели “Гріх” В.Стефаника на передсмертному ложі знаходить силу волі, щоб розказати селу страшну таємницю, з якою прожила тривалий час. До цього вона не могла її розповісти навіть священику на сповіді.

Мовчання героїні – це німий біль і невимовне страждання перед відходом із цього світу, якого вона не змогла змінити. Та смерть робить дюдей безстрашними. Усвідомлення неминучого кінця та відповідальності за скоєне, у Марти з'являються психічні сили, які штовхають її до відвертості, до очищення. Ніяка кара не приносить стільки болю, як докори сумління: “І тільки смерть спокутує і відкупить тебе від гріха, сховає від совісті... Коби вмерло зі мнов і сумлінне моє... Давай свічку, я вже не ожию” [6, 212].

Смерть у творчості письменників виступає у різних іпостасях, набуває різних форм і сприймається залежно від контексту твору своєрідно. На самому початку оповідання “Скін” В. Стефанік заявляє: “Умирати би кожному, смерть не страшна, але довго лежати – ото мука. І Леся мучився” [6, 34]. Першою провиною Леся було те, що він не дотримав обіцянки купити дзвін, аби дзвонив у селі на випадок вогню. Другою провиною Леся, яка завдала йому жахливих мук, став неоплачений борг сусідові за працю на його полі. Герой новели Р. Єндика “Відступник” також мучиться провиною, від якої Іванова “душа змерзла, як річка від морозу” і став він легкий і порожній всередині – “крізь нього, наче крізь дупло, проходив вітер та хитав кістками, що аж скрипіли” [4, 23]. Людина сама себе карає, а Бог тільки допомагає їй, відлунюючи голосом сумління. Тому страждання у творах обох митців – то дорога до внутрішнього переродження. На цій дорозі страждання людина мусить пізнати саму себе, заглибитися у власне життя, оцінюючи всі свої думки й учинки, звідати почуття провини й каяття.

Схожий ракурс зображення трагедії характерний для новел “Стратився” В. Стефаніка і “В ударі з життям” Р. Єндика. В обох творах – самогубство юнака і сприйняття страшного фіналу вбитого горем батька. Різними були обставини, що підштовхнули молодих людей до останньої межі, але причина одна – трагічний абсурд життя людини у ворожому світі. Герой новели Василя Стефаніка – сільський юнак, який не зміг винести наруги над собою в цісарському війську; у Р. Єндика – студент Остап, який під час арешту був безпідставно звинувачений друзями у зраді й, дізнавшись ім'я справжнього донощика, добровільно підписав собі смертний вирок. Радник президента Бовваницький, прагнучи врятувати сина (Остап і його друзі ви-

ступають проти влади), знаходить єдино правильний, на його думку, вихід – видати друзів-“бандитів” сина в обмін на його життя: “Пане президенте, я старий урядник і знаю свої права й обов'язки супроти держави і родини. Я поступлю, як сумління накаже, але ніхто не закине мені, що я нелояльний” [2, 10]. Любов і відчуття батьківської провини звернене вже до мертвого сина. Безвихідь і гострий жаль пронизує останні рядки твору, в яких “сухий розум радника не видержав життєвої проби, в життєву пробу вдерся ще й батьківський зов” [2, 23]. Неголений, у подертій одежі, дико розкидаючи руками, пробігав Бовваницький вулицями Львова і кидав зустрічним одне й те саме запитання: злочин чи помилка?

У новелістиці Р. Єндика та В. Стефаніка стикаємось як з фізіологічною смертю, так і з моральною. І не тільки людської особистості, а й села, міста, усього суспільства. Часто назви творів розкривають зміст розповіді: “Камінний хрест”, “Палій”, “Скін”, “Осінь”. Процес вимирання передається письменником і через описи природи, місцевості: “Те місто стоїть посеред сіл, як скостеніле село, як падлина, вонюче, як смітник цілого світу” [6, 72].

Людина в такому суспільстві деградує. Герой новели “Май” Данило, втративши психологію газди, яка була притаманна його предкам, що вважали землю святою, готовий служити, кланятись панові, бо вважає себе за нищого в правах. Він навіть не намагається обуритись, коли пан називає його злодієм, лайдаком, пияком, а тільки сумирно, лагідно і ввічливо відповідає панові. Це є ще одним свідченням зміни селянської психології газди на покірливу психологію раба.

Промовистим є початок твору Р. Єндика “В суді”, у якому відтворюється справжнє обличчя судової системи – продажної, антигуманної. Представники закону огидні у своїй байдужості до долі простої людини, лицемірстві, прислужництві панам і владі. Суддя в новелі заздалегідь приймає рішення щодо підсудного. У той час, коли адвокат намагається виголосити свою оборонну промову, суддя шепоче практиканту, аби той писав вирок. Більше того, сам суддя має “гріхи” – він нестримний картяр і, звичайно, ця пристрасть вимагає грошей. Для нього гра в карти і судове правочинство схожі в тому, що не зобов'язують, на його погляд, дотримуватись закону: “Але й законів не треба занадто дотримуватися при грі... Треба мати перш за все

відчуття, такий *spiritus* нюхали до карт, що відгадати перевагу і слабості противника” [4, 25].

Під час зустрічі з пошехонськими селянами на суддю війнуло його молодістю, щось “поворухнулось” у душі і “стало йому знову шкода того племені, рокованого на злиденне животіння циганів, чи пак пігмеїв” [4, 30]. Суддя вирішив “допомогти” парубкові з бідної селянської родини уникнути призову до війська, запропонувавши тому відбутися кару за давно вчинену крадіжку хмизу. Охоронець закону так перейнявся своєю “добročинністю”, що намалював картину райського життя в тюрмі: “Зранку дають чвертку доброго разового хліба і чорну кавцу з цукром... Ще дають повну шальку перловки, фасолу з вишкварками, густу зупу...” [4, 32]. Батько Міші, почувши, яке “щастя” чекає дитину, почав дякувати за розраду і пораду, а син, замість цілувати в руку пана суддю, вискалив зуби, як вовчєня: “Батько споглядав з докором на сина, а син з люттю на батька. Опісля загрозили собі таким зором, що темно ставало в судовій залі. Але не довго. Батько спускав поволі очі додолу, а син перероджувався...” [4, 33]. Пригноблені соціальним ладом, знеможєні податками і підневільною працею, доведені до відчаю і смерті, селяни мусили врешті-решт почати усвідомлювати себе соціально. Р.Єндик утвєрджує в душах своїх героїв високі людські ідеали, намагається витравити все рабське, єгоїстичне, низьке.

Значною мірою специфіка екзистєнційного філософування автора зумовлена тим,

що майже всі болючі проблеми вибору “на межі” – життя і смерті, волі і неволі, любові й ненависті – пов’язані з національним питанням. Як бачимо, у нових умовах – історично-суспільних, культурно-духовних – нове покоління українських прозаїків творчо розвивали високомистецькі зразки української класичної новели.

У центрі уваги митців – проблеми сутності людини, її моралі, етики, смислу життя та діяльності, стосунки і взаємини з іншими людьми та суспільством. У новелах та оповіданнях Р.Єндика спостєригаємо поєднання основних принципів проникнення у свідомість героїв, помітних у художніх системах В.Стефаника: саморозкриття персонажів (у сповіді, розгорнутих монологах) і розкриття ззовні – у предметному заміщенні психологічних колізій, сюжетне вираження їх або авторська фіксація станів, почуттів і думок тощо.

1. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – М., 1971. – 464 с.
2. Єндик Р. В зударі з життям / Ростислав Єндик. – Краків : Українське видавництво, 1940. – 179 с.
3. Єндик Р. Зов землі / Ростислав Єндик. – Краків, 1940. – 160 с.
4. Єндик Р. Жага / Ростислав Єндик. – Мюнхен, 1957. – 301 с.
5. Кульчицький О. Світовідчужання українців. Українська душа / Олександр Кульчицький. – К. : Фєнікс, 1992. – С. 27–34.
6. Стефаник В. Твори / Василь Стефаник. – К. : Дніпро, 1971. – 424 с.

В статтє акцентується внимание на типологической идентичности тем, мотивов, особенностей индивидуального стиля, художественном выражении жизни героев произведений Василя Стефаника и Ростислава Ендика. В экзистенциальном ключе поставлен вопрос о трагическом мировосприятии мастеров художественного слова, которое отображалось через способ поведения героев, систему внутренних и внешних конфликтов в их произведениях.

Ключевые слова: *мировосприятие, земля, смерть, герой, архетип.*

The author pays attention to the typological congeniality of themes, motifs, features of individual style, fictional representation of life of Vasyl Stefanyk's and Rostislav Yendyk's characters. In existential terms, an issue is raised concerning the artists' tragic worldview expressed through behaviors of characters, through the system of internal and external conflicts in their writings.

Key words: *perception of the world, earth, death, character, archetype.*

СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВУ “ПОВІСТІ БЕЗ НАЗВИ” ВАЛЕР’ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО ТА ПОВІСТІ “ПАДІННЯ” АЛЬБЕРА КАМЮ

У статті розкрито специфіку моделювання оповідної манери “Повісті без назви” В.Підмогильного та повісті “Падіння” А.Камю. Композиційні особливості творів розглянуто крізь призму поетики випадку, аналізу інформативності заголовку, використання максим Г.П.Грайса.

Ключові слова: випадок, збіг, заголовок, наратив, наратор.

Наратологічні особливості прози українського прозаїка вивчаються різносторонньо. Наратив ставав предметом спеціального літературознавчого дослідження [3], розглядався як частина більшого комплексного його аналізу в українській літературі [11], як складова одиниця у структурі окреслення інтелектуалізації письма українськими письменниками 20–30-х рр. ХХ ст. крізь призму філософії імені [10] тощо.

В одному випадку “Повість без назви” залишена поза полем зору дослідників (“Наратив прозових творів Валер’яна Підмогильного”), в іншому (“Наративні моделі...”, “Метафізичні інтенції...”) їй присвячено окремих розділ. Екзистенційна “Повість без назви” цікава тим, що вона є певним підсумком автора в його тривалому пошуку “Я” людини, так само як повість “Падіння” (“La chute”, 1956) А.Камю. Окремішньо варіанти побудови наративу у “Падінні” досліджувалися, зокрема, В.Бугтом [13], Кетрін Віксон [21], Е.Маркусом [18], Тетяною Біляшевич [1] та ін. Для конструювання сюжетного руху в повістях митці обрали відмінні наратологічні моделі, специфіку яких розглянуто у пропонованій статті.

“Повість без назви” можна окреслити, як семантичне поле випадку: протагоніст Городовський випадково опиняється у квартирі, яку знайшов для нього приятель, котрого він теж зустрів випадково, бесіда про суть випадку з антагоністом Пашенком, далі рефлексії журналіста Городовського стосовно жінок: “За своє життя він ніколи не шукав жінок, але й не уникав їх ніколи, коли випадала нагода зручно, без зовнішніх і внутрішніх ускладнень з ними зійтися” [8, 255]. А коли розходилися, він не почував якогось жалю за ними, оскільки це розлучення було таким же випадковим, “як і саме поєднання”. Згодом герой кидається на пошуки випадкової жінки, яку побачив теж випадково, коли стояв у черзі, чекаючи на трамвай. Одного вечора він усві-

домлює: “Вся помилка його дотеперішніх розшуків полягала, звичайно, в хаотичності їх. Як можна зробити щось серйозне без плану? Він покладався досі на випадок, на щастя, несподіванку. Але справжній, великий випадок трапляється вельми рідко; він уже трапився – ним була перша зустріч з нею, і більше він може не повторитися” [8, 275]. У цьому аспекті варто наголосити на тому, що у В.Підмогильного ми виявляємо відсутність класичної схеми поетики випадку. Згідно з нею, у “Повісті...” відсутня перша фаза цієї схеми – “попередні взаємини” (передісторія). Її головна характеристика вже зазначена у самій назві. Між протагоністами повинен існувати якийсь зв’язок у просторі і часі – любов, сім’я, дружба, ворожнеча – до випадкової зустрічі [15, 94–95]. У стосунках Городовського і Пашенка минулого ніякого не було, те ж саме і з незнайомкою.

Для ХХ століття характерне функціонування схеми аналогового збігу (analogical coincidence). Це стосується так званих модерністських і постмодерністських форм збігів. Вони “створяться за допомогою *непрямої* або *символічної системи зв’язку*: стосунки вже більше не ґрунтуються на історії, де в сюжеті є кровна спорідненість чи дружба (story based through plots of kinship or friendship), а придумуються *тільки* когнітивно за допомогою сприйняття відповідностей” [15, 105]. Дослідження наративних моделей прози В.Підмогильного, здійснене Ларисою Деркач, засвідчує, що у “Повісті...” протагоністи розміщені на одному часово-просторовому рівні. Це є якраз ознака модерністичного випадку з аналоговими стосунками. Така ситуація й у “Падінні”: часопростір Скаргона і його слухача однорідні. У “Падінні” А.Камю висуває на перший план історію життя однієї людини, але слід читати історію всього людства. “Випадок” в естетиці А.Камю типологічно близький з поняттям долі, абсурду, приреченості.

“Повість без назви” В.Підмогильного вийшла цікавою інтелектуальною оповіддю про протистояння певних принципів, закономірностей, тому головні герої цього твору є персоніфікованими ідеями раціоналізму (Городовський), нігілізму (Пашенко), ескапізму (Безпалько). Оскільки через взаємодію, спілкування породжується конфлікт “догм”, то увесь твір становить великий діалог. Якщо у “Падінні” ми маємо Ich-Erzählung (нарація від першої особи), то в повісті В.Підмогильного Er-Erzählung (від третьої особи). В.Терещенко вважає: “Реальний діалог у тексті ведеться однією людиною – Городовським. Внутрішня бесіда «розуму із серцем» для героя стає запорукою пізнання істини” [10, 173]. Якщо в повісті А.Камю так воно і є, то в тексті В.Підмогильного це не відразу помітно.

Скаргон розпочинає свою сповідь і завершує її без жодних відхилень. Сповідь передана у формі імпліцитного діалогу, адже час від часу герой змінює присвійний займенник “я” на “ви”, ніби апелюючи до співрозмовника з тієї чи іншої проблеми. Щоправда, така підміна, на думку С.Великовського, є аргументованою, адже “коли він (Жан-Батист. – Є.Л.) замінює «я» на «ви» або «ми всі», він безпомилково розраховує потрапити на потрібну йому клавішу чужої душі, тому що вона належить товаришу, звички, склад, слабкості, виверти розуму котрого він знає як свої власні” [2, 242]. Акцент зроблено власне на сповіді адвоката, яка має на меті зняти полуду з очей, показати справжнє обличчя людей на землі. Здавалося, А.Камю обрав легкий шлях: він зробив свого протагоніста наратором. Скаргон є протагоністом-наратором, котрий безпосередньо брав участь у згадуваних подіях, за термінологією Ж.Женетта, автодієгетичний. Кламанс є втіленням чотирьох процесуальних едностей: підсудного, обвинувача, судді і присяжних. У структурі тексту Скаргон сфокусовує усю напругу під різними проекціями й самотужки, наче кінооператор, котрий знімає одну сцену з різних аспектів і кутів. Оскільки він такий “багатогранний”, то не потрібно вводити допоміжного героя, котрий би підтверджував чи заперечував Скаргона. У такий спосіб А.Камю вчинив зі “Стороннім”, де на процесі аналізувалося і хибно інтерпретувалося те, що казав Мерсо з власних вуст у першій половині твору.

Виникає питання, чи є правдою усе те, про що розповідає Жан-Батист, адже насторожує його ім’я і прізвище, які є несправжніми.

Як і в “Сторонньому”, де життя героя змінюється через смерть, у “Падінні” спостерігаємо подібну ситуацію. Зі слів Скаргона, одного вечора він бачить якусь молоду жінку, що стоїть на мості через Сену. Залишивши її позаду себе, він чує плескіт води і крик, що повторився кілька разів. Але не повертається, тільки прислухається. Наступного дня газети він не читає, щоб дізнатися, чи справді хтось втопився, чи йому почулося. Тобто, як зауважує Л.С.Рудіс, у нас немає реальних доказів того, що була якась жінка, котра “на очах” у Жана-Батиста втопилася, “її «падіння» знаходиться на тому самому рівні дійсності, що й сміх, який Скаргон чує пізніше за спиною” [19, 304].

Усе, що “спокутує” колишній паризький адвокат, є спогляданням у минуле. О.С.Кард говорить: “Наратор фізично бере участь в історії. Тому у нього мають бути причини для того, щоб її розповідати. Побічно він також повинен мати уявлення про те, хто його аудиторія” [14, 146]. Скаргон пояснює причини так: “Отже, віднедавна я здійснюю свою корисну діяльність у «Мехіко». Вона полягає передусім, як ви вже пересвідчилися, у якомога частішому проведенні публічних сповідей. Я звинувачую себе вздовж і впоперек. Це неважко, я тепер маю пам’ять <...> Я поєдную те, що стосується мене, і те, що стосується інших. Я беру спільні риси, досвід, пережитий разом, слабкості, що їх ми поділяємо, хороші манери, одне слово, людину сьогодення – ту, що несамовитіє і в мені, і в інших. Із цього всього я виготовляю портрет, що є зображенням кожного і нікого” [4, 456]. Події, які пригадує Скаргон, відбулися давно, тобто у його дискурсі ми розрізняємо час нарації і час подій, це свідчить про прагнення адвоката критично переглянути власну особу. Послугуючись термінологією Ж.Женетта, можна охарактеризувати “Падіння” як наратив аналепсистичний. Повість складається із шести нумерованих розділів.

У “Падінні” події викладено за хронологією. Скаргон сам відповідає на запитання “Що було спочатку, згодом і вкінці?”, і це схоже на правдиві свідчення. Тетяна Біляшевич конкретизує цей аспект, зазначаючи: “Якщо організація художнього часу на екстрадієгетичному рівні є хронологічною, то на рівні реконструювання фабули вимагає чималих зусиль читача” [1, 82]. Особливістю цього є те, що читач знає лише стільки, скільки йому потрібно знати. Скаргона можна вважати при-

вілейованим наратором з тих міркувань, що йому вдалося до останнього тримати слухача-читача в напрузі, зберігаючи мотив для подальшого “спілкування”. В.Бут зазначає, що перебіг подій, які згадує Скаргон, насправді є ніщо інше як справжній інтелектуальний, моральний пошук ним власного “я” [13, 294], віднайдення себе, розкриття загадки людської ідентичності, а це одна із центральних проблем в екзистенціалізмі. Крім того, головна суть наративу полягала в розкритті заголовку твору “Падіння”, чого й досягнув Скаргон-наратор серією аналепсисів. Мар’яна Лук’яненко підкреслює: “Саме в сильних позиціях максимально інтенсивно проявляється та концептуальна інформація, яка найтісніше пов’язана з філософською доктриною екзистенціалізму. Першим сигналом цієї інформації є, як правило, заголовок, назва художнього твору” [7, 7].

Заголовок будь-якого твору виконує різні функції, оскільки він “виступає актуалізатором практично всіх текстових категорій” [6, 95]. Категорія інформативності проявляється у висуванні в заголовок назви, що відображає тему твору. У “Падінні” її експлікує (анти)герой Жан-Батист Скаргон у формі самобичування та іронії. Особливістю цієї категорії є те, як стверджує Валерія Кухаренко, що з її актуалізацією пов’язано введення до заголовку дублюючих роз’яснювальних позначень [6, 95]. Такий заголовок виконує функцію перестороги – він попереджає читача про те, що історія, яку автор подає, пронизана інтелектуальною темою. У випадку В.Підмогильного – темами. Повна назва твору українського прозаїка звучить так: “Повість без назви, до того ж цілковито неймовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутічку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього”.

“Падіння” побудоване таким чином, що у нас перед очима постає життєвий шлях Скаргона до його прибуття в Амстердам. Увесь твір є спогадом минулого, результат якого завжди у теперішньому. Нона Копистянська пояснює це тим, коли майстри слова створюють модель формування індивідуальності, пробудження вищої духовності, що спостерігається у “Гадючнику” (“Le Nœud de vipères”, 1932) Ф.Моріака, у “Звичайному житті” (“Обыкновенный život”, 1934) К.Чапека, у “Падінні” А.Камю, вони вдаються до ретроспективного самоаналізу героїв, безпосередньо закликають реципієнтів до такого ж покаяння, до підбиття

суворих підсумків [5, 159]. У “Повісті без назви” В.Підмогильного присутня перемінна фокалізація. Лінія Городовського позначена внутрішньою фіксованою фокалізацією. Лариса Деркач зазначає, що в ідеологічному плані вона не закріплюється за одним персонажем, наратором [3, 135]. Звідси суголосність назви твору трьома позиціями персонажів, присутніх у повісті.

М.Тарнавський коментує: “Цей пишний заголовок, що приводить на згадку середньовіччя, виконує подвійну функцію: привертає до себе увагу і попереджає читача про наявність інтелектуального сюжету. При цьому неявне питання все ж залишається: про що буде мова?” [9, 195]. У тексті зафіксовано висловлювання трьох людей про життя і все, що має до нього відношення, дії як такої немає, вона замінена на вербалізовані сутічки Городовського і Безпалька, Городовського і Пашенка, монолог-сповідь Пашенка. Це цілком відповідало творчим інтенціям прозаїка, який прагнув, як письменник-модерніст, знайти компроміс між змістом і формою, щоб психологізм був природним і аргументованим. Як підкреслює В.Герещенко, “на думку Підмогильного, треба відкинути фабулу і сюжет та знайти їм адекватну заміну. Потенційно глибшим варіантом, котрий заступив би місце сюжету, тобто варіантом безсюжетного письма, для нього стає текст безподієвий, де відсутні механічні пересування, але який насичений інтелектуальним, духовним рухом” [10, 108–109].

Оскільки ми маємо справу з твором, де ключем до розуміння його теми стає дискусія, виявляємо, що її мета досягнута. Автор ніби хотів ще раз продемонструвати беззаперечність аксіоми “Скільки думок – стільки людей”. Але все закінчується на їх декларації, героями консенсусу – не досягнуто, ніхто не змінив своїх переконань. Вони залишаються на рівні діалектики протагоніста-антагоніста. Тому Лариса Деркач висновує: “Оскільки назва твору є наративною макропропозицією для розуміння змісту оповідуваного, автор свідомо уникає назви, яка б конкретизувала його оцінювальну позицію” [3, 134].

З позиції екзистенціальної парадигми, у “Повісті...”, як і в “Падінні”, репрезентовано варіант пошуку справжньої ідентичності (автентичності). Саме цим і займається журналіст Андрій Городовський. Художник Безпалько і викладач фізики Пашенко є його опонентами, антагоністами, які вважають, що во-

ни знають істину, тому пошук припиняють. В.Терещенко зауважує: “Звідси постає висновок, що можливою версією того, чому повість залишається без назви, є ототожнення визначення «без назви» з побудовою твору, в якому запропонована метафізична версія життя” [10, 109].

У дослідженні двох творів можна застосувати максими Г.П.Грайса. Так, згідно з максимою якості, у бесіду слід вводити достовірну інформацію. Це один із принципів успішного мовленнєвого акту. Зазвичай, “на рівні персонаж-персонаж максима якості функціонує у спосіб, схожий із реальними інтеракціями. Персонажі обмануватимуть, або перебільшуватимуть, або замовчуватимуть” [17, 27]. Оскільки Скаргон є наратором, то з позиції максими якості він є ненадійним оповідачем (міг багато чого видумати, перейняти у когось та перекрутити на свій лад). В.Бут зараховує повість “Падіння” до творів з ненадійним наратором. Вчений підкреслював: “Вірно, що більшість чудових надійних нараторів дозволяють собі багато неістотної іронії, таким чином вони є «ненадійними» у тому сенсі, що вони є потенційно неправдиві. Втім, незрозуміло, що спантеличує, іронії (difficult irony) недостатньо для того, щоб зробити наратора ненадійним. Ненадійність, звичайно, не є підставою для обману, хоч навмисні оманливі наратори є основним засобом сучасних романів (“Падіння” А.Камю, “Природна дитина” (“Natural Child”, 1952) К.Віллінгема тощо)” [13, 159].

У випадку з Городовським ситуація інша. Недієгетичний наратор знайомить читача лише з тією частиною минулого журналіста, яке показує його стосунки з жінками. Тобто він послуговується максимою кількості: надає стільки інформації, скільки потрібно на момент мовлення. У “Повісті...” також фіксуємо розрив у нараційному часі й подієвому, в усній нарації Пашенка. Це одна із сутнісних рис оповіді від першої особи, яку Крістін Брук-Роуз називає наративною інстанцією “narrative instance”. Суттєвий розрив у часі, а також єдність протагоніста й наратора – усе це є ознакою того, що минуле, до якого повертаються протагоністи, постає вже в іншому світі. Це призводить до того, як підкреслює Елізабет Блек, що перед читачами творів з нарацією від першої особи лежить навіть більше завдання у плані інтерпретації тексту, ніж вони читали б від третьої особи, яка, зазвичай, виступає довіреним провід-

ником, тлумачем твору [12, 58]. В обох досліджуваних творах протагоністи свідомі того, кому вони “сповідаються”, тобто їх ретроспекції вмотивовані. Вони розуміють, що розповідь допоможе “розплющити” очі. Пашенко каже Городовському: “Щоб ви краще мене зрозуміли, я переберу по черзі всі великі випадки мого життя” [8, 382]. Натомість у “Падінні” ми практично до останніх сторінок твору не знаємо справжніх мотивів відвертості Скаргона.

Власне, чого досягнув Камю такою постановкою: він зумів поєднати наратора-протагоніста і наратора-реципієнта. Він робить нас співучасниками. У кінематографі роль оповідача втілює об’єктив камери: “Однак у фільмі глядач ідентифікується з об’єктивом, і тому він схильний до злиття з наратором. Щоб створити у стрічці розповідь від першої особи, камері довелося би записати усі дії крізь очі героя, що насправді зробило б глядача протагоністом” [16, 437]. “Повість без назви” написана від третьої особи, з діалогами й одним монологом. За структурою вона відрізняється від “Падіння”, де характер і сутність протагоніста розкриваються серією хронологічних подій у його житті. За своєю сутністю, концепцією повість наближається до екзистенціальної у тому сенсі, що в ній автор розцінює свого протагоніста не як вихідний результат його діяльності у фікційному минулому, а як нашарування випадків, у яких протагоніст переходить від однієї пригоди до іншої. Єдине, що береться пояснити наратор з минулого Андрія Городовського, – його стосунки з жінками.

М.Тарнавський справедливо вважає, що “саме цей текст відкриває зовсім нові виміри в його (В.Підмогильного. – Є.Л.) прозі. Свідомий перехід від першої до третьої особи і потім знову назад, демонстративне проявлення трафаретних сентиментів і їхнє іронічне заперечення, згадка про сучасного письменника і наступна зміна граматичного часу, що вказує на самопосилання, – всі ці прийоми означають відмову від умовностей реалізму і підриєв основної логіки об’єктивного методу” [9, 208]. В.Мельник зазначав, що у “Повісті...” спостерігається відстороненість автора від подій, вона полягає в обмеженому всезнанні автора. У цьому сенсі оповідь від третьої особи наближається до першої: “Третя особа може бути наближена до першої, розповідаючи лише про відчуття одного героя,

оскільки той герой знає ці відчуття, але завжди згадується як «він» [20, 105].

В аналізованих творах письменники використали відмінні розповідні форми. У В. Підмогильного наратор ідентифікується з внутрішнім життям персонажа, відтворює його думки, почуття, переживання, але при цьому він не втручається в події, розповідь ведеться від третьої особи. У “Падінні” А. Камю читач орієнтується на судження та оцінки Скаргона, наратор наділений біографічними рисами автора. Художній час і простір розглянутих творів, також може стати предметом дослідження в наступних наших роботах, адже він пов’язує між собою різні мотиви, що виконують важливу сюжетно-композиційну роль.

1. Біляшевич Т. М. Поетика іншості в прозі Альбера Камю : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Біляшевич Тетяна Миколаївна. – К., 2009. – 209 с.
2. Великовский С. И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции : литературный обзор / Самарий Израилевич Великовский. – М. : Художественная литература, 1979. – 295 с.
3. Деркач Л. М. Наративні моделі у прозі В. Підмогильного : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Деркач Лариса Миколаївна. – Луцьк, 2008. – 226 с.
4. Камю А. Падіння : [повість] / Альбер Камю ; [пер. з фр. П. В. Таращука ; передмова Д. С. Наливайка ; худож.-оформлювачі Б. П. Бублик, Л. Д. Киркач-Осипова] // Чума : Романи, повість / Альбер Камю. – Харків : Фолио, 2006. – С. 373–461. – (Б-ка світ. літ.).
5. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
6. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : навч. посіб. для студ. старших курсів ф-тів англ. мови / В. А. Кухаренко. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. – 272 с.
7. Лук’яненко М. П. Французька екзистенціальна проза в українських перекладах (на матеріалі творів А. Камю і Ж.-П. Сартра) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 “Перекладознавство” / М. П. Лук’яненко. – К., 2006. – 20 с.
8. Підмогильний В. П. Повість без назви : [повість] / В. П. Підмогильний ; [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника ; ред. тому В. Г. Дончик] // Оповідання. Повість. Романи / В. П. Підмогильний. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 241–305. – (Б-ка укр. літ. Рад. укр. літ.).
9. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю : Проза Валер’яна Підмогильного / М. Тарнавський ; [пер. з англ. В. Триліс]. – К. : Пульсари, 2004. – 232 с.
10. Терещенко В. М. Метафізичні інтенції української повісті 20-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Терещенко Василь Миколайович. – Харків, 2002. – 193 с.
11. Ткачук М. Наратив прозових творів Валер’яна Підмогильного / Ткачук Микола Платонович // Наративні моделі українського письменства / Ткачук Микола Платонович. – Тернопіль, 2007. – С. 346–365.
12. Black E. Pragmatic Stylistics / Elizabeth Black. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 166 p.
13. Booth W. C. The Rhetoric of Fiction (2 edition) / Wayne C. Booth. – Chicago, IL : University of Chicago Press, 1983. – 572 p.
14. Card O. S. Characters and Viewpoint / Orson Scott Card. – Cincinnati, Ohio : Writer’s Digest Books, 1999. – 182 p.
15. Dannenberg H. P. Coincidence and Counterfactuality : Plotting Time and Space In Narrative Fiction (Frontiers of Narrative Series) / Hilary P. Dannenberg. – Lincoln, Nebraska : University of Nebraska Press, 2008. – 304 p.
16. Giannetti L. Understanding Movies, 11th Edition / Louis Giannetti. – New Jersey : Prentice Hall, 2007. – 624 p.
17. Grice H. P. Logic and conversation / Herbert Paul Grice // Syntax and Semantics : Vol. 3 / [ed. by P. Cole and J. L. Morgan]. – New York, NY : Academic Press, 1975. – P. 41–58.
18. Marcus A. Camus’s The Fall: the dynamics of narrative unreliability [Електронний ресурс] / Amit Marcus // Style. – Winter, 2006. – Режим доступу : http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_40/ai_n27100727/?tag=content;coll.
19. Roudiez L. S. “L’Etranger,” “La Chute,” and the Aesthetic Legacy of Gide / Leon S. Roudiez // The French Review. – Feb., 1959. – Vol. 32, № 4. – P. 300–310.
20. Stein S. Stein on Writing : A Master Editor Shares His Craft, Techniques, and Strategies / Sol Stein. – New York, NY : St. Martin’s Press, 1995. – 228 p.
21. Wixon K. A. Negotiating a Maze : Rereading “La Chute” as a Narration of Space / Kathryn A. Wixon // Modern Language Studies. – Spring, 1993. – Vol. 23, № 2. – P. 74–83.

В статтє установлено специфіку моделювання повествовательной манеры “Повести без названия” В. Підмогильного и повести “Падение” А. Камю. Композиционные особенности сочинений рассмотрено сквозь призму поэтики случая, анализу информативности заглавия, использования максим Г. П. Грайса.

Ключевые слова: заглавие, нарратив, нарратор, случай, совпадение.

The distinctive features of the narrative modeling in "The Novel without a Title" by V.Pidmohyl'nyi and "La chute" by A.Camus are revealed in the article. The contexture peculiarities of the works are examined in the light of the poetics coincidence plot, analysis of the title's information capability and, Grice's conversational maxims use.

Key words: coincidence, incident, narrative, narrator, title.

УДК 81'362(44: 477)“19”
ББК 83.3(4 Фр.)

Ярина Стецько

СИНТЕЗ ПОЕЗІЇ І ЖИВОПИСУ У ФРАНЦУЗЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

У контексті низки літвістичних проблем розглядаються питання синтезу мистецтв, зокрема, поетичного і живописного. Аналізуються засоби досягнення ефекту живопису в поетичному тексті. Досліджується явище синестезії як одне з домінуючих в поезії першої половини ХХ століття.

Ключові слова: експресивне значення, граматики, семантика, стиль, синтез мистецтв.

Поетичне мистецтво Франції початку ХХ століття максимально зближується з живописом. Значний поступ у цьому напрямі здійснив Гійом Аполлінер у збірці “Alcools” і зокрема в поезіях “L’ermite”, “Le larron” “Merlin et la vieille femme”, “Le brasier”. Безперечно, поезія, що нагадує собою живопис (*Ut pictura Poesis*), візуально змальовуючи речі, змушує працювати уяву, вловлювати найтонші відтінки переданих почуттів.

Питанню синтезу мистецтв присвячені численні українські та європейські дослідження, серед їх авторів І.Франко, І.Качуровський, А.Рудницький, Д.Наливайко, Г.Клочек, У.Еко, П.Морі, Р.Сабатьє, Н.Рюве та інші. Проте сприйнятево-пізнавальний аспект семантико-стилістичних особливостей текстових та позатекстових елементів поетичного твору до уваги не брався.

Актуальність статті в розкритті власне сприйнятево-пізнавального аспекту поезії французьких поетів-художників початку ХХ століття із врахуванням її внутрішньотекстових та позатекстових засобів вираження.

Мета полягає у з’ясуванні мовних засобів, завдяки яким уможлиблюється поєднання і співіснування в межах одного поетичного твору різних видів мистецтва, зокрема живопису та поезії.

Предметом статті стали засоби синкретичного перенесення ефектів живописного мистецтва в поетичний текст.

Об’єктом статті є поетичні твори Ж.Арпа, С.Далі, П.Пікассо, М.Жакоба.

Наукова новизна полягає у спробі системного дослідження мовних засобів екстраполяції в поезію живопису.

Ще на початку ХХ століття в мистецтві зародилися так звані твори-гібриди: картина-поема, поема-афіша, калліграма; а, отже, встановилися все нові паралелі між поетичним та художнім дискурсами. Поети, що вперто шукали місця людини у світі, констатували обмеженість сили мови і визнали перевагу за живописом. Нерідко поети, сповнені бажання перетворити поетичний твір на візуальне явище, вдавалися до співпраці із художниками чи граверами.

Майже всю французьку поетичну спадщину ХХ століття доцільно розглядати у більш чи менш тісному зв’язку з живописом та скульптурою того ж періоду. Особливим чином це стосується сюрреалістів. Про те, що контакт між поезією, живописом та пластичним мистецтвом був справді тісним, свідчить той факт, що багато митців, які належали до історії образотворчого мистецтва, знайшли своє місце і в історії поезії. Розвиток сюрреалістичних поезії та живопису був навіть не паралельним, а радше спільним. Нерідко поет, художник, скульптор поєднувався в одній особі.

Яскравий приклад – Жан Арп (1886–1966), живописець, скульптор і поет, що писав двома мовами (французькою і німецькою). Будучи одним із співзасновників “дадаїзму”, він вдавався до пропагованих своїми однодумцями способів написання поетичних творів за “розірваними папірцями” (“*papiers déchirés*”), витяганням слів нагад і т. д. З “да-

даїзму” Ж.Арп перейняв поетику простору і несподіваного. Згадану техніку “розірваних папірців” дещо пізніше (з 1930 року) Ж.Арп застосовував і як художник. Поезія Арпа, як і його скульптури, сповнена незвичних образів, що надає їй переконливої екстравагантності. Ж.Арп проілюстрував “25 поем” Трістана Тцари, доповнивши поетичні тексти засобами ілюстративного мистецтва і посприявши таким чином високому рівневі синтезу поетичних творів, до якого сам завжди прагнув у власних поезіях. Згодом, в 50–60-х роках, Жан Арп став ілюстратором низки власних віршів: “Вітрильник у лісі” – ксилографії; “Вулиця Габріель, будинок 1” – 12 офортів; “До білої безкрайності”. З 1927 року митець остаточно зближується і розпочинає співпрацю із сюрреалістами. Не буде жодним перебільшенням сказати, що художник Жан (чи Ганс) Арп став одним із найяскравіших поетів-сюрреалістів. Зауважимо, що сюрреалізм посприяв відмові від беззаперечної віри в словесний натуралізм, у те що будь-яке реальне явище обов’язково відповідає якомусь певному слову. Відтепер знаки (слова, лінії, кольори) є своєрідними посередниками.

Поетичне мовлення Жана Арпа не позбавлене ні музики, ні картинності, ні пластики. Щодо музикальності поетичних творів Жана Арпа, то вона нерідко досягається і без використання до яскраво виражених звукових ефектів. Для нього характерний високий ліризм, глибина образів, насиченість метафор, плавні поєднання і переходи між ритмічними групами. Для прикладу – його вірш: “*Les rois coiffent les forêts brandissent les oiseaux grisés et vont aux thermes sur leurs cannes de fer/Les bêtes en croissance dansent sur des cothurnes en verre/Les troncs d’arbres se font leurs oiseaux sur mesure/Les oiseaux fragellés perdent tout leur sang dans la colonnade/Les fouets claquent et les montagnes descendent les ombres bien coiffées des bergers*” [4, 595–596].

Кожен рядок у цьому творі змальовує певний візуальний образ. Виникає враження, ніби Арп-художник малює картину мовними засобами. Кожна синтаксична конструкція тут наділена притаманними живописному полотну складниками: кольором (“*les oiseaux grisés*”; “*tout leur sang*”), передачею динаміки (“*Les rois coiffent les forêts*”; “*brandissent les oiseaux*”; “*vont aux thermes sur leurs cannes de fer*” та ін.).

Наведені вище поетичні рядки однаковою мірою виявляють в особі Жана Арпа як

поета, так і художника. Стосовно своєї поетичної творчості Жан Арп зізнається: “*C’est dans le rêve que j’ai appris à écrire et c’est bien plus tard que j’ai appris à lire*” [4, 594].

Розмірковуючи над проблемою поєднання і співіснування в межах одного поетичного твору різних видів мистецтва, неможливо оминати увагою поетичний спадок сюрреаліста Сальвадора Далі (1904–1989), 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, у теорії мистецтва, у кінематографії, у рекламі, у дизайні, у поезії і т. д. Однак поезія С.Далі є постійною і невід’ємною складовою його живопису. Це тому, що вірші Сальвадора Далі – своєрідне відображення його ж власного *параноїчно-критичного* методу [4, 594]. У своїх поезіях автор виступає як художник, який для написання картини послуговується мовними засобами, часто іменниковими рядами. У поетичний твір С.Далі вмонтовує простий перелік речей чи явищ, які виникають перед його очима як поета-художника: “*il y avait/aussi/les ânes pourris/les visages orientaux/les reliefs impériaux/les cascades maritimes/au sable fait des plus petits/coquillages/aux couleurs froides/et puis les tigres scientifiques*” [4, 599].

Інколи Сальвадор Далі настільки наближує свою поетичну творчість до живопису, що об’єднує картини з поезіями за допомогою спільних персонажів (“*La femme visible*”). Розмірковуючи про паралелі в поезії та живописі С.Далі, Робер Сабатьє доходить висновку: “*Avec Dali, on peut dire que toute activité fondée sur l’imaginaire est poésie. Un tableau nous en dit souvent plus long chez lui qu’un poème, ou plutôt nous en dit plus simultanément, plus dense et plus riche*” [4, 600].

Автором довгих поетичних текстів, які складаються з одного речення, позбавленого будь-яких пунктуаційних знаків, зупинок чи цезур, був Пабло Пікассо (1881–1973). Його поезії сприймаються як вихор, безконечний і невинний потік слів, у якому неважко і задихнутися. Митець теж застосовував поширений в 30-ті роки принцип “автоматичного письма”: “*Langue qui fait son lit peu lui importe la rosée qui frappe la jument faisant son riz au poulet dans la poêle et organise dans l’amour la nuit avec ses gants de rire autour de la ligne de feu plus offensée qu’elle ne paraît et si pâle de*

voir comme jambon ne sent et fromage frémit et l'oiseau qui chante et tend le rideau qui évente sa figure et la coupe dans la neige que suit dans ses rubans de melons de cabri de toutes les couleurs dans la flûte la coupe qu'en lui chantant comme si pouvait chanter la tête de mort qui lui mord la main et l'emporte suspendue par l'anneau enveloppé dans le bruit des ailes de mouches que la note du violon ne laisse pas respirer lui serrant le cou avec ses tenailles ronge le coup de poignard qui gonfle dans le ballon attaché avec des saucisses d'estramadure" [4, 603].

Уникнення пунктуаційних знаків у поетичних текстах не було новаторством з боку П.Пікассо. Ще Гійом Апполінер у своїй відомій поезії "*Le pont Mirabeau*" вдався до скасування пунктуаційних знаків, що дозволило читачеві вільно підставляти під текст свій власний ритм. Позбавляючи пунктуації поетичний твір, написаний верлібром, який і так за своєю природою тяжіє до аритмічності, П.Пікассо тим самим дав подвійну свободу читачеві у трактуванні ритмічного малюнка вірша. У цьому контексті доречно згадати вислів поета і теоретика літератури Едуарда Межилайтіса про те, що "*верлібр вимагає абсолютного слуху, оскільки, будучи аритмічним на перший погляд, він максимально наближається до ритмів природи*" [1, 273].

Макс Жакоб, французький поет-новатор, проявив себе і 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*" [4, 57].

Його можна сміливо назвати поетом-жонглером, поетом-віртуозом, з легкої руки якого слова та їх нерідко несподівані поєднання набувають здатності взаємопоєднуватися чи взаємовідштовхуватися і при цьому виражати авторський задум у зовсім незвичний спосіб. 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 [2, 1299].

Очевидно, що на поетичну творчість Макса Жакоба не могло не вплинути його близьке знайомство з П.Пікассо, художником, відомим своєю стилістичною різноплановістю. Як і живопис П.Пікассо, поезія Макса

Жакоба – це в першу чергу ритм і надзвичайно енергійний темп. Це надає їй музикальності, але в цьому шаленому темпі постає також велика кількість візуальних образів, асоціацій, спалахів, кольорів та форм, і це не може не навести на думку про паралель з живописом: "*Quelquefois, un poisson nageant/Aux vagues montre un ventre blanc/L'aérostat, poisson volant,/Parfois s'offre blanc au nuage;/La danseuse, se retournant,/Montre en scène à tous les étages/Un dos poisseux de diamants*" [3, 428].

Безперервний рух і невимушений темп цієї поезії створюється засобом легкого і плавного переходу від однієї асоціації до наступної. Хоч вірш побудовано на трьох яскравих зорових образах (*un poisson nageant, un poisson volant, la danseuse*) він за рахунок пригаманної йому рухомості більше нагадує фільм, ніж картину. Ключовим словом у ньому виступає слово "poisson", на якому сконструйовані перші два образи: "*poisson nageant*" та "*poisson volant*" і яке у третьому образі переходить у близьке за звучанням слово "*poisseux*". Кольоровою домінантою у творі виступає прозоро-білий колір, який називається або безпосередньо ("*un ventre blanc*", "*s'offre blanc*"), або ж асоціативно: в образах "*vagues*" (хвиль), "*nuage*" (хмару), "*diamants*" (діамантів) приховані ознаки прозорості.

Отже, поезія цього періоду синтезувала в собі різні моделі творчості, часом навіть взаємозаперечні. Синтез поетичного мовлення з живописом відбувався великою мірою завдяки принципові синестезійного виразу того чи іншого образу.

Одним із головних засобів досягнення в поезії художньої виразності, емоційної насиченості естетичного й візуального зображення дійсності, ефекту максимального зближення поетичного твору з живописним полотном є стилістично марковане вживання кольороназв.

М.Жакоб проводить у поезії експерименти паралельні до тих, що їх проводили в живописі художники-кубісти. Він зображує предмети під незвичним кутом зору ("*Quelquefois un poisson nageant*").

У поетичних творах С.Далі спостерігаємо передачу зорових образів та досягнення високого рівня картинності через іменникові ряди ("*la Femme visible*", "*l'Amour et la Mémoire*", "*les Métamorphoses de Narcisse*").

Межі статті не дозволяють провести докладніший і глибший аналіз кожного зі згаданих творів, проте застосування запропоно-

ваних вище підходів дає широкі перспективи для подальших досліджень поетичної мови.

1. *Межелайтис Э.* Контрапункт / Э. Межелайтис. – М. : Известия, 1972. – 447 с.
2. *Histoire des littératures 3 / sous la direction de Raymond Queneau.* – Paris : Gallimard, 1958. – 2058 p.

3. *Les plus beaux poèmes de la langue française.* – Paris : Hachette Jeunesse, 1996. – 317 p.
4. *Sabatier Robert.* Histoire de la poésie française. La poésie du vingtième siècle / Robert Sabatier. – Paris : Albin Michel, 1982. – 692 p.

В контексте ряда лингвистических проблем рассматриваются вопросы синтеза искусств, а именно поэтического искусства и живописи. Анализируются средства достижения эффекта живописи в поэтическом тексте. Исследуется явление синестезии как одно из доминирующих в поэзии первой половины XX столетия.

Ключевые слова: экспрессивное значение, грамматика, семантика, стиль, синтез искусств.

In the context of linguistic problems, the synthesis of arts (poetry – with painting) is researched, synthetic ways of achieving painting effects in a poetic piece are considered. The phenomenon of synaesthesia became the dominant feature of French poetry of the period in question.

Key words: expressive means, grammar, semantics, style, synthesis of arts.

УДК 821(1/9) – 1.02

ББК 8366

Світлана Горелова

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ПАРАДИГМ ПОЕЗІЇ НЕОКЛАСИКІВ І АКМЕЇСТІВ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена дослідженню особливостей художнього втілення інтертекстуальності в поезіях українських неокласиків і російських акмеїстів. Робиться спроба класифікації елементів інтертекстуальної рецепції модерністів – античні й біблійні образи та мотиви, герої, письменники, історичні постаті, астральні образи та локуси.

Ключові слова: неокласики, акмеїсти, інтертекстуальність.

Актуальне нині в літературознавстві поняття інтертекстуальності було уведено до наукового обігу французьким ученим Юлією Крістєвою й поширене в роботах Р.Барта, Ж.Дерріди, Р.Мойзес, Ж.Женнетта, Х.Блума, М.Ріффаттера, О.Ронена, Н.Фатєєвої та ін. Найдоцільнішим методом вивчення природи інтертекстуальності вважаємо її аналіз на тлі конкретних художніх явищ. Саме такими явищами в нашому дослідженні є поезії українських неокласиків і російських акмеїстів, які широко використовували “чуже слово, мотиви, сюжети і образи” у пошуках своєї власної художньої системи. Їхня художня спадщина неодноразово ставала об’єктом дослідження багатьох науковців. Проте, незважаючи на значну кількість досліджень інтертекстуальності у творчості неокласиків (Д.Наливайко, Г.Райбедюк, Л.Темченко, О.Гальчук, В.Зварич, В.Громова та ін.) та акмеїстів (М.Чікарькова, О.Троцик, М.Борецький, Ж.Колгіна та ін.), проблема вивчення інтертекстуальності в

поезіях митців у компаративному аспекті предметом окремого дослідження досі не була. У зв’язку з цим є потреба поглянути на ліричну спадщину поетів під цим кутом зору.

Метою нашого дослідження є аналіз діапазону інтертекстуальних проявів у поезіях неокласиків й акмеїстів, з’ясування значення інтертекстуальності у створенні того чи іншого художнього образу, визначення ролі та функцій міжтекстових зв’язків у структурі віршів Миколи Гумільова, Анни Ахматової, Сергія Городецького, Осипа Мандельштама, В’ячеслава Нарбута, Михайла Зенкевича, Миколи Зерова, Максима Рильського, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, Освальда Бургардта у компаративному аспекті.

Уведення в національну літературу різноманітних культурних асоціацій, античного й середньовічного світів, світу слов’янської міфології, екзотики Китаю й Африки, біблійного світу, світу національної культури й побуту, що було притаманне як українським

неокласикам так і російським акмеїстам, перш за все вимагало обізнаності автора щодо об'єкта роботи, знання мови оригіналу, ґрунтовної гуманітарної освіти, вільного оперування концепціями світової літератури загалом. Усі ці критерії були властиві М.Зерову, М.Гумільову, С.Городецькому та їхнім однодумцям.

Осмилення художнього світу неокласиків й акмеїстів передбачає свою специфічну системність. Маємо на увазі передусім використання античних образів і мотивів, міфологічних тем, біблійних і християнських персонажів і сюжетів, образів національного походження, образів-топосів, новоєвропейських образів, старослов'янських мотивів, історичних осіб та діячів культури, імен світового рівня.

Інтертекстуально пов'язані з усіма культурними епохами, тексти акмеїстів і неокласиків найбільше увібрали в себе античний культурний код. Звернення до античності як зразкового мистецтва зумовило запозичення ряду античних образів. Красномовними в цьому плані є й самі назви творів: "Возвращение Одиссея" М.Гумільова, "Тебе, Афродита, слагаю танец..." А.Ахматової, "Навсикая" М.Зерова, "Діана" М.Рильського, "Лесбія" О.Бургардта та ін.

Безсумнівним лідером у зверненні до образів античного походження та їх трансформації був М.Зеров, для якого античність (перш за все римська класична поезія) була тим культурним потенціалом, естетичним орієнтиром, який може вивести українську літературу із стану руїн у гармонійний, зразковий стан. За підрахунками Василя Зварича у його дисертаційному дослідженні "Стилетворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків", М.Зеров звертався до більш ніж ста образів античного походження.

Наведемо декілька прикладів уведення античного жіночого образу в межі неокласичного й акмеїстичного творів. Так з образом Навсікаї у творчості М.Зерова ми зустрічаємось двічі: у сонеті "Навсікая" і в сонеті "Саломея"; у поезії "Як Одиссей натомлений блуканнями..." М.Рильський звертається до образу Діани; М.Драй-Хмара акцентує нашу увагу на вогненних сльозах Персеїд: "Зоріти ніч і бути з вами...", у поезії "Мой альбом, где страсть сквозит без меры..." М.Гумільов описує заступництво своєї творчості Венерою, А.Ахматова звертається до образу Клеопатри ("Клеопатра").

Образи античних красунь у поезії неокласиків і акмеїстів можна умовно розділити на дві групи: ті, що спонукають до життя (Афродіта, Гелена, Навсікая, Клеопатра, Андромеда) і ті, що спонукають до творчості, дієвості (Афіна Паллада, Дафна, Діана, Венера). Обґрунтуємо це твердження за допомогою зіставлення прикладів рецепції античного жіночого образу Венери та Навсікаї у неокласиків і акмеїстів:

Мой альбом, где страсть сквозит без меры
В каждой мной отточенной строфе,
Дивным покровительством Венеры
Спасся он от ауто-да-фэ.
И потом – да славится наука! –
Будет в библиотеке стоять
Вашего расчетливого внука
В год две тысячи и двадцать пять... [4, 387].

(М.Гумільов "Мой альбом, где страсть сквозит без меры...")

...Душа моя! Тікай на корабель,
Пливи туди, де серед білих скель
Струнка, мов промінь, чиста Навсікая
[6, 67].

(М.Зеров "Саломея")

...Грустят валы ямбических морей,
И пальма, о которой Одиссей
Рассказывал смущенной Навзикае....
...Но мне, увы, неведомы слова –
Землетресенья, громы, водопады,
Чтоб и по смерти ты была жива... [4, 250].

(М.Гумільов "Канцоны")

Цей ряд може продовжувати ще багато поезій, у які було трансплантовано античний жіночий образ, але надалі звернемо нашу увагу на образи античних героїв-чоловіків: Одиссея, Аполлона, Ахілла, Пегаса, Телемаха, Тесея, Геракла, Есхіла, Прометея, Енея, Орфея, Антея, Персея, Діоніса, Агамемнона, Лакоона і багатьох інших.

Серед перелічених образів античних героїв найбільш уживаним є образ Одиссея. Він близький неокласикам і акмеїстам своїм пригодницьким, бурхливим стилем життя. Цей вічний образ мужнього мандрівника надихнув авторів на створення багатьох віршів, а подекуди й циклів. Серед них: цикл Миколи Зерова "Мотиви "Одиссеї", вірш Юрія Клена

“Шляхами Одиссея”, Максима Рильського “Як Одиссей, натомлений блуканнями...”, Миколи Гумільова “Возвращение Одиссея” та ін. Так, стомлений блуканнями і життям, Одиссей неокласиків характеризується своїм прагненням повернутися до найдорожчого понад усі скарби рідного дому, у той час як Одиссей акмеїстів – це невпинний воїн-мандрівник, для якого скарбом життя є подорож.

Наведемо ще декілька прикладів рецепції античних образів-героїв. Образ Телемаха у зеровському циклі “Телемах у Спарті” та образ Тесея у сонеті “Тесеї” із циклу “Образи і віки” постають перед читачем як ідеальні чоловічі особистості, як втілення мужності, сили, героїзму. Ці риси притаманні й образу Персея, який зустрічаємо у вірші М.Гумільова “Персей”; образу Орфея П.Филиповича (“На злото, ливан і смирну”); образу Ахілла М.Гумільова (“Воїн Агамемнона”) та ін. Античні образи-герої неокласиків й акмеїстів суголосні із своїми образами-прототипами. Вони вірні своїм обов’язкам. Їм притаманні активність, мужність, енергійність, стійкість.

Наступну окрему групу античних образів складають астральні образи. Вони сконцентровані в ліричному циклі М.Зерова “Зодіак”: “Діва”, “Близнята”, “Скорпіон”, “Водник”; у віршах М.Гумільова “В небесах”, “Душа и тело”, “Память”, у поезіях Драй-Хмари “Поділ”, “Прекрасніший за “Весну” Боттічеллі” та інших і сягають своїми витокami міфології. Об’єктивованість зображуваного, оповідна інтонація, космізм, проекція на сучасність – спільні характерні риси цих поезій. Проте на відміну від астрального образу акмеїстів, який виконує роль константи небесного “саду звірів” (за означенням М.Гумільова), астральний образ поетів “п’ятірного грона” більшою мірою несе на собі функції підсилення мальовничості пейзажу.

Розглядаючи питання втілення античного матеріалу у творчій доробок неокласиків і акмеїстів, варто звернути увагу на використання у їх творчості постатей грецьких і римських поетів та політичних діячів, таких як: Овідій (Назон), Вергілій, Флакк, Федр, Марціал, Евріпід, Софокл, Гомер, Катулл, Горацій, Сапфо, Олександр Македонський, Нерон, Цицерон, Цезар та ін. Їх актуалізація модерновими поетами зумовлена не лише тим, що своєю діяльністю та творчістю вони зробили вагомий внесок в історію людства, а й були зразковими митцями для наслідування. Доречно буде зауважити й те, що усі ці

історичні постаті, хоч і спроектовані під пером неокласиків чи акмеїстів на сучасність, актуалізують в уяві читача реалії тогочасного життя, дублюють свій образ-прототип.

У поетичній рецепції письменників знаходимо імена таких стародавніх діячів культури, як Сократ, Діоген, Аристарх, Кіфаред, Аристофан, Октавіан Август; французьких поетів-парнасців Леконт де Ліля, Жозе Ередія, які мали особливо великий вплив на стильове мислення неокласиків і акмеїстів, імена майстрів літератури світового рівня: Данте, Байрон, Діккенс, Тютчев, Пушкін, Рільке, Шекспір, Гете, Гюго, Вольтер, Бодлер, Рабле, Рембо, Сервантес, Петрарка, Кафка та ін. Цитуємо з Ю.Клена:

*...Щасливий я в моїм садку, і скільки
Ясних годин зо мною гають там
Чіткий Ередія і мудрий Рільке... [7, 68].*

Антична культура не була єдиним об’єктом поетичної рецепції неокласиків і акмеїстів, хоча й посідає центральне місце в концепції їх творчості. Непроминального значення тут набуває біблійна міфологія. Інтерпретація біблійно-християнських образів, біблійного цитування стає частим виявом інтертекстуальності у творах модерністів. Особливо активно їх застосовують у своїй творчості акмеїсти, а саме: А.Ахматова, О.Мандельштам і М.Гумільов. Серед неокласиків біблійний образ не набув такого глибокого поширення, хоча й зустрічається в поезіях кожного із представників цього літературного угруповання.

У багатій літературними ремінісценціями на біблійні сюжети поезії А.Ахматової центральними образами історії творення світу постають образи Адама і Єви (“Долгим взглядом твоим истомленная...”); образом, який уособлює гріх, є Диявол, Демон, Антихрист (“Конец демона”); образ Господа Божого і його сина Христа суголосні з біблійними мотивами безгріховності, безневинності, жертвності, страждання (“В каждом древе распятый Господь...”).

Цікавою є біблійна цитата поетеси. Це цитати з автентичної церковної молитви, які зазвичай розташовуються на початку або в кінці вірша. Як приклад наведемо кінцеві стрічки поеми “У самого моря”:

*...Слышала я – над царевичем пели:
“Христос воскрес из мертвых”, –*

*И несказанным светом сияла
Круглая церковь* [1, 112].

Особливо часто ми зустрічаємося із цим літературним феноменом у процесі використання А.Ахматовою жанру молитви: “Амінь”, “Молитва” та ін.

У поезіях М.Гумільова “Сон Адама”, “Театр”, О.Мандельштама “Мне стало страшно жизнь отжить – ...” має місце звернення до образу Каїна, Авеля, Діви Марії, Мойсея.

Звернення акмеїстів до Біблії не обмежується згаданими творами і тим паче згаданими біблійними образами, акмеїстичне трактування яких швидше наближене до традиційного, церковного, до буденного, а ніж до філософського.

Традиційне значення мають і більшість біблійних образів неокласиків. У їхніх поезіях ці образи пов’язані з болючими проблемами сучасності, а отже набувають драматичного забарвлення. За спостереженнями В.Брюховецького, поетичний світ М.Зерова негативний до біблійних образів. У більшості випадків це криваві, жорстокі, грішні образи: “Світ біблійних героїв – кривавий, жорстокий, хаотичний. Йому протистоїть світ, в якому гармонію творять краса й добро – світ античних героїв” [2, 169].

Поетичні рядки, які трансплантують біблійний образ, зустрічаємо в поезії “Під блакиттю весняною...” М.Драй-Хмари, “В високій келії, самотно-таємничій” М.Рильського, “Саломея” П.Филиповича, “Чистий четвер”, “Страсна П’ятниця” М.Зерова, “Голгофа”, “Христос”, “Книга Бытия”, “Потоп” Ю.Клена та ін.

Не можна залишити поза увагою неокласичні й акмеїстичні рецепції, які проектуються на:

– образи-топоси – це зазвичай міста, чия історія нерозривно пов’язана з національно-визвольним рухом або ж міста-центри цивілізації, основи європейської культури – це образи Криму, Києва, Хортиці, Подолу, Кам’янца, Чернігова, Полтави, Черкас, Херсона, Москви, Петербурга, Воронежа, Царського Села, Константинополя, Ітаки, Еллади, Рима, Стамбула, Варшави, Парижа, Берліна, Мадрида та багатьох інших. Зазначимо, що в поезії неокласиків переважає градопоетика національного походження, тоді як акмеїстичний спектр образів-топосів увібрав у себе велику кількість локусів інонаціонального походження;

– історичні образи – історичні постаті діячів української і російської культур. Показовим в інтерпретації історично-культурних сюжетів, персонажів національної історії та культур серед неокласиків є вірші “Володимир Мономах”, “Тарас Шевченко”, “Минула ніч тривожно і безславно” П.Филиповича, “Запорозька могила” М.Рильського, “Володимир”, “Олегів щит”, “Сковорода” О.Бургардта, “Сон Святослава”, “Князь Ігор”, “Ріг Вернигори”, “Чернишевський” М.Зерова та ін.. Акмеїсти зверталися до образів княгині Ольги (“Ольга” М.Гумільова), імператора Петра I (“Стихи о Петербурге”, “Воронеж” А.Ахматової), щита князя Олега (“Швеция” М.Гумільова), Івана Великого (“Сегодня можно снять декалькомани, ...” О.Мандельштама), князя Володимира (“Древний город словно вымер, ...” А.Ахматової) та ін.;

– новоевропейські образи і мотиви. Орієнтація неокласиків і акмеїстів на традицію новоевропейських літератур особливо помітна у творчості М.Рильського. Він звертається до образів Беатріче (“Не ясноокий образ Беатріче...”, “Odi et Amo”), Ізольди білорукої (“Трістан коня сідлає...”), Есмеральди, П’єра Гренгуара, Шатопера (“Есмеральда”), Макбета (“Сонет”), Гамлета (“Як Гамлет, придивляюсь я до хмар...”) та багатьох інших.

Рецепція історичних національних персонажів у творчості модерністів є не лише свідченням їхньої високої патріотичності. Цілеспрямоване вживлення у художній текст історичних постатей давало митцям можливість найправдивішого віддзеркалення національної історії та культури.

Звернення до персонажів шекспірівських драм є характерним і для творчості М.Гумільова. Поетичний світ поета увібрав у себе такі шекспірівські образи, як: Отелло, Дездемону (“Сон”), Гамлета (“Театр”).

На відміну від Гамлета М.Рильського, який настроєво співвідноситься з героєм твору-оригіналу, Гамлет М.Гумільова позбавлений трагічного, його віра в життя не згасла й не здається йому безмістовною.

Рецепція шекспірівських образів у поезії М.Гумільова є амбівалентною. Так, образ Гамлета в поета повністю відходить від свого історичного контексту, тоді як образ Отелло набуває певного ототожнення з шекспірівським ліричним героєм – красенем, воїном, поетом.

Подібно до М.Рильського дантівський образ Беатріче використовує М.Гумільов,

Ю.Клен, М.Зенкевич. Гумільовська героїня з однойменного циклу “Беатріче” допомагає своєму творцю розкрити власну душу, тоді як у Юрія Клена і М.Рильського цей “традиційний образ” уособлює красу і стає символом чистого, вічного кохання, який несе позитивний вплив на усіх людей і оточуючий світ.

У поезіях митців знайшли своє втілення й інші образи новоєвропейської літератури: Фауст (“Маргарита” М.Гумільова, “Гости” А.Ахматової, “Сегодня можно снять декалькомани...” О.Мандельштама, “Поворот” Ю.Клена) Дон Жуан (“Гости” А.Ахматової, “В этот мой благословенный вечер...” М.Гумільова), Мефістофель (“Франкфурт-на-Майні” Ю.Клена, “1913 год, или Поэма без героя и решка” А.Ахматової), Дон-Кихот (“Стихи о неизвестном солдате” О.Мандельштама) та ін.

Отже, можна зробити такий висновок – діапазон інтертекстуальних проявів у поезії неокласиків і акмеїстів своєю широтою сягає античного і біблійного світів, національної історії і культури, минулого слов’янської землі, найвартісніших здобутків світової та європейської літератури. Наведені вище дослідження доводять наявність як спільностей так і відмінностей між функціями, які виконують такі інтертекстуальні прояви. Рецептивні образи, виступаючи генераторами ідей модер-

ністів, допомагають поетам донести ці індивідуально-авторські ідеї до читача й мусити його співпереживати разом із ліричними героями.

1. Ахматова А. А. Полное собрание поэзий и прозы в одном томе / А. А. Ахматова. – М. : Изд-во “АЛЬФА-КНИГА”, 2009. – 1007 с.
2. Брюховецький В. С. Микола Зеров : літературно-критичний нарис / В. С. Брюховецький. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 169.
3. Гальчук О. В. Микола Зеров і античність : навч. посіб. з історії укр. л-ри / О. В. Гальчук. – К., 2000. – 192 с.
4. Гумилев Н. Лирика / Н. Гумилев. – М. : ООО Изд-во “АСТ” ; Минск : ООО “Харвест”, 2005. – 448 с.
5. Зварич В. З. Стилєтворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків : дис ... канд. філол. наук : 10.01.06 / В. З. Зварич. – Д., 2002. – 177 с.
6. Золоті рядки української поезії: розстріляне Відродження : збірник. – Донецьк : ТОВ ВКФ “БАО”, 2007. – 224 с.
7. Клен Ю. Попіл імперій / Ю. Клен // Вибране / Ю. Клен. – К., 1991. – С. 68.
8. Райбедюк Г. Б. Неокласики: естетична система та персоналії : навч. посіб. / Г. Б. Райбедюк, О. Ф. Томчук. – Ізмаїл : [б. в.], 2005. – 351 с.
9. Троцьк О. А. Библия в художественном мире Анны Ахматовой / О. А. Троцьк. – Полтава : ПОИППО, 2001. – 108 с.

Статья посвящена исследованию особенностей художественной реализации интертекстуальности в поэзии украинских неоклассиков и русских акмеистов. Сделана попытка классификации элементов интертекстуальной рецепции модернистов – античные и библейные образы и мотивы, герои, астральные образы и локусы.

Ключевые слова: неоклассики, акмеисты, интертекстуальность.

Intertextual Paradigms of the Neoclassicists' and Acmeists' Poems: Comparative Aspect. The article is devoted to research features of the artistic realization of intertextuality in the neoclassicists' and acmeists' poems. We attempted to classify elements of the modernists' intertextual reception – antique and bible images and motives, heroes, writers, historical figures, astral images and locuses.

Key words: neoclassicists, acmeists, intertextuality.

СИМВОЛІЧНА ЕКСПРЕСИВНІСТЬ ГОТЕЛЮ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПОВОЄННОГО СОЦІУМУ (ЗА РОМАНОМ ЙОЗЕФА РОТА “ГОТЕЛЬ «САВОЙ»”)

У статті досліджується феномен символічної експресивності готелю як відображення повоєнного соціуму. Встановлено, що роман показує скептицизм австрійського прозаїка Йозефа Рота щодо соціалізму як засобу вирішення проблем соціальної та економічної нерівності в Центральній Європі. З'ясовано, що Й.Рот звертає увагу на символіку, яка існувала в повсякденному житті окремих суспільних прошарків у 1920-х рр., а візуальні прояви соціальної стратифікації, присутні в романі “Готель «Савой»”, мали реальну основу. Констатовано, що зміст роману відображає апокаліптичні імпульси, притаманні ідеям соціалістичної революції, які набули популярності в європейських країнах після Першої світової війни.

Ключові слова: символізм, “нова об’єктивність”, Йозеф Рот, готель, революція, Габріель Дан.

У 1920-х роках у німецькій літературі спостерігається криза імпресіонізму як мистецтва апокаліптичного світосприйняття з його химерами, страхіттями, екзальтованими почуттями, ілюзіями, ірраціональними поривами. Новому часу вже не були потрібні бунтарі, мрійники. На авансцену культурного життя було висунено іншого героя – енергійного, раціоналістичного, ділового. У філософії, мистецтві, навіть у повсякденному житті утверджувалися нові принципи функціональної естетики. Прекрасне почали вбачати в повсякденному, у прикладній корисності предметів. Так з’явилася нова художня течія під назвою “нова об’єктивність”, яка виявлялася насамперед у мистецтві, але утверджувалася також й у побутових стосунках.

Впливу “нової об’єктивності” зазнав і австрійський прозаїк Йозеф Рот (1894–1939). Адже письменник вбачав своє місце митця у світі реальних побутових речей і справ, у людських стосунках серед матеріальних предметів, а не у світі абстрактної духовності. З особливою гостротою у 20-х роках ХХ ст. у текстах Й.Рота з’являються проблеми моралі й політики у їх взаємному переплетінні.

У своєму другому романі “Готель «Савой»” (1924) письменник звертає увагу на апокаліптичні імпульси, притаманні ідеям соціалістичної революції. Більшою мірою, ніж інші тексти, цей роман показує скептицизм письменника щодо соціалізму як засобу вирішення проблем соціальної та економічної нерівності в Центральній Європі, проблем, які надають символічну експресивність готелю.

Події роману відбуваються після Першої світової війни. Як і мільйони інших учасників війни, головний герой Габріель Дан –

він виступає наратором у творі – повертається після укладення миру на Захід: “Я повертаюся з трирічного військового полону, жив у сибірському таборі, поневірявся російськими селами й містами: батраком, наймитом, нічним сторожем, вокзальним носієм, підручним у пекаря” [4, 7]. Він зупиняється в маленькому східноєвропейському провінційному містечку, “місті дощу і безнадії” [4, 105]. Пізніше польський письменник, ровесник Й.Рота Ю.Віттлін, припускав, що оповідач описував польське місто Лодзь [15, 49], адже там справді був готель “Савой”. У серії статей “Листи з Польщі” Й.Рот описав у 1928 р. свою поїздку в це місто, відоме йому ще з часів Першої світової війни: “В блакитній тіні дерев на вулиці схвильовані, нічні біржові маневри євреїв з середньовічним виглядом, чорні бороди під чорними шапками зі стрімким, надто коротким козирком, який прикриває чоло аж до носа і очей не затіняє, а швидше затуляє. І безліч шпиків усіх національностей і конфесій” [10, 952]. Проте вказівку на Лодзь не слід переоцінювати, оскільки події романів Й.Рота, за словами його біографа, В. фон Штернбурга, завжди відбуваються у вигаданих місцях [12, 299], а український літературознавець Д.Затонський стверджував, що прототипом міста міг слугувати тодішній Львів [3, 138]. Про “містичний характер” міст і місць у романах письменника твердить у своїй книзі і німецький дослідник Ротової творчості В.Мюллер-Функ [7, 52].

Готель “Савой” у романі Й.Рота має сім поверхів і 864 кімнати, “внизу, в гарних великих покоях живуть багатії, друзі Нойнера, цього фабриканта, а нагорі голодують бідаки, які не можуть заплатити за свої кімнати і від-

дають валізки ... в заставу” [4, 140]. У цій “картині протилежних соціальних доходів” [16, 322] мешканці живуть згідно з готельною ієрархією: багаті – на трьох нижніх поверхах, бідніші – на вищих, а найбідніші – на останньому поверсі біля пральні, де повітря таке погане, що постояльці помирають молодими. Це парадоксальне розташування узгоджується з іншими численними невідповідностями і недоречностями, від Ігнаца (“ліфтбой, літній чоловік” [4, 9]) до Габріеля Дана, поверненця, який неспроможний покинути “Савой” [16, 322, 327], до самого готелю, який “... вельможний палац і в’язниця водночас” [4, 140]. Проте це лише “удаване ... обернення пропорцій” [16, 322]: багаті завжди багаті, бідні завжди бідні. Незаперечним залишається той факт, що несподівана вертикальна організація готелю не відображає реальну зміну класових відносин. Це вказує на те, що хоча війна і її хаотичні наслідки, здається, перевернули усе з ніг на голову, це враження оманливе, а хаос просто маскує безперервність соціальної і економічної несправедливості з довоєнних часів.

Наратор Габріель Дан поселяється на шостому поверсі і спочатку насолоджується можливістю забути жахи війни і полону. Проте його сподівання отримати від багатого родича, який живе у місті, гроші, щоб їхати далі, не справилися. Описуючи жадібного дядька Фебуса Бельауга, як припускає В. фон Штернбург, автор думав про свого львівського опікуна Зигмунда Грюбеля, від якого він тривалий час був матеріально залежний [12, 300].

Протагоніст на довгі тижні залишається у місті та під час своїх прогулянок поверхами готелю знайомиться з його дивними мешканцями: ліфтером Ігнацом, клоуном Санчиним, продавцем лотерейних квитків Фішем і дівчиною Стасею: “Неначе сам світ, був цей готель “Савой”: назовні випромінював потужне сяйво, розкіш струмувала з усіх семи поверхів, проте всередині жила вбогість, у близькості до Бога; те, що містилося нагорі, насправді залягало глибоко внизу, поховане в дірявих могилах, і гробівці верствами громадилися над затишними покоями ситих, що сиділи внизу, у спокої і вигодах, не обтяжені цими легкими, як повітря, домовинами” [4, 36]. Під час прогулянок містом Габріель Дан зустрічає робітників, євреїв і міщан, які живуть у бідності та злиднях.

Як бачимо, у своєму другому романі Й.Рот виявляє себе різким критиком інду-

стріального капіталізму. Він знає, що прогрес смердить і руйнує [12, 300]: “Бог покарав це місто промисловістю. Промисловість – найтяжча кара Господня” [4, 91]. Зауважимо, що у романі є багато різних образів міста та людей у ньому – сірий дощ, пил і дим від фабрик, бруд, голодуючі робітники і євреї, які ходять, як “німі тіні”. Ефект нагромадження цих образів створює відчуття жорстокості й нелюдяності, які кидають виклик концепції цивілізованої Європи. Насправді виникає питання, чи ця форма цивілізації так сильно відрізняється від війни і таборів. Образи сірого дощу, сірого фабричного диму і сірої пари пральні символізують страждання бідняків. Те, що всі ці елементи невимірні та нематеріальні, підтверджує той факт, що могутність, яка стоїть за цими деструктивними силами, невидима. Хоча головний герой вважає, що місто покаране Богом, читачеві зрозуміло, що промисловими підприємствами управляють люди, які експлуатують своїх ближніх, щоб забезпечити собі подальший розвиток. Тут знову Й.Рот кидає виклик будь-якій самозаспокоєності читача, який, можливо, захоплюється цивілізацією сучасного індустріального суспільства.

Саме тому “Готель «Савой»” – це роман міжвоєнної, оскільки не тільки Габріель Дан сидить у “залі очікування”, загибель старого світу, культурна революція 1920-х років, яка яскраво відображається в “американізації”, вселяла непевність у людей не менше, ніж економічний занепад. Знать у Німеччині й Австрії змушена йти у відставку, натомість міщани захоплюються расистськими гаслами. Втеча від особистого падіння і суспільних переворотів, які пропагують більшовики, породжує зростаючі проблеми ідентичності, а високий рівень безробіття радикалізує суспільство. Цей проміжок часу не тільки Й.Рот називав “залом очікування”, а й Л.Фейхтвангер у другій половині 1920-х років почав писати свій знаменитий роман “Успіх”, який пізніше увійшов у трилогію “Зал очікування”.

У Ротовому романі усі герої чекають: Габріель Дан – на продовження подорожі на Захід; мешканці готелю – на появу невидимого власника, грека Калегуропулоса; багаті та бідні міщани – на “месію” Генрі Блумфілда, який привезе в місто свій капітал та визволить їх з економічної скрути; хорват Звонимир – на революцію. Проте їхнє очікування марне – готель згорає, Калегуропулос виявляється фантомом, оскільки власником готелю є

ліфтер Ігнац, а Блумфілд, який приїжджав на могилу свого батька, їде геть, не “врятувавши” місто. Габріель Дан вирушає нарешті з міста, і роман закінчується словами: “Америка, – думаю я, – сказав би Звонимир. Одне тільки слово: Америка” [4, 148].

Хоча Й.Рот у своєму романі востаннє так однозначно займає “ліву” супільно-політичну позицію, його Я-оповідач виступає нейтральним, непричетним спостерігачем [12, 302]. Габріель Дан цікавиться подіями, які відбуваються в місті, але не бере в них участі. Він безпристрасно розповідає про долю своїх готельних сусідів чи робітників фабрики, які страйкують: “Я одинак. Моє серце б’ється тільки для мене одного. Мене зовсім не обходять страйкарі. Я не маю нічого спільного ні з натовпом, ані з кожним зокрема. Я холодна людина” [4, 75].

Помилкове переконання, що сучасність відображає щось відмінне від минулого, представлене наратором у відчуттях Габріеля, що коли він перенесеться ліфтом до своєї кімнати, то біди і нещастя минулого залишаться позаду. Проте пізніше він пересвідчиться, що його припущення помилкове, бідність і голод не покинули його, вони супроводжували його в готельний номер на шостому поверсі. Ще гірше було на сьомому, де Стася віддала в заставу Ігнацу вже третю валізу, а сім’я клоуна Санчина жила в жахливих злиднях біля пральні. У цьому романі, як і в “Павутинні”, доводить дослідник Т.Юргенс, Й.Рот заперечує твердження, що війна відмежовує сучасність від зовсім іншого минулого [5, 23–24].

Той факт, що соціальна нерівність і бідність не є новиною, а проявом неперервності минулого і сучасного, відображається у спогадах протагоніста про батькову образу на його багатого дядька Фебуса, який був, за словами Абея Глянца, “багатим чоловіком з маленьким серцем”: “Ім’я Фебуса кожен член родини вимовляв з респектом, це було так, неначе й дійсно йшлося про самого бога Сонця, і тільки батько завжди говорив про “Фебуса, цього покидька”, – бо той буцімто крутив колись якісь махінації з материним посагом” [4, 15].

Візит Габріеля до дядька, щоб попросити грошей для подорожі додому, відображає відвідини дядьком сім’ї головного героя напередодні війни. В обох випадках візитер мешкає у готелі та приходиться на чаювання до рідних, і в цих прикладах багатий дядько вирізняється скупістю, дає бідним родичам кілька монет, а в другому випадку – старий ко-

стюм Габріелеві [4, 23]. Лінії неперервності між минулим і сучасним присутні в метафоричній експресії слів протагоніста до Генрі Блумфілда: “Життя настільки очевидно на кожному кроці переплетене зі смертю, а живі зі своїми мерцями. Тут не буває кінця, не буває розриву – лише продовження і тяглість” [4, 128].

Теперішнє і майбутнє, за словами українського філософа В.Єрмоленка, потребують минулого; але й будь-яке минуле містить досі незреалізовані приховані можливості [2, 227]. Наприклад, для німецько-американського соціолога і політолога Х.Арендт майбутнє залежить від минулого: “Історію революцій ... можна було б оповісти в алегоричній формі як казку про стародавній скарб, який за найрізноманітніших обставин раптово й несподівано з’являється і знову зникає за всіляких загадкових обставин” [1, 9]. Це ідея, до якої Й.Рот повернеться у романі “Марш Радецького”, намагаючись зрозуміти, як теперішнє розвинулося з минулого, і яка в “Готелі «Савой»” відображена в явно мимовільному маневруванні нарації Габріеля між теперішнім і минулим.

Намір Й.Рота привернути увагу до жалюгідних умов, у яких живуть бідняки, безсумнівний у багатьох фрагментах роману. Однак він хоче зробити більше, ніж просто підкреслити соціальне страждання. Його основним зацікавленням було спрямувати реакцію різних людей на ситуацію, з якою вони зіткнулися. У той час як Г.Вунберг розглядає покірливість “основним настроєм роману Й.Рота” [17, 455], письменник розрізняє три типи реакції на проблеми бідності та страждання: покірливість та бездіяльність разом з месіанською вірою в фатум (мешканці міста), аполітична апатія (Габріель) та революційний соціалізм (Звонимир Панзин).

Окремі люди, як Тадеуш Монтаг, просто скорилися своїм стражданням: “Я вже кілька тижнів тут, і раптом виявляється, що поряд зі мною голодує цей Тадеуш Монтаг, та він навіть не поскаржиться ніколи! Ці люди німі, німіші від риб, колись вони ще кликали на допомогу, коли їм щось боліло, але з часом відівчили себе навіть від крику” [4, 118]. Проте хоча вони, здається, покорилися, багато з них все ж чекають на спасіння. Насправді ж у читача роману складається враження, що всі у місті чекають, і Г.Вунберг доводить, що цей мотив характерний для літератури 1920–1930-х років: “чекають, що це мине, покра-

щиться, або приїде Блумфілд, який відразу змінить ситуацію” [17, 456].

Мільярдерові Блумфілду жителі міста приписують всі ознаки месії, майже надприродного спасителя чи рятівника, і сподівання людей такі значні, що на місто сходять всеохоплююча інертність та бездіяльність: “Блумфілда чекають скрізь: у сиротинці завалився комин, його не лагодять, бо Блумфілд щороку дає на сиротинець. Хворі євреї не йдуть до лікаря, бо рахунки має заплатити Блумфілд. На цвинтарі зауважено осідання ґрунту, два купці погоріли, вони стоять у завулку з лантухами краму – їм навіть на думку не спадає відремонтувати крамниці – бо з чим вони підуть до Блумфілда? Цілий світ чекає на Блумфілда” [4, 97].

Тут критика Й.Рота безсумнівна: покладаючи всі свої надії на Месію, люди неспроможні взяти відповідальність за своє життя, примножуючи тим самим свої проблеми. Та робота, яку люди залишили в очікуванні приїзду Блумфілда, є метафорою теперішніх конкретних проблем, які потребують негайної уваги і не повинні відкладатися в надії, що якийсь рятівник (*Erlöser*) візьме на себе відповідальність і наведе порядок. Те, що мільярдер виявився несправжнім месією [17, 453], означає, що така надія є ілюзорною, і месіанство зрівнюється з безкінечним відкладанням вирішення усіх нагальних проблем теперішнього, і американський історик А.Рабінбах пояснює, що “ідея месіанства передбачає радикальне неприйняття будь-якої політичної діяльності, поєднане з характерною апокаліптичною позицією” [8, 29].

Оповідачем від першої особи є Габріель Дан: саме через нього читач бачить і переживає нужденність міста за стінами готелю і нерівність між багатими і бідними всередині. Для дослідника Й.Зоннляйтнера протагоніст є позитивною фігурою, гнучкість якого полягає у скиданні та набутті ідентичностей: “[його] мистецтво виживання полягає в тому, що він відкидає свої соціальні ідентичності, щоб зберегти себе” [11, 183]. І все ж, читач мусить бути обережним, приймаючи нарацію Габріеля, оскільки він іноді сам собі суперечить. Він здається спроможним пристосовуватися до різних обставин – це його перевага в хаосі післявоєнної Європи, але він часто демонструє слабкість характеру, чутливість до забобнів і фаталізм. Він одразу погоджується, коли Стася радить йому купити лотерейний білет у Гірша Фіша: “Я сміюся, бо соромлюся

зізнатися у вірі в дива, що під неї легко підпадаю. Але я таки постановив собі купити квиточок, якщо Фіш мені запропонує” [4, 30]. Саме цю суперечність між словами і діями Габріеля критикує Й.Рот у своєму нараторі, пасивність і надія на випадок якого руйнують його гуманні вчинки. Габріель виявляє соціальну несправедливість щодо себе, але нічого не робить: “У нього йдеться про людину, яка свідомо відзначає соціальну несправедливість, проте залишається цілком незацікавленим і пасивним політично” [13, 19].

Німецька дослідниця І.Зюльтемаєр стверджує, що письменницька критика політичної байдужості Габріеля походить безпосередньо з революційної ситуації повоєнного періоду, в якому “політична активність прирівнюється до боротьби проти існуючого нелюдського ладу” [13, 120]. Проте коли вона відзначає авторський осуд бездіяльності протагоніста, то вважає, що Й.Рот виправдовує революційну діяльність Звонимира Панзина [14, 104], “який, на відміну від Габріеля, вольовий і активний” [13, 117], про що говорить і Г.Вунберг, показуючи протилежність Звонимира: “Ним не можна керувати, він не вказує на несправедливі соціальні умови, він діє” [17, 451]. І все ж Й.Рот так само критичний до революції Звонимира, як і до апатії Габріеля, бо вона не принесе нічого, крім смерті та руйнування: “Це нерозважлива анархічна дія, яка не принесе рішення” [6, 35].

У романі “Готель «Савой»” письменник критично аналізує лівацькі мотиви революції через акцентування на постаті Звонимира, “природженого революціонера” [4, 72]. Читачі, які приймають зображення Звонимира Габріелем, повинні сформувати позитивне враження про цю людину дії. Протагоніст висловлює згоду зі своїм другом і навіть захоплюється ним [14, 105], однак Й.Рот тонко вказує в романі, що читач повинен бути обачним, надмірно довіряючи судженням головного героя: “Будовою він вдався здоровезний, лягає пізно, встає разом із жайворонками. Селянська кров вирує в його жилах, годинника він не має, проте годину завжди знає достеменно, передчуває дощ і сонце, занюхує віддалені пожежі, у нього бувають осяяння і видіння” [4, 77]. Дослідниця І.Зюльтемаєр аргументує, що, зображаючи революційний запал Звонимира як його власну примху, Габріель звільняє себе від необхідності будь-яких дій чи навіть позицій в політичних питаннях: “Революція – це «його революція», примха шаленця” [13,

117]. Звонимир наголошує на почутті солідарності з робітниками. А що його поведінка сповнена протиріч, то це проявилось, коли він спровокував революцію “з любові до заворушень” [4, 75]. Як зазначає Р.Кестер, “спілкування з Панзином поглиблює у Габріеля розуміння соціально-економічних зв’язків і викликає зростаючу симпатію до бідних і знедолених” [6, 34].

Висновки. Отже, ми припускаємо, що Й.Рот зображає готель як символ суспільства в цілому, адже, як стверджує дослідник його творчості Р.Кестер, “... важливішим, ніж географічне розташування готелю, є його символічне значення” [6, 32]. Американський літературознавець С.Розенфельд, натомість, стверджує, що автор не досягнув бажаного символізму готелю і його гостей у романі: “У їх наративній складовій, тим не менш, готель і його мешканці зображені занадто химерно, щоб демонструвати ту символічну картину, яку Й.Рот мав намір представити” [9, 20], тому можна розглядати це питання з цієї позиції, враховуючи, що в романі автор звертає увагу на символіку, яка існує в повсякденному житті.

Візуальні прояви соціальної стратифікації в романі “Готель «Савой»” мають реальну основу, і можуть бути віднайдені в багатьох готелях часу ще й сьогодні. Протагоніст сам підкреслює типовість проблеми: “В усіх містах світу є більші чи менші “Савой”, і скрізь на горішніх поверхах мешкають такі Санчини і душаться випарами чужої білизни” [4, 58]. Відтак Й.Рот дає зрозуміти, що суспільство буде продовжувати судити окремих за їх зовнішній вигляд і статус, незалежно від того, наскільки вони захищені у своїй ідентичності.

1. *Арендт Х.* Між минулим і майбутнім / Ханна Арендт ; пер. з англ. В. Черняка. – К. : Дух і літера, 2002. – 321 с.
2. *Єрмоленко В.* Оповідач і філософ Вальтер Беньямін та його час / Володимир Єрмоленко. – К. : Критика, 2011. – 280 с.
3. *Затонський Д.* Феномен австрійської літератури / Дмитро Затонський // Вікно в світ. – К., 1998. – № 1. – С. 132–155.
4. *Рот Й.* Готель “Савой” / Йозеф Рот ; пер. з нім. Ю. Прохаська. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2006. – 148 с.

5. *Jürgens T.* Gesellschaftskritische Aspekte in Joseph Roths Romanen / Thorsten Jürgens. – Leiden : Universitaire Pers, 1977. – 173 s.
6. *Koester R.* Joseph Roth / Rudolf Koester. – Berlin : Colloquium Verlag, 1982. – 94 s.
7. *Müller-Funk W.* Joseph Roth / Wolfgang Müller-Funk. – München : Beck, 1989. – 132 s.
8. *Rabinbach A.* In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment / Anson Rabinbach. – Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1997. – 252 p.
9. *Rosenfeld S.* Understanding Joseph Roth / Sidney Rosenfeld. – Columbia, SC : Columbia University of South Carolina Press, 2001. – 128 p.
10. *Roth J.* Russische Überreste – die Textilindustrie in Lodz / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Zweiter Band : Das journalistische Werk 1924–1928 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 949–953.
11. *Sonnleitner J.* Macht, Identität und Verwandlung. Joseph Roths frühe Romane / Johann Sonnleitner // Joseph Roth in Retrospect. Papers of the 1989 Joseph Roth Symposium at Leeds University to commemorate the 50th anniversary of his death / Edited by Helen Chambers. – Riverside, CA : Ariadne Press, 1991. – P. 166–184.
12. *Sternburg W. von.* Joseph Roth. Eine Biographie / Wilhelm von Sternburg. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – 560 S.
13. *Sültemeyer I.* Das Frühwerk Joseph Roths 1915–1926. Studien und Texte / Ingeborg Sültemeyer. – Wien ; Freiburg ; Basel : Herder, 1976. – 237 s.
14. *Tonkin K.* Joseph Roth’s March into History: From the Early Novels to Radetzkyarsch and Die Kapuzinergruft / Kati Tonkin. – Rochester, NY : Camden House, 2008. – 223 p.
15. *Wittlin J.* Erinnerungen an Joseph Roth / Józef Wittlin // Wittlin J. Joseph Roth. Leben und Werk. Ein Gedächtnisbuch / Gesammelt, ausgewählt und hrsg. von Hermann Linden. – Köln und Hagen : G. Kiepenheuer, 1949. – 254 s.
16. *Wunberg G.* Joseph Roths Roman “Hotel Savoy” (1924) im Kontext der Zwanziger Jahre / Gotthart Wunberg // Jahrhundertwende : Studien zur Literatur der Moderne. – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2001. – S. 313–330.
17. *Wunberg G.* Joseph Roths Roman “Hotel Savoy” (1924) im Kontext der Zwanziger Jahre / Gotthart Wunberg // Joseph Roth. Interpretation – Rezeption – Kritik / Hrsg. von Michael Kessler und Fritz Hackert. – Tübingen : Schaffenburg, 1990. – S. 449–462.

В статтє исследується феномен символічної експресивності отеля как отражение послевоенного социума. Установлено, что роман показывает скептицизм австрийского прозаика Йозефа Рота относительно социализма как средства решения проблем социального и экономического неравенства в Центральной Европе. Выяснено, что Й.Рот обращает внимание на символику, которая

существовала в повседневной жизни отдельных социальных слоев в 1920-х годов, а визуальные проявления социальной стратификации, присутствующие в романе “Отель «Савой»”, имели реальную основу. Констатировано, что содержание романа отражает апокалиптические импульсы, присущие идеям социалистической революции, которые приобрели популярность в европейских странах после Первой мировой войны.

Ключевые слова: символизм, “новая объективность”, Йозеф Рот, отель, революция, Габриэль Дан.

This article examines the phenomenon of symbolic hotel's expressiveness as a reflection of the post-war society. It is established that the novel shows Josef Roth's skepticism about socialism as a solution to the problems social and economic inequality in Central Europe. It was found that Joseph Roth draws attention to the symbolism that existed in the daily life of different social strata in the 1920s, and the visual manifestation of social stratification present in the novel “Hotel «Savoy»”, had a basis in reality. It was stated that the novel reflects the apocalyptic impulses inherent in the ideas of socialist revolution, which became popular in European countries after World War I.

Key words: symbolism, the “new objectivity”, Joseph Roth, hotel, revolution, Gabriel Dan.

УДК 82.091

ББК 8366

Світлана Кобута

РОЗКРИТТЯ ПОНЯТТЯ СВОБОДИ ЛЮДИНИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КОНЦЕПТІВ “ЗРАДА” ТА “ДЕРЖАВНА ЗРАДА” У РОМАНАХ ІВАНА БАГРЯНОГО “САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ” ТА ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА “1984”

У статті досліджується проблема свободи, що реалізується через концепти “зрада” та “державна зрада”. Особливу увагу зосереджено на авторському сприйнятті та інтерпретації цих концептів, котрі відіграють роль засобів обмеження внутрішньої та зовнішньої свободи героїв у романах Джорджа Орвелла та Івана Багряного. Визначено спільні та відмінні риси в особливостях їх художнього відображення.

Ключові слова: типологічний підхід, антиутопія, свобода, внутрішня свобода, державна зрада, зрада, самоповага, гідність, Джордж Орвелл, Іван Багряний.

У своєму найширшому розумінні свободою є наявність у людини можливостей для максимального самовиявлення. Можна говорити про різні види свободи, зокрема: зовнішню, тобто можливість змінювати обставини життя практично і реально; внутрішню як вміння зберігати розкутість та сміливість думки за будь-яких обставин життя; свободу дії: коли людина не заблокована фізично у здійсненні певних операцій та свобода волі: визнання того, що сама людина є вихідним пунктом у внутрішньому ставленні до будь-чого [5, 221–222]. Зокрема В.Л.Петрусенко зазначає, що свобода є радше подолання меж, розширення меж, а не їх відсутність. У нашій статті предметом дослідження є проблема свободи особистості у романах “1984” Джорджа Орвелла та “Сад Гетсиманський” Івана Багряного, яка розкривається крізь призму концепту “зрада” як засобу обмеження свободи та контролю над людиною.

Імена Івана Багряного (справжнє ім'я Іван Лозов'ягін) та Джорджа Орвелла (справжнє ім'я Ерік Артур Блер) відомі далеко за межами їх національних літератур. Їхня творчість понад півстоліття привертає до себе увагу читачів та критиків. Уже в роки незалежності художні та публіцистичні твори Івана Багряного стали об'єктом визнання та різностороннього наукового дослідження. Серед українських науковців, що в тій чи іншій мірі звертались до його творчої спадщини, були і є Н.Лисенко-Ковальова, М.Балаклицький, І.Василишин, С.Антонович, Ю.Мариненко, Н.Шаповаленко, Г.Костюк, Б.Романенчук, Ю.Шелех, проте багатоплановість та глибина його творів досі приваблюють дослідників. У свою чергу ім'я Джорджа Орвелла найтісніше пов'язане з монументальним романом-антиутопією “1984”, проте його художня спадщина є багатограннішою і не обмежується критикою існуючого чи вигаданого тоталітарного режиму. Його романи десятиліттями не втра-

чають своєї актуальності і є серйозним предметом вивчення. Серед його вітчизняних та закордонних дослідників є Ю.Жаданов, О.Євченко, О.Білько, К.Шахова, Д.Тейлор, Дж.Родден, Б.Крік, І.Джейкоб.

Порівняння проблематики романів Івана Багряного та Джорджа Орвелла дозволяє чітко побачити спільний гуманістичний напрям їхньої творчості, що проявляється в засудженні тоталітарних політичних режимів, які обмежують не лише права людей, але і їхню внутрішню свободу. Актуальність дослідження визначається значним інтересом до творчості цих письменників з боку як українських, так і закордонних дослідників, а також тим фактом, що романи Джорджа Орвелла та Івана Багряного вперше розглянуто в компаративному аспекті. Метою цієї статті є порівняння ролі концепту зради в розкритті поняття свободи в найвідоміших романах письменників “1984” та “Сад Гетсиманський”. Основним завданням є акцентування типологічних збігів у романах, а також визначення типологічних розбіжностей в авторському трактуванні зради з метою з’ясування її ролі у розкритті поняття свобода.

Поняття свободи у порівнюваних українському та англійському романах набуває різних відтінків трактування залежно від контексту, проте його суть залишається незмінною: свободою є право людини приймати самостійні рішення і бути єдиним господарем своїх душі та тіла. У той же час концепт зрада потребує детальнішої уваги, оскільки становить собою неабиякий засіб реалізації поняття свободи. На нашу думку, перш ніж звернутись до безпосереднього аналізу відмінностей та збігів в авторському трактуванні цього концепту, доцільно порівняти базові визначення “зради” в українській та англійській мовах. Отже, “Великий тлумачний словник сучасної української мови” за ред. В.Бусела визначає “зраду” як перехід на бік ворога, віроломство, зрадництво; порушення вірності у коханні, дружбі; відмову від своїх переконань, поглядів і т. ін. [2, 237]. Поряд із ним існує поняття “державна зрада”, котре лише звужує попереднє визначення, класифікуючи дію людини як злочин.

В англійській мові на позначення зради і державної зради існують два різні слова: “betrayal” – акт віроломства щодо друзів, країни чи когось, хто вірить тобі [6, 130] та “treason” – злочин проти власної країни чи уряду, особливо через допомогу її ворогам

або спробу усунути уряд насильницькими методами [6, 1771]. Таким чином, із семантичної точки зору, англійське та українське розуміння зради майже не відрізняються. У романах “Сад Гетсиманський” та “1984”, які є об’єктом цього дослідження, важливими є обидва поняття, адже в той час, коли поняття зради як такої не зазнає кардинальних змін, а лише по-своєму обігрується кожним автором, державна зрада як моральне падіння та вираження людської підлості набуває нових значення і звучання.

Дія антиутопії “1984” відбувається в Океанії, тоталітарній державі якою керує Партія на чолі із напівлегендарним ідеологом Великим Братом. Сюжет розгортається навколо головного героя Вінстона Сміта, який підсвідомо відмовляється бути стандартним гвинтиком у системі. Він не здатен на відкритий бунт проти існуючого режиму, але достатньо мужній, щоб зберегти власне “я”. Він помічає невідповідність власних спогадів тому, що проголошено правдою, і це спонукає його до серйозних роздумів. Пошук істини та спроби зберегти власну думку є достатньою підставою для того, щоб потрапити у руки поліції та опинитись у місці, звідки не повертаються. Сюжетна лінія змушує звернути особливу увагу на інтерпретацію концепту “державна зрада” у романі. Як поняття він існує у людській свідомості, але жодного разу не зустрічається у творі у вигляді прямої номінації. Орвелл ігнорує слово “treason”, натомість користуючись неологізмом “thoughtcrime” (злочинна думка).

Виявом “злочинної думки” є будь-яка ідея, що суперечить офіційній доктрині і вона підлягає найсуворішому покаранню. Простіше кажучи, будь-який прояв інакомислення, навіть підсвідомого, може стати фатальним: *“Це було страшенно небезпечно дозволяти своїм думкам блукати, коли ти у громадському місці чи в полі зору телекрану. Найменша річ могла тебе видати ... будь-що, що могло вказати на твою нестандартність, на наявність чогось, що ти можеш приховувати. В будь-якому випадку, недоречний вираз обличчя ... міг бути підставою для покарання”* [7, 65]. Слідчий О’Брайан, що є втіленням системи, вичерпно пояснює, що саме здатність незалежно думати є страшним злочином головного героя: *“Нас не цікавлять ті дурні злочини, які ви вчинили. Партію не турбують власне вчинки: все, що нас цікавить – це думка”* [7, 265].

Той факт, що в обох романах концепт “державна зрада” у тоталітарному суспільстві художньо реалізується саме як інакомислення, спонукає говорити про типологічний збіг у романах Джорджа Орвелла та Івана Багряного. “Падіння” Вінстона Сміта починається в той момент, коли він купує щоденник – особисту річ для особистих думок: “Він збирався відкрити щоденник. Це не було незаконно (ніщо не було незаконно, оскільки жодних законів більше не існувало), але якщо про це дізнаються, то цілком логічно припустити, що його покаранням стане смертна кара, чи щонайменше двадцять п’ять років каторги” [7, 8]. Саме існування думок, якими герой не хоче ділитися з усіма, робить його злочинцем. У романі Івана Багряного символічну роль щоденника відіграє листування головного героя, а також його особиста бібліотечка, з дарчими підписами однодумців на книгах. Вважаємо доцільним наголосити на тому, що в обох випадках саме у прагненні зберегти свою індивідуальність та власну думку система вбачає страшну загрозу своєму функціонуванню.

Потрапивши до “рук правосуддя”, Вінстон Сміт не намагається виправдатись, хоча йому не висунуто офіційного звинувачення. Він розуміє, що винен, адже згідно з правилами Океанії “заборонене та злочинне все, що не є офіційно дозволеним”, особливо якщо мова йде про думки. Отже, у романі Джорджа Орвелла загальноприйнятий концепт “державної зради” як акту нищого віроломства, що передбачає заподіяння реальної шкоди та замах на загальний добробут, втрачає своє первинне значення, поступаючись місцем інакомисленню. Нове визначення не потребує конкретних дій чи узгоджених планів, спрямованих проти держави і це лише підкреслює абсурдність ситуації та антигуманність режиму, який усіма способами намагається перетворити людину на слухняну маріонетку.

У романі Івана Багряного “Сад Гетсиманський” зрада є домінуючим концептом, про що свідчить назва твору – яскрава алюзія на відомий біблійний сюжет. Головним героєм роману є Андрій Чумак, що потрапляє до рук енкаведистів за чийось доносом. Звинувачений у державній зраді, він змушений пройти всі кола новітнього пекла, намагаючись не втратити своєї честі та гідності. Іван Багряний гостро ставить проблему нової інтерпретації державної зради у тоталітарній системі, наголошуючи на тому, що межа між серйозним звинуваченням та фікцією є надзви-

чайно тонкою. Типологічний підхід дозволяє провести паралель між ситуаціями Андрія та Вінстона Сміта, але там, де Орвелл називає речі своїми іменами, зокрема визначає незалежну думку як головний доказ провини, антагоністи Андрія прикриваються гаслами та фальшивими постулатами. Так, слідчий НКВД заявляє Андрієві, чия політична точка зору розходиться з офіційною: “...ми судимо не за погляди, ми судимо за діла... Гм... Думаю, що ваші діла не розходяться з поглядами” [1, 184]. Таким чином він підписує Андрієві вирок ще до початку розслідування лише на підставі наклепу. Більше того, Андрія так і не ознайомлюють з матеріалами його вигаданої справи, позбавляючи його будь-якої можливості виправдатись чи захиститись. Лицемерство та потворність системи, за якою працюють слідчі органи, розкривається у дискусії головного героя та його катів. Вони не просто вимагають “правдивих” зізнань, щоб “врятувати” країну, їм потрібні формальні підстави для знищення так званих “ворогів народу”, тобто насамперед творчу і мислячу інтелігенцію:

– Ми можемо тебе засудити й без твоєї сповіді. Подумаєш! Але йдеться не про те, щоб тебе засудити. Чи ти не віриш у пролетарську великодушність?..

– Отже, згідно вашої “пролетарської великодушності” вам треба мати формальні підстави, щоб мене конче засудити й знищити?

– Ні. Нам потрібна й правда. Цебто така правда, яка нам потрібна!.. Правда про твоїх спільників і однодумців. Про всіх – про вчорашніх, сьогоднішніх і завтрашніх і про все їхнє кодро, до дітей включно! І про вашу спільну діяльність...” [1, 169–170]. Іван Багряний акцентує на серйозній трансформації концепту “державна зрада” у його країні. Це поняття втрачає обов’язковий елемент протизаконної діяльності, стає щитом для владних структур, які намагаються “усунути” всіх незадоволених, інакомислячих чи неблагонадійних з їх точки зору, таким чином не лише обмежуючи їхню фізичну свободу, але й намагаючись контролювати всі її інші прояви, зокрема внутрішню волю. У результаті таких змін особи, звинувачені в “державній зраді”, як правило, є жертвами системи, а саме поняття деградує і перекликається із сприйняттям Джорджа Орвелла.

Утім, було б помилкою стверджувати, що новий концепт “державної зради” у порів-

нованих романах є тотожним. В антиутопії Орвелла його класичне розуміння зникає для того, щоб відродитись у глобальному понятті “злочинна думка”, що виступає як найбільше обмеження будь-якого прояву свободи людини, а за сюжетом роману відсутність чіткої диференціації злочинів полегшує спроби органів влади контролювати вчинки та думки людей. Іван Багряний не настільки радикально нівелює концепт “державної зради”, а радше вносить в нього суттєві корективи. Він наголошує на тому, що в умовах тоталітарного режиму для пред’явлення звинувачення у “державній зраді” тепер достатньо “правдивого зізнання”, отриманого за допомогою фізичного та морального тиску на людину, що можливо за умови повного обмеження її фізичної свободи. Таким чином антигуманна діяльність “стражів закону” вносить свій деструктивний елемент у саме поняття, перетворюючи його на засіб маніпуляції, але в той же час не має фатального впливу на внутрішню свободу людини, яка ще має духовні сили боротись проти системи.

Порівняння цих романів дозволяє побачити не лише типологічні паралелі у творах Івана Багряного та Джорджа Орвелла, але й ряд типологічних відмінностей. Так, в антиутопії “1984” усі класичні види зради розглядаються як природна реакція людини, на яку тиснуть морально і фізично. Зрада за таких умов знаходить своє виправдання у слабкостях людської натури, ба навіть набуває несподіваних трактувань. Так, зокрема, фізична зрада Джулії Вінстону є лише формою протесту проти державного режиму з його пропагандою політики утримання. Вінстон не звинувачує і не ревнує кохану, а навпаки захоплюється її мужністю кинути виклик загальноприйнятим нормам, так, наче значна кількість коханців є свідченням її бунтівного духу. Більше того фізична зрада є одночасно провокативним виявом свободи дії. Поняття сімейної зради в антиутопії взагалі знівельовано, адже їй надано статус обов’язку перед державою, обов’язку, котрий отрує душу людей із самого дитинства: “Хто видав тебе?”, спитав Вінстон. – “Це була моя маленька донька,” – відповів Парсонс із відтінком скорботної гордості. “Вона підслуховувала крізь замкову шпаринку. Почула, що я сказав, і наступного ж дня доповіла в поліцію... Я зовсім не серджусь на неї за це. Власне кажучи, я пишаюсь нею. Це доводить, що я виховав її у правильному дусі” [7, 245].

Пересічні герої Орвелла настільки засліплені покорою та страхом перед системою, що втрачають природне відчуття добра і зла, нормою поведінки стають найдикіші вчинки, як-от зрада дітьми батьків чи навпаки. І лише поодинокі герої, на зразок Вінстона Сміта, здатні протистояти загальному абсурду, мислити власними категоріями, залишатись вільними хоча б у думках. Таким чином, у романі “1984” зрада є одним із засобів маніпулювання громадською свідомістю та інструментом обмеження духовної волі людини, оскільки не дозволяє бути собою навіть у стінах власного дому перед найближчими людьми.

У романі Івана Багряного сімейна зрада навпаки є тим бар’єром, що утримує героя від морального падіння. Його провокують, вимагають “завербувати” рідних братів, але він не здатен зрадити сім’ю, яка у його сприйнятті набуває сакрального значення. Більше того, будучи зрадженим, Андрій Чумак відмовляється вірити у те, що хтось із його родини здатен на такий віроломний крок: “*Пекуче запитання “ХТО?”, хто продав його, як той Юда Іскаріотський, стоїть перед ним вогненне і непогасаюче, за всіма спогадами, як той місяць за сильветами собору, над місцем його золотоголового дитинства. Стоїть нерозгадане, і Андрій не в силі на нього відповісти. Логіка говорить, що то втяв хтось із його братів, але все нутро бунтується шалено: “Не може бути”. Його не лякає тюрма, його не турбує його доля – його турбує й пече це прокляте запитання – “Хто?”. І він кружляє навколо нього все на одному місці, як метелик навколо чадної свічки, обсмалюючи об нього – об це питання – крила своєї душі*” [1, 21–22]. Іван Багряний неодноразово наголошує на тому, що будь-яка форма зради чужа для його героя, адже відповідаючи на провокації слідчих у надії врятувати себе, зраджуючи когось, він би тим самим відмовлявся від внутрішньої свободи, руйнував власну душу, втрачав самоповагу та гідність. У ціннісній системі Андрія Чумака вимушена зрада – це знак покори системі, а він прагне залишатись вільним не лише у своїх думках, але й у вчинках.

Таким чином, можна стверджувати, що у своїх романах автори вкладають різний зміст у поняття духовної свободи, що особливо виразно проявляється через втілення концепту зради. Так, у Джорджа Орвелла головним критерієм духовної свободи є внутрішня вірність собі, власним почуттям та переко-

нанням: “Я не зрадив Джулію”, – сказав він (Вінстон). Будь-хто інший на землі без зволікання сказав би, що він зрадив Джулію. Що ще залишилося, чого вони не витягли з нього під тортурами? Він розповів їм все, що знав про неї, її звички, її характер, її минуле; він описав найменші подробиці їх зустрічей, все, що вона говорила йому, а він – їй, про їх бенкет з продуктів з чорного ринку, про їхнє перелюбство, про їх загальні плани проти Партії – усе. І все ж, у власному розумінні цього слова, він не зрадив її. Він не перестав кохати її; його почуття до неї не змінилися” [7, 286–287].

Вимушена зрада Вінстона Сміта не таврує його як безчесну людину, котра рятує себе ціною життя інших людей. Джордж Орвелл цінує хоча б його спроби протистояти цілій системі. Для нього словесна зрада – дрібниця у порівнянні із глибокою внутрішньою вірністю собі. І лише зрада власним почуттям та переконанням, тобто відмова від свободи волі, розцінюється автором як спустошуючий душу чинник, що морально ламає людину і не дозволяє їй залишатись собою: “Існують певні речі, твої власні вчинки, від яких ти ніколи не оклигаси. Щось відмерло в тебе в грудях: було випалено, вирізано” [7, 303]. Джордж Орвелл схильний шукати виправдання слабкостям свого героя, дозволяючи йому ховатись за стіною внутрішньої вірності собі. І лише свідомо зрада своїх ідеалів відбирає в героя право залишатись сильною, цілісною особистістю із правом на повагу та самоповагу.

Власне типологічна відмінність романів двох авторів полягає в їх різному сприйнятті акту зради та її ролі в розкритті поняття свободи. У романі Івана Багряного будь-яка зрада, добровільна чи вимушена, є посяганням на вільний вибір людини і прирівнюється до її духовної смерті: “В цій ситуації може бути два виходи: вмерти раз або вмерти двічі. Вмерти раз – це бути роздавленим фізично, але лишились і не вмерти морально, зберегти свою честь, свою душу й горде право бути любленим... Вмерти двічі – це вмерти безповоротно морально, ставши підлим трусом і нікчемою і до того ж вмерти й фізично, але як!!!. Ви пам’ятаєте легенду про Юду?! І ви пам’ятаєте легенду про осіку?..” [1, 241]. У романі “Сад Гетсиманський” зрада – найбільший вияв людської підлості, що розколює душу людини і ламає її волю, її “я”. Покаранням зрадників стає не так людський осуд, котрого може і не бути, адже часто духовному

падінню передують страшний фізичний та моральний тиск, як внутрішні переживання людей, що, відмовившись від свободи волі, поступившись своїми ідеалами та моральними орієнтирами, втратили право на самоповагу, і усвідомлюють це.

Отже, у романах Івана Багряного та Джорджа Орвелла концепт зради виступає мірилом внутрішньої свободи людини. Компаративний підхід до аналізу романів дає підстави стверджувати, що концепт “державної зради” у сприйнятті обох авторів різне від різняється від його загальноприйнятого трактування. Іван Багряний та Джордж Орвелл акцентують на тому, що факт звинувачення у державній зраді втрачає свій глибинно-сакральний зміст, адже мова йде не про реальний злочин, а про маніакальне намагання владних структур підкорити собі всі аспекти життя пересічних громадян за допомогою шпигунства, доносів та провокацій, тобто прагнуть обмежити не лише свободу дії громадян, але й духовну волю. Типологічна відмінність у реалізації концепту полягає в тому, що у Джорджа Орвелла він трансформується у поняття “злочинної думки”, яке своєю чергою прирівнюється до будь-якої форми інакомислення. У творі ж Івана Багряного поняття “державної зради” не до кінця втратило свій глибинний зміст, але процес “конвейерного виробництва” так званих ворогів народу додає йому фальшивості, перетворюючи це монументальне поняття на маніпулятивний інструмент в руках сильнішого. Таким чином, концепт “державної зради” втрачає пафос та велич, перетворюючись на пародію, і замість праведного гніву викликає лише презирливу посмішку.

Типологічним збігом у романах слід вважати те, що через трансформований концепт державної зради обидва письменники виражають ступінь обмеження внутрішньої та зовнішньої свободи своїх героїв. В обох випадках поняття державної зради як злочину проти країни виступає лише засобом маніпулювання з боку владних органів і способом обмеження вільної думки. У той же час трактування фізичної та сімейної зради кардинально відрізняються. У романі Джорджа Орвелла фізична зрада є виявом свободи дії, протесту проти системи і зовсім не засуджується автором. У той же час поняття сімейної зради кардинально трансформується, отримуючи “позитивну” конотацію. Сакральне поняття сім’ї нівелюється, вона стає ще одним

фактором, котрий обмежує волю людини. Найвагомішою і вирішальною, згідно з Джорджем Орвеллом, є вірність собі, котра забезпечує внутрішню свободу людини, її вільний моральний вибір. На противагу такому поділу, Іван Багряний пропонує цілісне сприйняття зради як моральної смерті. Для його героя вірність собі є одночасно вірністю сім’ї, друзям, власним переконанням, тобто свободою волі. І саме в цьому полягає основна типологічна відмінність авторського бачення ролі зради в розкритті поняття свободи в романах письменників.

1. Багряний І. Сад Гетсиманський / Іван Багряний. – К. : Наукова думка, 2001. – 548 с.

2. Білько О. Л. Проблеми еволюції жанру антиутопії та його особливості в англійській літературі першої третини ХХ ст. / О. Л. Білько // Іноземна філологія. – Львів, 1993. – Вип. 105. – С. 135–143.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2001. – 988 с.
5. Петрушенко В. Л. Філософія / В. Л. Петрушенко. – Львів : Магнолія, 2008. – 506 с.
6. Longman Dictionary of Contemporary English. – London : Pearson Longman, 2006. – 1952 p.
7. Orwell G. Nineteen Eighty-Four / G. Orwell. – London : Penguin Books, 1989. – 328 p.

Данная статья изучает проблему свободы, которая реализуется с помощью концептов “измена” и “государственная измена”. Особое внимание обращено на авторское восприятие и интерпретацию этих концептов, которые играют роль средств ограничения внутренней свободы героев романов Джорджа Оруэлла и Ивана Багряного. Определены общие и отличительные черты в особенностях их художественного изображения.

Ключевые слова: типологический подход, антиутопия, свобода, внутренняя свобода, государственная измена, измена, достоинство, самоуважение, Джордж Орвелл, Иван Багряний.

The article investigates the problem of freedom, which is implemented through the concepts “treason” and “betrayal”. A special attention is devoted to the authors’ perception and interpretation of these concepts, which play the role of the means of constraints of the characters’ inner and outer freedom, in the novels by George Orwell and Ivan Bahrjanyj. Similarities and differences of the peculiarities of the literary depicting of these notions are defined.

Key words: typological approach, anti-utopia, freedom, inner freedom, betrayal, treason, self-respect, dignity, George Orwell, Ivan Bahrjanyj.

УДК 82.091
ББК 83в 6

Юлія Чура

ІСТОРИЧНА ТРАГЕДІЯ РУДОЛЬФА ФОН ГОТТШАЛЯ “МАЗЕПА” В ПОЕТИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

У статті аналізується найвідоміший з творів німецькомовної мазепіани ХІХ століття історична трагедія Р.Готтшляля “Мазепа” та її український переклад, виконаний Ю.Федьковичем. Систематизовано та введено в науковий обіг маловідомі критичні дослідження оригіналу трагедії та її перекладу, висловлено нові думки на захист Ю.Федьковича та його поетичної інтерпретації німецького тексту.

Ключові слова: німецькомовна мазепіана ХІХ століття, Р.Готтшаль, Мазепа, драматичні переклади Ю.Федьковича.

У європейських літературах існує близько двадцяти різножанрових творів, присвячених історичній постаті — гетьману України Івану Степановичу Мазепі. І якщо твори Дж.Байрона, О.Пушкіна чи К.Рилсєва є відомими і неодноразово досліджувалися, то твори німецькомовної літератури ХІХ століття на

мотиви Мазепи малознані для українського читача, або ж лише згадуються у статтях Д.Донцова, Д.Наливайка, В.Матвіїшина, В.Лавренчука [3; 6; 7; 8]. Однак німецькомовні праці, де змальовується видатна історична постать українського народу та власне історія

України заслуговують на більш пильний розгляд і віднайдення із забуття*.

До німецькомовної мазепіани XIX століття належать драма Андреаса Майя (1817–1899) “Король степу” (1849), двотомний історичний роман Адольфа Мютцельбурга (1831–1882) “Мазепа” (1860) та історична трагедія Рудольфа фон Готтшала (1823–1909) “Мазепа” (існує дві редакції – 1860 і 1865 років). Ці твори є маловідомими українському читачеві, оскільки згадані видання XIX століття неможливо було розшукати в Україні, окрім перекладу трагедії Рудольфа фон Готтшала “Мазепа”, що виконаний Юрієм Федьковичем та опублікований у 1902 році у збірці його творів “Писання Осипа-Юрія Федьковича” за редакцією Івана Франка. Саме на вищезгаданому творі та його перекладі акцентується увага у цій статті.

Рудольф фон Готтшаль – німецький письменник, поет, прозаїк, драматург та історик літератури визначає в підзаголовку до “Мазепи” жанр свого твору як “Geschichtliches Trauerspiel”, тобто історичну трагедію [11, 1]. Цю драму Ю.Федьковичу для перекладу запропонував його друг Антін Кобилянський (1837–1910), український культурно-освітній діяч, літератор, лікар та винахідник, який познайомився з Р.Готтшалем під час своїх закордонних мандрів [4, 272]. У січні 1873 року в листі до А.Кобилянського Р.Готтшаль дякує перекладачеві своєї трагедії за визнання його таланту: “Dem Dichter und Übersetzer meines “Mazepa” rufe ich aus der Ferne meinen herzlichen Dank zu, auch für die Anerkennung, die er meinem poetischen Wirken zutheil lässt” [9, 12]. (“Поету та перекладачу мого “Мазепи” висловлюю я здалеку сердечну подяку, також і за схвалення моєї поетичної діяльності”)** . З наведеного заключного уривку листа можна здогадуватись, що Ю.Федькович і від себе писав лист до Р.Готтшала, в якому із захопленням говорив про його творчість.

На жаль, ми не можемо достовірно вказати причини, що спонукали Ю.Федьковича перекласти трагедію Р.Готтшала “Мазепа”, оскільки нам не вдалося розшукати його листів до німецького автора. Проте І.Франко у своїй передмові до “Писань Осипа-Юрія Федьковича” висловлює думку, що “Кобилян-

ський, а може й Федькович думали тим перекладом позискати для себе впливового німецького письменника, критика та історика літератури, і через його посередництво трафити до німецьких накладців, що згодились би видати чи то може німецькі поезії Федьковича, чи може й його руські твори” [9, 11].

Трагедія, як і пізніше її переклад, викликала неоднозначні реакції критиків. І.Франко у згаданій передмові називає її “наскрізь шабльованою” і вважає, що вона могла зацікавити Ю.Федьковича лише тим, що тема її взята з історії України. За словами І.Франка, “і в Німеччині вона мабуть не мала ніколи успіху” [9, 11]. Хоча сам автор, Р.Готтшаль, пише в післямові до твору, що “Мазепу” ставили театри Дрездена, Бремена, Бреслау (Вроцлава) та інших міст, що не може не свідчити про її успіх серед глядачів [11, 191].

Інші дослідники дають переважно схвальні відгуки на твір німецького письменника, зокрема Д.Донцов вважає його “справжньою трагедією з сильно розвинутою драматичною дією, що тримає читача в стані сталого напруження” [3, 45]. Дослідник знаходить у творі “значно більше (аніж у “Полтаві” Пушкіна) розуміння історичних подій як процесу, де немає ні правих, ні винних, ні “лиходіїв”, ні “ангелів”, а є тільки люди, шахматні фігури в руках невидимих гравців” [3, 45]. В.Лавренчук називає “Мазепу” Р.Готтшала “одним з кращих творів німецької літератури про тогочасні події в Україні” [6, 12].

Ми дотримуємось точки зору, що трагедія не може вважатись невдалою, хоча автор, за І.Франком, “не знає добре тої історії й того краю, який узявся малювати” [9, 10], але оскільки “Мазепа” Р.Готтшала не є історичною працею, а літературним твором, драматург має право на художню вигадку та домисел, власне бачення та трактування історичних подій задля створення більшої драматичності сюжету та кращого розкриття характеру персонажів.

Ю.Федьковича, безумовно, не могла не зацікавити трагедія Р.Готтшала, тема якої запозичена зі славетного минулого українського народу, де Мазепа зображений патріотом і поборником національної державності на відміну від пануючого образу “зрадника російського царя”, як в О.Пушкіна чи винятково романтичного героя-залицяльника, прив’язаного до спини коня, як в Дж. Байрона, В.Гюго, Ю.Словацького. Твір Р.Готтшала є своєрідним синтезом зображень гетьмана двома

* Висловлюємо щирі подяку австрійському професору А. Вольдану за допомогу в пошуку німецькомовних першотворів об’єкту дослідження.

** Тут і далі переклад німецькомовних цитат мій. – Ю. Ч.

авторами, Байроном та Пушкіним, оскільки тут знаходимо і міфологізацію образу І.Мазепи, згадку про любовну інтригу його молодості та водночас акцент на прагненні гетьмана здобути незалежність України і зображення історичних подій: повстання донських козаків, перехід І.Мазепи на бік шведського короля Карла XII, битву під Полтавою.

Переклад драми Р.Готтшала “Мазепа” був здійснений Ю.Федьковичем у 1872 р. народною мовою з частим вживанням елементів гуцульсько-буковинської говірки, за що був неодноразово розкритикований літературознавцями. Так, А.Коржупова у своїй праці “Ю.Федькович. Літературний портрет” (1963) навіть безапеляційно констатує, що “переклад трагедії Рудольфа Готтшала “Мазепа” є творчою невдачею письменника як з ідейного, так і з художнього погляду” [5, 101]. Що дало дослідниці підстави вважати так, сказати важко, оскільки “вирок” не підкріплений конкретними прикладами. Даний переклад виконаний письменником у львівський період його творчості. Спираючись на ґрунтовне дослідження розвитку творчої індивідуальності Ю.Федьковича, здійснене Л.Ковалець, потрібно виправдати автора, оскільки тогочасним літературним творам та перекладам Ю.Федьковича притаманна спрощеність, свідоме потурання народним уподобанням заради загальнодоступності та більшої демократизації для широкого кола читачів. Як пише Л. Ковалець, “місія не зводилась до розважальної чи практично-побутової, вона полягала у цивілізованому (пере)вихованні людини та прилученні її до культури друкованого слова” [4, 266]. А як же можна повернути пересічного вихідця з народу до літератури, пишучи високим, незрозумілим йому стилем?

Драматичні переклади Ю.Федьковича більшість дослідників оцінює значно нижче, ніж поетичні. Хоча водночас І.Франко порівнявши його переклади В.Шекспіра з перекладами П.Куліша надає перевагу саме перекладам Ю.Федьковича, вважаючи їх більш колоритними та відмічаючи багатший лексичний запас [9, 10].

Окремо слід згадати одну з перших ґрунтовних праць, присвячених творчості “буковинського солов’я”, книгу Г.Гуць “Юрій Федькович і західноєвропейська література”, де докладно проаналізовані драматичні переклади автора з англійської та німецької літератур, відображено тогочасний стан перекладацької діяльності в Україні. Автор заглиблю-

ється в історію українсько-німецьких літературних взаємин, досліджує роль і місце в них Ю.Федьковича та процес рецепції україномовної спадщини Ю.Федьковича німецькою літературою [2]. Із сучасних досліджень варто відмітити монографію Л.Ковалець “Юрій Федькович. Історія розвитку творчої індивідуальності письменника”, де драматичним перекладам Ю.Федьковича відведене чільне місце, проаналізовані критичні рецензії М.Драгоманова, І.Франка, О.Колесси, М.Нечиталюка, М.Шаповалової про перекладацький доробок автора [4, 266–275]. Однак дослідники приділяють більше уваги драматичним перекладам Ю.Федьковича англійської літератури, переклад трагедії німецького автора Р.Готтшала “Мазепа” потребує ретельнішого аналізу.

Діяльність Ю.Федьковича як перекладача німецької літератури пов’язана з раннім етапом розвитку мистецтва перекладу в Україні, коли була ще стійкою традиція вільного перекладу з рисами обов’язкової для перекладача “українізації” іноземного тексту [4, 267].

Заслугою Ю.Федьковича є вже те, що він не локалізує, не переспівує трагедію “Мазепа”, а старанно дотримується її рамок, не перетворює вільно вихідний матеріал, як це було з творами В.Шекспіра, водночас використовуючи мову доступну для народу.

На захист письменника можна навести і той факт, що в галузі українського художнього перекладу з німецької літератури Ю.Федькович був одним із зачинателів. На той час, коли автор виступив зі своїми перекладами німецької класики, у цій справі в Україні було зроблено дуже мало. З німецької літератури були перекладені українською мовою лише окремі поезії Й.-В.Гете, Ф.Шіллера, Г.Гайне та деяких інших авторів, здійснені поетами-романтиками у 30–40-х роках ХІХ століття П.Гулаком-Артемовським, Л.Боровиковським, П.Білецьким-Носенко та А.Метлинським [2, 72]. Ситуацію ускладнювало й те, що на Заході України переклади виконувались переважно “язичієм” – одним з типів штучно створеної книжної мови, яка вживалась москвофілами в Галичині, Буковині та Закарпатті наприкінці ХІХ – початку ХХ століть.

Переклади Ю.Федьковича народною мовою, як і його власні твори, відіграли значну роль у боротьбі з “язичієм”, популяризували та утверджували значення народної мови, робили його власні та перекладні твори доступними для читача [2, 72].

Хоча сам оригінал зазнав критики з боку І.Франка, проте трагедія Р.Готтшала “Мазепа” була одним з найпопулярніших творів за мотивами українського гетьмана в Європі, який ставили театри Німеччини, що “потенційно збільшувало ймовірність інсценізації львів’янами, тоді як шекспірівські переклади потребували створення сценічних варіантів, скорочення” [4, 272]. М.Рудницький зауважував, що “повний текст деяких п’єс вимагав би вистави на 7 або 8 годин”. На противагу цим творам “Мазепа” Р.Готтшала за жанром є трагедією, а тому відповідно кількість дійових осіб та зображувані історичні події є вибірковими, що робить її зручною для сценічної постановки.

Трагедія починається романтичною картиною – видінням вершника, залитого місячним сяйвом. Автор вводить велику кількість епітетів та інших стилістичних засобів, зокрема, метафоричний епітет “das treue golde Licht” – “вірне золоте світло”, оксюморон “dem wilden, sanften Leben” – “дикому, сумирному життю”, уособлення “meine Seele wächst” – “моя душа росте”. Розглянемо наведені словосполучення у перекладі Ю.Федьковича. Відразу помітні плеоназми, якими доволі багатий увесь переклад: “тим вірним, милим, ніжним своїм світлом”, “Vergangenheit” – “бувальщини бувалої”. Надалі перекладач також зловживає цією стилістичною фігурою. Назви тварин доповнюються постійними епітетами, яких немає в оригіналі “der Wolf” – “вовк сирій”, “die Raben” – “пречорні ворони”. Словосполучення “dem wilden, sanften Leben” взагалі втрачене при перекладі. “Meine Seele wächst” – “моя душечка ростеть”, тут бачимо вживання літоти “душечка”, якої немає у вихідному тексті.

Характери героїв та події репрезентовані здебільшого крізь діалоги та дію. Оповідач не має можливості для довгих монологів, ліричних відступів, коментарів, пояснень, які б стояли між драматичним світом персонажів та глядачем. Таким чином дії та діалоги героїв трагедії повинні відображати обставини, що спонукають їх взаємодіяти один з одним та події, які відбуваються внаслідок цих взаємодій. Так, на початку твору автор вводить діалог Мазепи та провидиці Горпини. Р.Готтшаль відразу ставить акцент на прагненнях гетьмана возз’єднати всі українські землі “über die Steppen bis zum Schwarzen Meer” [11, 6], у перекладі Ю.Федьковича “від степу аж до край від моря Чорного” [9, 380].

Наголошується на тому, що пророцтво не стає для Мазепи несподіванкою, відповідає його намірам. Горпина бачить “що й сам я вижу; але далі” [9, 380].

Короткий стислий діалог між Мазепою та Петром змальовує їх взаємини, а момент, коли цар хапає українського гетьмана за бороду – його домінантність над Мазепою та поневоленою Україною:

Петро

А ти-ж їх не приборкаш?

Да що і говорить, коли я вижу

Упертість на самім тобі! – Се приклад

Непогамованого самовільства

О-того вашого – (Торгає ‘го за бороду).

В огонь с проклятов

Сев бородов! – у моім царстві ї

Не хочу видіти! – Я – (Ловить за шаблю) [9, 414].

Водночас в самих словах Петра автор передав “непогамованість” українців. А монолог Мазепи наприкінці акту яскраво виражає непокору московському гніту. Ю.Федькович переклав ці рядки так:

Мазепа

За бороду мя микать! – обійтись

Зо мнов, як з батраком якимсь, зо мнов,

Козацьким гетьманом! Се не пропаде!

[9, 415].

На перший погляд у трагедії Р.Готтшала знаходимо досить багато відхилень від історичної правди. Наприклад, Мотря (Матрена) є донькою Іскри, а не Кочубея, а Кочубей взагалі не з’являється у творі, Мазепа має доньку Лодоїску, помирає гетьман від отруєння своєю коханою. З іншого боку, бачимо неабияку обізнаність автора з історичними подіями: повстанням донських козаків під проводом Булавина, перехід Мазепи на бік шведського короля Карла, битва під Полтавою. Політичні відносини між Росією і Україною наприкінці XVII – початку XVIII століття є тим історичним тлом, на якому розгортаються всі події трагедії. Саме тогочасні історичні передумови є ключем до розуміння вчинків героїв трагедії, зокрема гетьмана І.Мазепи. Сучасний дослідник німецькомовної мазепіани віденський професор А.Вольдан висловлює думку, що якщо письменник і маніпулює фактами і не завжди дотримується історичної дійсності, то не через незнання, а свідомо, з певною метою

[13, 154]. За словами самого Р.Готтшала він навіть вивів з 4 та 5 актів трагедії шведського короля для того, щоб дві такі сильні історичні особистості, як російський цар Петро I та Карл XII, у жодному разі не затіняли головного героя трагедії, Мазепу [11, 191]. Отже, якщо тут і наявні відхилення від історичної правди, то вони служать лише для того, щоб тримати читача чи глядача в постійній напрузі і зацікавленні подальшим розвитком подій. До того ж умови постановки її на сцені вимагають від автора розгортання драматичної дії в короткий період часу, а також дотримання традиційної структури трагедії: експозиція, наростання дії, кульмінація, катастрофа.

Трагедія Р.Готтшала акцентує увагу на роках гетьманування І.Мазепи та його прагненні до незалежності України. Всі події цього періоду зображені вірно і в хронологічній послідовності. Акцент робиться саме на спробах гетьмана здобути автономію для своєї держави, взаємовідносинах з російським царем Петром, переході на бік шведів, і лише частково гетьман змальовується тут як романтичний герой. Події бурхливої молодості показані в трагедії непрямо через діалоги дійових осіб. Наприклад, любовна пригода Мазепи згадується ним у розмові з донькою:

Мазепа
*О, ганьбо! – перед народом усім
Казав різками мя зневажити,
Відтак на дикого мене коня
Ужищем прив'язати. Свиснула
Нагайка, кінь скрутив ся, форкнув і,
Чкурнув остеклий гей би змій!.. [9, 428].*

Чи кохана з минулого Мазепи Горпина розповідає про неї доньці гетьмана Лодоїсці, показуючи зображення молодого чоловіка, прив'язаного до спини коня, що мчить степом:

Горпина
*Піди! – За шестірнями там, та за
Книжками ти уздриш великий образ
Прив'язаного до хребта коневі
Одного молодця: се батько твій! [9,
490].*

Саме в переказі покарання молодого Мазепи можна простежити перекладацьку майстерність Ю.Федьковича, що подає німецькі поняття більш наближеними простому люду образами, зокрема слово “Dämon” зву-

чить в перекладі як “нечиста сила”, “blöde Augen” – “відьомські очі”. Наявні також суто українські реалії, “Kosaken Hütte” передається словами “козацький земник”.

З усього видно, що Р.Готтшаль використовує у трагедії легенду про покарання молодого Мазепи для декількох художніх цілей. З її допомогою він репрезентує характер одного з персонажів – коханої з минулого Мазепи Горпини, а також створює додаткову сюжетну лінію – кохання доньки гетьмана Лодоїска та Казимира, сина польського шляхтича, що прив'язав Мазепу до спини коня. Горпина ж в свою чергу є тією дійовою особою, що пов'язує між собою Мазепу, Матрену, Лодоїску та Казимира, а також головну та додаткову сюжетні лінії. Саме в її хатині знаходять притулок Лодоїска та Казимир, пригнічені заборонами Мазепи на їх шлюб. Вона підтримує навіть Матрену, не маючи на це жодних підстав. Образ Горпини є прикладом безкорисливості на противагу, сповненим особистих амбіцій, героям Мазепі, Іскрі, Матрені.

Аналізуючи переклад, бачимо багато вдалих моментів, зокрема чужоземне ім'я Theodor перекладається звичним Федір, “Kosaken Offizieren” звучить як наявні у козацькому війську чини “козацька старшина”. Пафосне “Willkommen, großer Ataman!” (дослівно “ласкаво просимо, великий отамане!”) спрощується до зрозумілого кожному “здоров, отамане наш славний!”. Європейський звичай тиснути руку при зустрічі є в перекладі істинно українським земним укліном: “dem größern Hetman Gruß und Händedruck!” (буквально “великому гетьману привіт та потиск руки!”) передається словами “славніший гетьмане, тобі чолом!”. Німецька ідіома в розмові Мазепи та Іскри “jetzt triffst du die rechte Feder!” перетворюється на “аж тепер утрафив я косов о камінь”, “Räuber” (“розбійник”) – на “опришок”.

Характер І.Мазепи також розкривається відповідно до обмежень жанру. Риси незламної вдачі змальовані поведінкою у певних ситуаціях. Р.Готтшаль створює моменти, де може розкритись твердий характер українського гетьмана, зокрема він проявляє себе у діалогах з батьком Матрени Іскрою, запорозьким отаманом Гордієнком, генеральним осавулом Кенігсмарком, у конфлікті з Булавіним, ватажком повстання донських козаків. І.Мазепа показує себе мудрим правителем і політичним стратегом у розмові з посланцем шведсь-

кого короля Казиміром. Розкриваючи характер українського гетьмана, автор акцентує увагу не лише на амбіціях, але і на його майстерній дипломатії для досягнення національної мети – здобуття незалежності України. У діалогах та монологів дійових осіб знаходимо безліч вдало перекладених місць. Слова Матрени “*ich kann es fühlen*” передаються як “се розуміє серце”, вигук “*O, meine Mutter!*” у вустах української Мотрі “ох, нене-ж моя!”, “*Nordlichterschein umflammt den ganzen Himmel*” стає замість зовсім незрозумілого для українця природного явища північного сяйва “червоним жаром аліє небо”, “*der junge Pole*”, як називає Мазепа Казиміра, передається звичним для українського вуха “ляхом”, “*Russen*” – “москвичани”, “*die Andacht*” стає близьким кожному православному “богослуженіє у нашій церкві”, а “*Höhlenkloster*” в перекладі відома всім “печерська лавра”. Таких прикладів перетворення європейських реалій та понять на загальноживані, зрозумілі кожному знаходимо в перекладі чимало.

Розглянемо докладніше діалог Мазепа та Іскри, коли останній звинувачує гетьмана у викраденні доньки. Діалог несе велике смислове навантаження та відіграє центральну роль у розвитку драматичного конфлікту, оскільки викрадення Матрени Мазепою та його непорозуміння з її батьком Іскрою зумовлюють розвиток подальших подій. У перекладі Ю.Федьковича бачимо часте вживання фонетичних та морфологічних діалектизмів. Зокрема, “і” заміняється на “ї”: “*мині*”, “*весні*”, “*усіх*”, “*ходім*”, “*о*” на “*а*”: “*манастир*”. В орудному відмінку однини відбувається своєрідна діалектна словозміна: “*скаргов*”, “*косов*”, “*свойов*”, “*примхов*”. Наявні і лексичні діалектизми: “*блудити*” – помилятися, “*утрафити*” – натрапити, “*мара*” – мрія. Перекладач вживає також порівняння там, де їх немає в оригіналі: “*zehn lange Tage*” – “десять день тяжких як камінь”, “*in Klostersnacht begrabt*” – “у манастир, неначе у могилу”. Патетичне звертання, де автор вживає асиндетон для підсилення емоції “*War dies nicht Zwang, Gewalt, Misbrauch des väterlichen Rechts?*” Ю.Федькович розбиває на окремі питальні речення, чим сповільнює нагнітання драматичної дії: “То-ж хіба не був се мус? Не було сил се? Не надужиток отецької се власти?”

Якщо аналізувати синтаксичні фігури, що Р.Готтшаль застосовує у трагедії, відразу впадає у вічі чимало інверсій. Тут потрібно віддати належне перекладачеві, в якого вони

повністю збережені. “*Als Hetman lud ich meine Obersten hierher*”, у Ю.Федьковича – “яко гетьман я полковників призвав”, “*daß mit Zaubertränken ich deinen Sinn verwirrt*” – “що я чарами тебе впоїв”, “*denn in der Tiefe unsrer Seele wohnt ein dunkles Müssen*” – “бо у глибині душі у нас мешкає несамовитий примус”. Автор трагедії розставляє слова нетипово для німецьких підрядних речень, що точно відтворює перекладач.

У розв’язці трагедії, коли змальовані останні хвилини життя гетьмана грубуваті слова “*stirbt*” (“вмирає”) замінене поетичним “гине”, чи вигук Казиміра, адресований Лодоїсці “*Mein Weib!*” (“Моя жінко!”, хоча у сучасній німецькій мові слово “*Weib*” є жаргонним, аналогічним українському “баба”) перекладено як “єдина моя!”

Великою заслугою Р.Готтшала є те, що він показав трагедію українського гетьмана не лише на особистому, але і на національному рівні. У політичному контексті поразка І.Мазепа віддала Україну на поталу чужоземним загарбникам, трагедія ж особистості в поразці величного прагнення і справи всього людського життя, принесеного в жертву вищим цілям.

Отже, як бачимо з вищенаведених прикладів Ю.Федькович не завжди дотримується принципу адекватності та еквілітарності перекладу, дозволяючи собі досить вільну авторську інтерпретацію в описах, проте дотримуючись більшої точності у діалогах дійових осіб. Проаналізувавши стилістичні та синтаксичні фігури знаходимо в перекладі як сильні, так і слабкі місця. Проте не варто забувати, що літературний твір є не лише набором стилістичних засобів та лексики, а художньою цілісністю і читач, чи глядач сприймає трагедію залежно від того, наскільки сильний драматичний ефект вона справляє. Тому схилиємось до думки, що переклад Ю.Федьковича німецької трагедії за мотивами української історії та видатного гетьмана “Мазепа” Р.Готтшала не можна вважати творчою невдачею письменника, а існування таких думок серед дослідників великою мірою зумовлювалось важкодоступністю німецькомовного оригіналу драми та відсутністю можливості проаналізувати не лише переклад, а й сам оригінал.

1. Білецький О. І. Перекладна література на Україні / О. І. Білецький // Письменник і епоха. – К. : Держлітвидав України, 1963. – С. 369–384.

2. *Гуць Г. Є.* Юрій Федькович і західноєвропейська література / Г. Є. Гуць. – К. : Вища школа, 1985. – 207 с.
3. *Донцов Д.* Гетьман Мазепа в європейській літературі / Дмитро Донцов // Літературна есеїстика : [монографія]. – Дрогобич : Відродження, 2009. – С. 40–52.
4. *Ковалець Л.* Юрій Федькович. Історія розвитку творчої індивідуальності письменника : [монографія] / Лідія Ковалець. – К. : Академія, 2011. – 437 с.
5. *Коржупова А. П.* Юрій Федькович. Літературний портрет / А. П. Коржупова. – К., 1963. – 107 с.
6. *Лавренчук В.* Проблеми рецепції постаті Івана Мазепи в світовому письменстві / В. Лавренчук // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – № 12. – С. 10–15.
7. *Матвіїшин В. Г.* Гетьман Іван Мазепа – романтичний герой у західноєвропейському письменстві / Володимир Матвіїшин // Український літературний європеїзм : [монографія] / Володимир Матвіїшин. – К. : Академія, 2009. – С. 186–197.
8. *Наливайко Д.* Мазепа в європейській літературі XIX ст. : історія та міф / Д. Наливайко // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 39–48.
9. *Франко І.* Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видане. Драматичні переклади Осипа Юрія Федьковича / Іван Франко // Писання Осипа Юрія Федьковича. – Львів, 1902. – 532 с.
10. *Jensen A.* Mazepa in der modernen europäischen Dichtung / A. Jensen // Ukrainische Rundschau. – Wien, 1909. – № 7. – S. 299–305.
11. *Gottschall R.* Mazeppa. Geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen / Rudolf Gottschall. – Leipzig : Brockhaus, 1865. – S. 3–192.
12. *Lewickij W.* Der Hetman Mazepa in der deutschen Literatur / W. Lewickij // Ruthenische Revue. – Wien, 1904. – Jahrgang II, № 21. – S. 596–644.
13. *Woldan A.* Ivan Mazepa in der deutschsprachigen Literatur / A. Woldan // Wiener slavistisches Jahrbuch. – Wien, 2010. – Band 56. – S. 141–160.

В статтє анализується найбільє известное из произведений немецкоязычной мазепианы XIX века – историческая трагедия Р.Готтшалья “Мазепа” и ее украинский перевод, выполненный Ю.Федьковичем. Систематизированы и введены в научный оборот малоизвестные критические исследования оригинала трагедии и ее перевода, высказаны новые мысли в защиту Ю.Федьковича и его поэтической интерпретации немецкого текста.

Ключевые слова: немецкоязычная мазепиана XIX века, Р.Готтшаль, Мазепа, драматические переводы Ю.Федьковича.

The article analyzes the most famous of the German-language Mazepa-works of the 19th century, R.Gottshall’s tragedy “Mazepa” and its Ukrainian translation of Y.Fedkovych. It systematized and put in the research circulation some not so popular critical essays of the original of the tragedy and its translation,, suggested new ideas in support of Y.Fedkovych and his poetical interpretation of the German text.

Key words: German-language Mazepa-works of the 19th century, R.Gottshall, Mazepa, the dramatic translations of Y.Fedkovych.

УДК 821.161.2: 821.111(73)

ББК 83.4

Тетяна Клюка

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ П’ЄС “МАКЛЕНА ГРАСА” МИКОЛИ КУЛІША ТА “ВОЛОХАТА МАВПА” ЮДЖИНА О’НІЛА

У статті здійснено сюжетно-композиційний аналіз п’єс “Маклена Граса” Миколи Куліша та “Волохата мавпа” Юджина О’Ніла. Окреслено конфлікт та образну систему п’єс, простежено особливості розвитку драматичної дії, проаналізовано принципи характеротворення, визначено прийоми та засоби творення емоційної напруги.

Ключові слова: експресіоністка драма, сюжетна лінія, композиція, драматична дія, конфлікт.

Український письменник Микола Куліш та американець Юджин О’Ніл належать до покоління драматургів-новаторів, які з метою осучаснення та актуалізації театру активно

вводили в сценічний арсенал прийоми та засоби модерністського мистецтва, гармонійно поєднуючи їх із набутками класичної драматургії. Особливою популярністю серед те-

атральних діячів користувалася експресіоністська драма, яка виникла на початку ХХ ст. у середовищі німецьких майстрів слова, знайшовши чимало послідовників у країнах Європи та Америки. До їхнього числа входили М.Куліш та Ю.О'Ніл – письменники, які стали ключовими фігурами не лише національної, а й світової драматургії. Поетика експресіонізму імпонували їхнім творчим запитам, давала можливість повною мірою виразити власні морально-етичні та естетичні погляди.

Під кутом зору експресіонізму знаковими вважаються п'єси “Маклена Граса” М.Куліша та “Волохата мавпа” Ю.О'Ніла. На це, зокрема, вказують дослідники творчості українського майстра слова (Є.Гай, Я.Голобородько, Л.Залеська-Онишкевич, М.Зубрицька, М.Кореневич, М.Кудрявцев, Н.Кузякіна, Т.Свербілова, С.І.Хороб) та американського драматурга (Н.Висоцька, С.Джебрайлова, Г.Злобін, К.Карачієва, Н.Кутеева, С.Пінаєв). Вчені виокремлюють такі наявні в названих п'єсах риси жанру, як психологічна напруженість, відсутність чіткої сюжетної лінії, абстрактність героїв, увиразненість коротких діалогів, широке використання гротескних прийомів та засобів тощо. Незважаючи на очевидну спорідненість художніх принципів драматургів, досі типологічний аналіз творів не був здійснений. Тож у цій статті ставимо мету зробити порівняльно-типологічне зіставлення п'єс “Маклена Граса” Миколи Куліша та “Волохата мавпа” Юджина О'Ніла, взявши за основу жанрові критерії “драми крику” як класичного взірця експресіоністської поетики у драматургії.

Вказана мета зумовила виконання таких завдань:

- окреслити конфлікт та образну систему п'єс;
- простежити особливості розвитку драматичної дії;
- проаналізувати принципи характеротворення;
- визначити прийоми та засоби творення емоційної напруги.

Виклад основного матеріалу та обґрунтування результатів дослідження. Виходячи із завдань тогочасного театру та спираючись на власні естетичні принципи, М.Куліш та Ю.О'Ніл прагнули своїми п'єсами викликати увагу аудиторії до актуальних проблем сьогодення, активізувати свідомість сучасників, вразити гостротою конфліктних

ситуацій. Цьому спрямуванню підпорядковані такі критерії жанру, як час і місце дії, конфлікт, система образів, стилістичні прийоми та засоби. Як доводить аналіз, у полі зору обох драматургів – події, що відбуваються на тлі конкретної соціально-історичної дійсності: у “Маклені Грасі” знаходимо згадки про економічну кризу другої половини 20-х років, (“...криза трясє Польщу, як чорт суху осику” [5, 51]), у п'єсі “Волохата мавпа” – виразні ознаки ери економічного процвітання Америки. Причому письменників цікавили не самі події, а їх відлуння в душах звичайних людей.

Ю.О'Ніл, наприклад, у статті “Театр і його середовище” (1924 р.) так сформував власне авторське завдання: “... я намагався глибоко проникнути в душу людини, яка є стривожена дисгармонією своєї примітивної гордості та індивідуалізму, несумісних з механічно-машинним розвитком суспільства. Ця людина американець – нью-йоркський головоріз” [8, 459]. Суспільна резонансність процесів, у вирі яких виявлялись справжні людські цінності, переносила драматургів у психологічне русло. Власне, тут М.Куліш і Ю.О'Ніл добились високої майстерності та драматургічного хисту. Для реалізації своїх задумів автори розміщують героїв у доволі обмеженому просторі. У “Маклені Грасі” основні події відбуваються у будинку з невеличким подвір'ям. У п'єсі “Волохата мавпа” головний персонаж Янкі Сміт опиняється в різних місцях, проте підкреслено замкнута: спочатку знаходимо героя у кочегарці, яку він не має права покидати, а згодом його свободу обмежують тюремні стіни. Цілком очевидно, що прийом обмеженого простору був зумисне використаний обома драматургами щоб виразніше показати конфлікт у душах героїв, які знаходяться у безвихідній ситуації.

Значення місця не вичерпується вказаною особливістю, просторова організація п'єс торкається соціальної проблематики, є яскравою ілюстрацією та навіть своєрідною моделлю тогочасної дійсності. Для змалювання непримиренних класових антагонізмів Микола Куліш вдається до прийому поздовжнього перерізу будинку, де відбувається дія: на другому поверсі живе власник фабрики пан Зарембський, на першому – сім'я маклера Зброжека, а в підвалі – безробітний та хворий Граса з двома доньками. Автор таким чином прив'язує героїв до певного поверху як символу їхньої соціальної приналежності, демонструючи глибину конфлікту у творі [10, 54].

Подібну просторову організацію знаходимо і в Юджина О'Ніла: на верхній палубі корабля "у тіні шезлонгів" [8, 110] подорожують заможні американці, а прості кочегари трудяться "на дні", там вони і живуть без права виходу на верхню палубу, щоб не лякати своїм виглядом пасажирів першого класу. Причому автор уже в примітках подає детальний опис кочегарки, не шкодуючи виразних натуралістичних деталей, які, за висловом самого драматурга, стануть ключовими у драмі: "...сцену огинають вузькі сталеві ліжка в три поверхи, вдалині – двері, перед койками – сходи [...] койкові горизонталі та вертикалі переплітаються, неначе прутья сталеві клітки. Стеля давить на голову, люди не можуть вільно випрямити спину, підкреслюючи тим самим свою сутулість" [8, 105].

Відмінність між двома п'єсами полягає в тому, що експозицією "Маклени Граси" є подія на другому поверсі, а "Волохатої мавпи", навпаки, у кочегарці, проте у драматургів одна мета – протиставити два світи, тому для обох важливою є передусім сила експресії, і кожен вибирає власний шлях її досягнення. Суттєвою розбіжністю в Юджина О'Ніла, натомість, є використання авторського коментаря, у якому він подає детальний опис приміщення, вдаючись до прийому натуралізації. Такий підхід, на думку С.Джебраїлової [1], не був властивий німецьким експресіоністам: вони свідомо відмовлялися від деталізації образів, оскільки прагнули показати внутрішню суть людини, заперечуючи тим самим класичну формулу "типові герої в типових обставинах". Дослідниця доходить висновку, що образ Янкі Сміта у п'єсі "Волохата мавпа" не є абстрактно-узагальненим чи безликим, навпаки, він доволі деталізований. У цьому – вираження творчого почерку американського драматурга, який не обмежувався одним прийомом чи засобом, а відбирав з попереднього драматичного досвіду те, що йому імпонувало, формуючи таким чином власну творчу манеру. Тож його герої, на відміну від експресіоністських безликих функцій, конкретні та повнокровні.

Як зазначалось вище, на початку п'єси ми знаходимо головного героя Янкі Сміта в кочегарці корабля, він поводить себе агресивно і самовпевнено. Янкі намагається переконати всіх, а передусім себе, у надзвичайній цінності того, що він робить: "... я те, від чого горить вугілля, я пар, я рухаю поїзди та фабрики" [8, 108]. Така поведінка є для нього не

просто зручною маскою, вона допомагає виживати, адже без усвідомлення власної значимості він – ніхто, брудний і грубий кочегар. Важливо, що справжня сутність Янкі глибоко прихована не лише від навколишніх, а й від нього самого. Його переконання кардинально змінюються після миттєвої зустрічі з леді Мілдред. Сповнена зневаги та огиди фраза "Мавпа!", яка виривається з уст розбещеної панянки, оголює очевидну та водночас гірку істину. Із цього моменту починається новий етап у житті кочегара – його переродження. Свідченням цього є вигук героя: "Не заважайте мені думати" [8, 116], в якому поєднані страх, розпач і вина. Роздуми над змістом власного існування доводять Янкі до напівбожевільного стану: його постійно переслідує привид леді Мілдред, він поспіхом шукає винних, плекає надію змінити людство, знищивши основну причину бід – сталь. На думку дослідниці Н.Кутєєвої [6], Янкі переживає не прогресивний розвиток, а регрес від стану "надлюдини", якою він себе вважав, до стану "людини розумної", здатної мислити та аналізувати. Водночас відбувається процес духовної еволюції персонажа: з одного боку, процес мислення руйнує атмосферу стабільності та впевненості у власній непереможності, з іншого – думка спонукає героя до морального переродження та вивищення. Хоча Янкі Сміт втрачає власну фізичну силу та самовпевненість, але як принижена людина здатен розуміти глибокі істини. Одна з таких істин вражає його своєю парадоксальністю: "коли він був заодно зі сталлю – володів цілим світом, а став сам по собі і світ його підім'яв" [8, 120]. Справжнє прозріння приходить до героя саме тоді, коли люди бачать у ньому грубе, неотесане створіння з ознаками напівбожевільного марення.

Конфлікт п'єси ґрунтується на зіставленні образу Янкі та леді Мілдред, характер і доля яких репрезентують протилежні віддзеркалення. Мілдред Дуглас – дочка мільйонера, спадкоємиця величезної сталеварної корпорації. Вона, як і Янкі, живе у клітці, з якої намагається вирватись, проте між ними є принципова різниця, клітка Мілдред – золота. Сцена, в якій автор уводить цього персонажа в сюжетну канву п'єси, не позбавлена гротескно-сатиричного забарвлення. Юджин О'Ніл в авторських ремарках характеризує Мілдред як "витончену, делікатну дівку з безкровним миловидним лицем, зіпсутим постійним виразом зверхності". Вона невихована, груба у спілку-

ванні, не має поваги до старших, у розмові часто ображає власну тітку, називаючи її “свинячим холодцем” [8, 113]. Ця розбещена дівчина звикла, що будь-які її забаганки задовольняються миттєво і без заперечень. Однією з таких забаганок Мілдред є бажання “спуститися вниз”, тобто в кочегарку, яку вона називає “пеклом” [8, 114]. Спочатку складається враження, ніби її намір “пізнати життя іншої половини” [8, 115] і справді високогуманний та благородний: “я роблю це може трішки безтолково, але щиро, повір. Я хочу допомогати людям. Хіба я винна, що не знаю як?” [8, 115]. Проте вигляд героїні, манера висловлюватись, відверта зневага до тітки, відчуття вседозволеності, колочі напади з боку старої (“бідняки з Іст-Сайду в Нью-Йорку повинні тебе ненавидіти за те, що відкрила їм очі на їх становище” [8, 115]) підкреслюють неприродність та штучність її намірів. Це спонукає до думки не лише про небажаність її візиту до кочегарки, а й про ймовірність його сумних та навіть трагічних наслідків.

Експозицією п’єси “Маклена Граса” Миколи Куліша є сімейна сцена у домі маклера Зброжека. Маклер намагається будь-що розбагатіти, змінити свій соціальний статус та піднятися на поверх вище, заволодівши фабрикою пана Зарембського. Він твердить: “Через три години я зйду на той високий балкон” [5, 14]. Гроші для нього є сенсом життя, адже “людина без грошей є напівмертвою, від неї тхне хворобами, голодом та смертю” [5, 14]. Пан Зарембський, розуміючи, що його чекає повне банкрутство, а фабрику продадуть на аукціоні, придумує хитромудрий план – одружитися з дочкою маклера панною Анелею, чим поправити власне фінансове становище. Проте маклер Зброжек банкрутує, і Зарембський вмить забуває свою обіцянку одружитися з молодою панночкою. Микола Куліш, як і Ю.О’Ніл, вкотре підкреслює душевну потворність людей, які знаходяться на вищому щаблі соціальної драбини, для них не існує жодних людських цінностей, їх вибір залежить від гаманця, адже “по золотій драбині можна перелізти через будь-які високі права” [5, 14]. Віщими видаються слова старого і немічного Граси, який, дізнавшись про плани Зброжека, заявляє: “Пан тоді скаже гоп як вискочить он на той балкон, а доти він як був так і є підпанком... не загороджуйте сонця! А то вдарить буря!” [5, 13].

Вказаним героям протиставлений образ простої дівчини Маклени, яка разом із хворим

батьком та маленькою сестричкою живе у темному підвалі, де низенькі стелі і “здається увесь світ без вогника” [5, 27]. І хоча маклер Зброжек зверхньо дорікає дівчині у бідності та неграмотності, вона постає перед читачами по-дитячому простодушною мрійницею, що вірить у казки та добро, наспівуючи улюблену дитячу пісеньку: “[...] гуси, гуси, гусенята / візьміть мене на крилята / та понесіть... / гел-гел-гел куди питаєте? / та понесіть туди, туди, / туди, куди я думаю...” [5, 9].

З наступного діалогу дізнаємось, що суспільні умови та постійне безгрошів’я змусили Маклену швидко подорослішати. Ця маленька дівчинка з дитячими мріями наділена мисленням дорослої людини, здатної розпізнати фальш та лицемірство оточуючих. Так, Маклена гостро реагує на закиди маклера Зброжека стосовно її невихованості, дає гідний відбій своїм кривдникам, не піддається на лицемірні загравання панни Анелі, кидаючи призначений для неї сніданок собаці: “... на Кунде... хоч пан Зброжек і каже, що чим собака голодніший, тим краще стереже, проте бач, як годують свою Жужельку. Так він і про робітників говорить “чим, – каже, – робітник голодніший, тим дешевше і довше він працює”. Маклена не приховує своєї ненависті до панів та готовності їм помститися: “за це я їх і не люблю, навіть коли сплю, і коли б моя сила, я їм таке зробила б, як там (жест на схід) зробили” [5, 19].

Розуміючи безвихідність власної ситуації та відповідальність за долю молодшої сестри і хворого батька, Маклена зважується на відчайдушний крок – продати свою любов за гроші, для цього вона виходить на вечірню вулицю. Сцена на вулиці розглядається як класичний зразок експресіоністської поетики, вражаючи глибоким драматизмом та діалогічною майстерністю. За акцентуацією на трагічній безвиході, на думку М.Кудрявцева, їй “важко знайти аналога у світовій літературі” [6, 179]. Маклені необхідно заплатити за житло, інакше вже завтра їх виселять на вулицю. Вдивляючись у безликі обличчя перехожих, дівчинка намагається привернути до себе увагу. Її думки уривчасті та хаотичні. Стихії дощу та вітру посилюють загальну напруга драми, створюючи ефект “негативного паралелізму” (І.М.Лисенко [7]): “... де-не-де ліхтарі. Проходять ще люди. Дощику не гаси! Ти вітре роздмухай!” [5, 33]. Щоб підкреслити стан самотності та відчаю Маклени, Микола Куліш вдається до поширеного в експресіонізмі при-

йому масок: повз дівчину проходять безликі та байдужі постаті, яким немає жодного діла до неї. Чоловіка, який збирається купити Макленину любов, автор промовисто називає «добродій». Він торгується з дівчиною, пафосно заявляє, що за гроші, які вона хоче отримати, «тепер можна купити лошицю» [5, 35]. Для цього «добродія» загальнолюдські цінності давно втратили своє значення.

Внутрішні переживання дівчини у цій сцені набувають особливої гостроти та напруженості: з одного боку, вона розуміє, що подальша доля сім'ї залежить тільки від неї, і тому їй будь-якою ціною потрібно заробити гроші («...чого ж я стала? Адже потрібно зараз! Що, темно? Але ж у мене в очах, усередині ще горить: дістану! Дістану!.. Мушу!.. Треба тільки хотіти... дуже...» [5, 34]), з іншого, – вона постає розгубленою і самотньою дитиною, яка шукає захисту та розради. Складається враження, що Маклена таки погодиться на пропозицію незнайомця, проте в останній момент дівчина змінює своє рішення («почуття людської гідності та відраза до осквернителів всього світлого і чистого перемагають» [4, 179]) і заплакана чимдуж мчить додому.

Аналогічну за своїм ідейно-емоційним та образним наповненням сцену спостерігаємо і в аналізованій п'єсі Ю.О'Ніла, коли Янкі Сміт виходить на П'яту Авеню у пошуках леді Мілдред. Ним керує почуття образи за принижену честь і гідність на кораблі, він прагне помсти. Вдивляючись у вітрини магазинів, чоловік бачить там мавпяче хутро, яке викликає у нього найжахливіші асоціації. Янкі здається, ніби ця шкура виставлена спеціально для того, щоб він її побачив та зрозумів, що і його шкуру теж можна продати! Янкі шаленіє, він намагається будь-яким способом відплатити капіталістам за своє приниження, умисно провокуючи перехожих на суперечку, але вони, як і в сцені з Макленою, залишаються глухими і байдужими масками, які, на думку С.Джебраїлової, «разом з душею втратили і лице» [1, 50]. На відміну від дощової, вітряної і холодної осінньої вулиці у М.Куліша, куди героїня відправилася здійснити свій задум, П'ята Авеню, як дізнаємося з приміток автора, «чиста, прибрана, широка» [8, 123], події відбуваються теплого літнього дня, на що вказують наступні зауваження: «м'яке сонячне проміння, легенький, делікатний вітер» [там же]. Якщо М.Куліш, як відзначалось вище, в аналогічній сцені вдається до прийому негативного паралелізму, то в

Ю.О'Ніла навколишня обстановка є контрастом до ненависті та злості, які опанували душу Янкі. Автор таким чином підкреслює глибину прірви, яка віддаляє сповненого емоцій Янкі від тепличної, але позбавленої життя атмосфери самозакоханих обивателів – жителів американського суспільства.

Після сцени на П'ятій Авеню поліцейські забирають Янкі у в'язницю, де до нього приходить розуміння, що винуватцем усіх його бід є не Мілдред, а сталь, уособленням якої виступає батько Мілдред, адже він виробляє половину сталі в світі: «Я думав що це я роблю сталь. А мене посадили за сталні ґрати, щоб мені могли плювати в лице! Це вони зробили ці клітки щоб закрити мене. Але я вирвусь! Я вогонь, котрий плавить сталь!» [8, 133].

Жертвою сталі, цього, зі слів С.Пинаєва, «нового Бога» є і сама Мілдред, життєві обставини якої змусили проміняти її генетично закладене інтенсивне життя на паразитичне існування дочки мільйонера. В одній із реплік героїня з гіркотою порівнює себе з леопардом, який покинув свої джунглі та опинився в клітці: «Смішно, мабуть, коли леопард жаліється на свої плями. Дряпай, вбивай, шматуй здобич і будь щасливий, але залишайся в джунглях, де твої плями допомагають тобі залишатися непомітним. В клітці вони привертають до себе увагу» [8, 130]. Тож обоє виявилися жертвами сучасної цивілізації, яка подавила в Янкі духовне, а в Мілдред фізичне начало. Їхні долі відображають механічні процеси, що охопили Америку на початку ХХ століття, призвівши не лише до нівелювання щирих людських стосунків, а й до інертності мислення.

Упродовж усієї п'єси Янкі доводиться вести боротьбу з реальними та уявними сталними клітками, які оточують його, проте він постійно наштовхується на стіну непорозуміння, стусани та образи. Втративши всі зв'язки як з природою, так і людським суспільством, Янкі відправляється в зоопарк, він хоче випустити з клітки Горилу – єдину істоту, яка, на його думку, живе в гармонії зі світом. Такий намір героя нагадує похід леді Мілдред до кочегарки – кожен, як вважає С.Пинаєв, «намагається повернутися до своїх коренів» [9, 37]. Проте і тут Янкі терпить поразку, Горилла не визнає його за свого. Герой пафосно звертається до Бога, просячи вказати йому його власне місце, проте, вже будучи в агонії, він розуміє, що потрібно «вмерти в своїй шкі-

рі” [9, 140]. На думку самого автора, Янкі “застряг десь посередині, не в змозі досягти гармонії ні на небі, ні на землі, намагаючись примирити дві сторони, але взамін отримує лише стусани” [9, 459]. Трагічний фінал п’єси демонструє повну невідповідність між національним міфом американської мрії та реальною картиною життя простих американців, які у пошуках власного місця у суспільстві приречені на постійні невдачі.

Втіленням механічної цивілізації у п’єсі М.Куліша “Маклена Граса” є образ фабрики, за право володіння якою сперечаються маклер Зброжек та справжній власник пан Зарембський. Фабрика є причиною бід маленької Маклени, адже її батько колись там працював, згодом робітники влаштували страйк, фабрика збанкрутіла, а старий та німецький Граса залишився без роботи. Як людина, що не втратила уміння аналітично мислити, старий Граса не вірить у політичні гасла, вважає їх оманливими, а боротьбу з бездушним світом фабрикантів безперспективною: “Капіталізму настає край. Його закопає пролетаріат. Пролетаріат могильник капіталізму. Могильник і гробар. Так і сталося. Застрайкували і зробили з фабрики Зарембського труну. Стоїть як труна. Тільки що ж далі має робити той пролетаріат? Собі труну?..” [5, 28].

У критичній ситуації виявляються справжні цінності героїв, їхня життєва позиція. Маклер, втративши всі заощадження, зважується на ризик, він застраховує власне життя на велику суму і просить Грасу за винагороду вбити його. Втілити цю божевільну авантюру береться Маклена, знаходячи у такий спосіб джерело прибутку для своєї сім’ї. Проте вже перед самим пострілом дівчина дає зрозуміти маклеру, що вона його перехитрила і гроші для неї не мають жодної ваги: “Ось вам ваші! Дивіться і рахуйте! (Шматує і кидає)” [5, 57]. У цей момент відбувається процес переродження головної героїні – вона рве купюри, вбиває маклера та втікає, проте її думки і дії хаотичні, а слова сповнені тривоги та невідзначеності. З вбивством маклера митарства сім’ї Грасів повинні завершитись, проте її особиста трагедія в дисгармонійному суспільстві лише набирає обертів.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Своєрідність композиції обох п’єс у тому, що з розвитком сюжетно-фабульної лінії загальна напруга драм посилюється, завершуючись кульмінаційним моментом і розв’язкою. Вагомість кульмінації в

обох драмах визначальна, оскільки виразно ілюструє момент вибору між матеріальним і духовним. На відміну від героїв Ю.О’Ніла, з їхньою примітивною гордістю та інертним мисленням, Граса та його дочка не стали абсолютними заручниками механістичного світу, оскільки здатні критично оцінити ситуацію, при цьому залишатися на своєму місці, не втративши людської гідності. Янкі Сміт знає поразки і залишається у клітці, як і леді Мілдред. Маклена отримує духовну перемогу, її свідомість пробуджена, оскільки дівчина ніколи не приховувала власну сутність за маскою.

Розв’язка п’єс продиктована як національними особливостями світогляду письменників, так і специфікою художнього мислення кожного. На вибір Юджина О’Ніла вплинули, з одного боку, суспільна ситуація періоду економічного буму, а з іншого, драматург виявив себе як послідовник античної традиції, зокрема античного фатуму – ключового компоненту грецької драми. Микола Куліш, увібравши модерні тенденції, живився здебільшого здобутками національної драматургії, особливо це стосується характеротворення. Експресіоністська тенденція у п’єсі українського драматурга виражена більш послідовно, зокрема у діалогах та ремарках героїв, які вражають психологічною напруженістю та гостротою.

1. *Джебраилова С.* Американская драма XX века / С. Джебраилова. – Баку : Азербайджанский университет языков, 2008. – 345 с.
2. *Злобин Г. П.* Косноязычное красноречие Ю. О’Ніла / Г. П. Злобин, О’Ніл Юджин, Уильямс Теннеси // Пьесы : сборник / Г. П. Злобин. – М. : Радуга, 1985. – С. 3–25.
3. *Кореневич М. Л.* Типология та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської нової драматургії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / М. Л. Кореневич. – К., 2001. – 22 с.
4. *Кудрявцев М.* Драма ідей в українській новітній літературі XX століття / М. Кудрявцев. – Кам’янець-Подільський : Оіум, 1997. – 257 с.
5. *Куліш М. Г.* П’єси / М. Г. Куліш. – К. : Школа, 2008. – 334 с.
6. *Кутеева Н. Э.* Концепция личности в драматургии Юджина О’Ніла первой половины 1920-х годов : дис. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья (американская)” / Н. Э. Кутеева. – Уфа, 2003. – 208 с.
7. *Лисенко І. М.* Поетика драматургії М. Куліша 1927–1932 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01

- “Українська література” / І. М. Лисенко. – Харків, 2006. – 22 с.
8. *О’Нил Юджин*. Пьеси : сборник / О’Нил Юджин, Уильямс Тенниси. ; пер. с англ., составл. и вступит. статьи Г. Злобина. – М. : Радуга, 1985. – 800 с.
9. *Пинаев С. М.* Юджин Гладстон О’Нил : к 100-летию со дня рождения / С. М. Пинаев. – М. : Знание, 1988. – 64 с.
10. *Хороб С. І.* Поетика експресіонізму в драматургії М. Куліша / С. І. Хороб // Слово-образ-форма у пошуках художності. Літературознавчі статті і дослідження / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 48–57.

В статье осуществлено сюжетно композиционный анализ пьес “Маклена Граса” М.Кулиша и “Косматая обезьяна” Ю.О’Нила. Очерчено конфликт и образную систему пьес, прослежены особенности развития драматического действия, проанализированы принципы характеротворения, определены приемы и средства создания эмоционального напряжения.

Ключевые слова: *экспрессионистка драма, сюжетная линия, композиция, драматическое действие, конфликт.*

In the article the plot and composition analysis of the plays “Maklena Grasa” by Mykola Kulish and “The Hairy Ape” by Eugene O’Neill is conducted. The conflict and the system of artistic images of the plays are outlined, the peculiarities of the development of the dramatic action are traced, the methods and the facilities of the creation of emotional tension are indicated.

Key words: *an expressionist drama, plot line, composition, dramatic action, conflict.*

УДК 82.091: 821.161.2 + 821.133.1
ББК 83.3(0)6

Ольга Руцак

ІСТОРИЧНИЙ РОМАН-ПРОЕКЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ ХХ СТОЛІТТЯ (“1313” Н.КОРОЛЕВОЇ, “ФІЛОСОФСЬКИЙ КАМІНЬ” М.ЮРСЕНАР)

У статті розглядається роман-проекція як жанрова модифікація історичного роману в українській та французькій літературі ХХ ст. Компаративне дослідження творів Н.Королевої “1313” та М.Юрсенар “Філософський камінь” ілюструє підхід письменниць до відображення минулого з позицій сучасності в проекції на майбутнє.

Ключові слова: *історичний роман, роман-проекція, моделювання дійсності, минуле, сучасне, майбутнє.*

Історичному роману, головне завдання якого – “наводити мости між часами і поколіннями” [1, 20], притаманна риса проектності. Вона проявляється у змалюванні картин минулого на різних його етапах, встановленні зв’язку часів та пошуку в минулому відповідей на актуальні питання сучасності.

Історичний роман, який базується на відображенні минулого з точки зору сучасного та в перспективі майбутнього, можна назвати романом-проекцією. Риси цієї жанрової модифікації впливають з особливостей роману ХХ ст., концепційними скрижальями якого, за словами В.Дончика, є “зв’язок минулого із сучасним з поглядом у майбутнє, в ім’я майбутнього, духовний вимір з точки зору вічності, яка позаду і попереду нас” [2, 158]. Історична романна проза зближує історію і

сучасність, збагачується морально-філософською перспективою та через минуле дивиться у майбутнє. Хоч багато історичних романів мають проєктивні риси, але роман-проекція – це не будь-який історичний роман, а лише той, що відображає події та піднімає проблеми універсального характеру, ті, що є чи можуть бути характерними для більшості країн та залишаються актуальними в різних епохах.

Проективні риси історичного роману вже були предметом літературознавчих дискусій. Зокрема Л.Тарнашинська говорить про “романи проєкції, коли минуле й сучасне взаємно проєктуються, посилаючи відповідні імпульси в майбутнє – по суті, духовно його конструюючи” [9, 134]. Югославський учений Я.Ротар називає їх “романами з проєкцією” чи романами “з тотальним поглядом на речі”.

Однак в українському літературознавстві ще не ставилося питання про виокремлення та компаративне дослідження цієї жанрової модифікації у творчості української письменниці Н.Королевої та представниці французької літератури М.Юрсенар. Цей факт зумовлює новизну та актуальність цієї наукової розвідки. Естетична цінність роману-проекції полягає в тому, що він зближує національні літератури, змальовуючи історичні події та торкаючись тих проблем, які є чи можуть бути важливими для більшості народів у різних часових періодах. Роман-проекція завжди побудований на грі теперішнього, минулого та майбутнього, що проливає світло на минуле, в якому проступає аллюзія на події теперішнього та вбачається передбачення майбутнього. Слід уточнити підґрунтя синтезу цієї модифікації у французькій та українській літературі.

Французький роман ХХ ст. підносить проблеми людської сутності, домінуючими залишаються філософські та психологічні аспекти, тоді як для української літератури болісно актуальним було питання національної самобутності. У французькій літературі ХХ ст. жанр роману продовжує традиції попередніх століть та зазнає модифікацій у рамках численних напрямів модерністичного мистецтва. Не втрачає актуальності історичний роман, який представляють Робер Мерль (“Смерть – моє ремесло” 1952), Моріс Дрюон (“Прокляті королі” 1955–1977), Жіль Лапуж (“Битва під Ваграмом” 1987), Юбер Монтеле (“Нерополіс” 1984, “Останні вогні” 1982, “Софі, або зразкова ввічливість” 1976, “Діва” 1988), Л.Арагон (“Страсний тиждень” 1958), М.Юрсенар (“Спогади Адріана” 1951, “Філософський камінь” 1968) та ін. Серед названих вище творів риси роману-проекції притаманні романам М.Юрсенар.

Українська історична романна проза ХХ ст. перебувала у складному становищі через несприятливі суспільно-політичні обставини, які сковували творчі пориви письменників. Саме тому більшість взірців українського історичного роману було написано вже у другій половині ХХ ст. Але жанр історичного роману-проекції з’являється у 30-х рр. ХХ ст. – це твір Н.Королевої “1313”. Риси роману-проекції притаманні також творам Н.Королевої “Сон тині” та П.Загребельного “Диво”.

Українська письменниця розділяє занепокоєння французьких письменників католицького спрямування, серед яких Р.А.Шатобріан, Ж. де Местр, А.М.Л. де Ламартін та ін.,

занепадом людської моралі та підтримує апеляцію до збереження людського в суспільстві при загрозливих негативних тенденціях ХХ ст. Н.Королева торкається вічних, універсальних проблем буття суспільства та приносить цю традицію в українську літературу. Хоч їй дорікають за недостатність уваги національному питанню, проте чи не найкращим доказом патріотичних почуттів до України є той факт, що Н.Королева стала українською письменницею, хоча й починала писати французькою, бо у “французів багато авторів, авторів оригінальних, а українська література – ще вбога...” [3, 42]. Її заслуга у збагаченні української літератури оригінальним баченням, власним вишуканим, розмаїтим та благородним стилем. Європеїзм мислення та релігійний світогляд авторки допомогли зобразити їй Україну такою, якою вона її найкраще бачить та глибоко відчуває. О.Мишанич пише, що “ставши українською письменницею уже в зрілому віці, Н.Королева свідомо окреслила і тематику своєї творчості, і її жанрово-стильові параметри: писала про те, що добре знала внаслідок своїх наукових історико-археологічних студій, що спостерігала впродовж всього життя. Це сприяло утвердженню концепції людини – сильної, морально чистої, неушкодженої спокусами цього світу, особистості, що відстоює своє “я” і у всій своїй діяльності керується вищими помислами вселюдського братерства й любові” [5, 66]. Н.Королева не порушує національного питання, але своєю творчістю стверджує життєвість та високу цінність українського красного мистецтва. Як зауважує О.Мишанич, “в українську культуру вона принесла новий струмінь європеїзму і античності – і не так на рівні теми, як на рівні духу, високого інтелекту, навіть європейського стилю письма” [5, 66]. Н.Королева прагнула художньо показати багатство призабутої минувшини та єдність української історії з античною культурою, бо “її не вабила суто українська тема, а манили ті світлі промінчики, що з доісторичних часів в’язали населення Подніпров’я з іншими світами” [5, 66]. Її неповторний благородний стиль розкриває багатство та потужність українського слова, що звучить в унісон зі світовою спільнотою.

Французька письменниця М.Юрсенар виробила свій власний метод письма, свідомо ухиляючись від приналежності до тогочасних літературних шкіл. Романи М.Юрсенар належать до традиції історико-філософських романів ХХ століття, для яких властиво те, що “фі-

лософський матеріал локалізується у внутрішньому світі історичної особистості чи героя, детермінованого епохою, що робить основним для цього типу роману моноцентричний вектор. Такий роман не тільки наслідує світоглядні системи, але і трансформує найбільш типові для філософської прози художні засоби: параболічність структури, синтез філософської аналітики і художньої образності, що створює “образ світобачення”, “сповідь” [8, 45]. М.Юрсенар здобула своє визнання завдяки творам зрілого періоду, зокрема, роману “Філософський камінь”, за який їй одноставійно голосів було присвоєно премію “Феміна”. Цей твір літературознавець О.Фроловська відносить до “романів у історії”, історико-філософських романів ХХ століття. На думку дослідниці, вираз “роман в історії” (roman dans l'histoire) “не набув у французькому літературознавстві статусу теоретичного терміну і невідомо чи набуде, але в умовах становлення і формування нових аспектів історичного роману він може служити робочим визначенням” [10, 71]. Грунтуючись на доробку французької літературознавчої науки, вона підсумовує, що “роман в історії – перш за все, розповідь про людину, відтворення її психологічно-морального образу, філософських позицій, характеру діяльності. Історія тут – “тло”, але тло активне, таке, що розвивається, глибоко та всесторонньо вивчається письменниками” [10, 71–72]. Сюжетотвірним чинником у таких романах постають людські історії, а не історичні події. Персонажі зазвичай створені творчою уявою письменника, історичні особистості, якщо і появляються, то виконують другорядну роль у розвитку сюжету, або розглядаються не у плані їх діяльності на арені історії, а як об’єкт вивчення психології, висунення проблем морально-етичного, морального аспекту.

М.Юрсенар бачить місію письменника насамперед у відтворенні почуттів людей минулого. Із точки зору письменниці, психофізіологічні основи людських відносин стабільні і немає необхідності виокремлювати історичний роман у особливий жанр, виходячи із часової дистанції. Проте така ситуація не заважає їй скрупульозно відтворити дух епохи, де живуть і мислять, шукають відповіді на болючі питання часу її герої. Н.Полторацька називає твір М.Юрсенар “Філософський камінь” “романом про минуле із глибоко сучасним змістом” [7, 8]. На її думку, “глибоке філософське осмислення подій минулого, що вимагає

від читача напруженої роботи розуму, визначає своєрідність цього твору і дає підґрунтя розглядати його і як філософський роман” [7, 8]. Головний герой Зенон у філософсько-моральних пошуках передає як свою епоху, так і незмінні загальнолюдські прагнення та риси людської природи.

Певний історичний період, зображений у творі М.Юрсенар, можна розуміти, як описане коло, проте ми ніколи не повертаємося у вихідну точку, а виходимо на новий рівень та продовжуємо рух уперед уже на новому рівні. Такий рух формує образ по спіралі, який, за словами Н.Полторацької, “у романі є одним із основних, а процес пізнання – одним із найважливіших об’єктів дослідження М.Юрсенар” [7, 14]. Ключовий образ спіралі дає змогу перекласти назву роману “L'oeuvre au noir” як “Ступінь пізнання”.

Працюючи в жанрі історико-філософського роману, М.Юрсенар максимально достовірно відображає історичні епохи, слідує принципу “намагатися все сказати і нічого не пропустити” [12, 101] (тут і далі переклад мій. – О.Р.), але ця точність не у сухих фактах, цифрах, а у відтворенні духу епохи, її настроїв, світогляду та характерів. Саме це сприяло створенню “історії мудрого і переслідуваного чоловіка, яка відбувається десь біля 1569 року, але могла б статися раніше чи матиме місце у завтрашньому” [12, 287]. Поява історичного роману-проекції з-під пера М.Юрсенар пояснюється особливим підходом авторки до історії та її відображення в літературі.

Українська письменниця не спирається на документи, для неї набагато важливішими є знання, що передаються від покоління до покоління. Ю.Мельникова стверджує, що “під історією авторка розуміє не так сукупність певних документально зафіксованих відомостей, як усе те, що впродовж століть і тисячоліть встигло перетворитися на легенду, що її Наталена Королева сприймає за інформацію, достовірнішу від будь-яких документів” [6, 61]. Творче світовідчуття ґрунтується на містицизмі та релігійному світобаченні, а тому “події, предмети, явища, особи у більшості випадків піднесені у творах письменниці над реалістично-побутовим рівнем повсякдення, збагачені й ускладнені легендарно-міфологічним або й містично-фантастичним пафосом” [6, 61]. Легенда доповнюється фантастичним, надприродним, яке здається малоімовірним, але відіграє важливу роль, бо роз-

ширює змістове поле та надає нового звучання вже відомим фактам.

У сприйнятті часу Н.Королевої немає протиставлення минулого та теперішнього. За словами Ю.Мельникової, “письменниця не розмежовує подій минувшини й сьогодення, вони, на її думку, за своєю суттю постають істотною даністю, гомогенною, однорідною, навіть за своєї неоднаковості. Минуле видається специфічним, до певної міри “спотвореним” (тобто зміненим) продовженням давньої минувшини” [6, 68]. Підхід до трактування історичного процесу як продовження та метаморфози епох спонукає Н.Королеву до пошуку спільного в різних історичних періодах. Ю.Мельникова стверджує, що “таке розуміння часового континууму та історичного процесу зосереджує увагу авторки передовсім на спільних рисах різних епох, а не на тому, що їх різнить” [6, 68].

У М.Юрсенар, як зауважують Ж.Брамї та М.Сард, “історія, взята у широкому розумінні, охоплює не тільки події, але і їх відбиток у житті, думках, а також ідеології та культури” [13, 18] (тут і далі переклад мій. – *О.Р.*). Історичні твори французької письменниці завжди відповідають діалектичній динаміці взаємозалежності даних минулого та теперішнього. В історичній літературі авторки присутня “інтерація між минулим та теперішнім, помилки та біди минулого анонсують та готують нещастя сучасності, а теперішній досвід, у свою чергу, тлумачить досвід учорашній” [13, 20]. Саме такими виступають основна мета та сенс історичної літератури для французької письменниці. Роман-проекцію можемо розцінювати як результат гуманістичних переконань авторки, для якої “гуманізм, що заснований на знаннях та вміннях, постійно перебуває у русі від минулого до теперішнього і, навпаки, знаходить смисл та робить висновки з обох часових періодів” [13, 21]. М.Юрсенар наскрізною екзистенційною проблемою бачить Зло, зло в людині і зло, вчинене людиною впродовж всієї історії існування суспільства.

На розуміння часу та історії Н.Королевою накладає відбиток функціонування ідей у той період, коли вона формувалася та розвивалася як митець. Авторка виховувалася на релігійних цінностях, тому “за основу сприйняття й розуміння Наталеною Королевою минувшини правила Біблія як найбільш універсальний виклад тієї системи поглядів та уявлень, який був і залишається для значної

частини людства найбільш адекватним й актуальним [6, 68–69]. Н.Мафтин влучно підкреслює, що “високохудожня проза Наталени Королевої утверджувала в раціональну й жорстоку добу ідею гуманізму, возвеличувала справжні, глибинні цінності людського буття, що залишаються актуальними в усі епохи, промовляла до людського серця, нагадуючи про найвищу істину любові й милосердя” [4, 185]. Українська письменниця була добре обізнана з теологічною доктриною Середньовіччя католицької Франції, тому їй вдалося відтворити ідейний дух епохи, зображуваної у романі “1313”.

М.Юрсенар зазнає впливу гуманістичних ідей доби Відродження, неоплатонізму, а також запозичує мотиви із східної філософії. Для неї “відчуття хаосу та занепаду послідовних цивілізацій вписується у космічний контекст” [12, 734], а Добро та Зло письменниця трактує, виходячи із своїх космологічних уявлень, де негативне характеризується двома поняттями: “невіданням”, тобто байдужістю, небажанням розуміти щось, і “агресією”, тобто насиллям та намаганням збагатитися. На перший погляд, літераторка своєю критикою католицької церкви підштовхує до думки, що вона атеїстка. Але це зовсім не так, бо М.Юрсенар, будучи віддаленою від християнської релігії (хоч в дитинстві виховувалася ревною католичкою), не відкидає того позитивного впливу на людство, який може здійснювати християнська віра. Вона усвідомлює серйозні загрози, що чигають на суспільство у бездуховності, бо “людина, позбавлена священного релігійного міфу, пристає до військових чи до відомих злочинців та замінює реліквію мумією Леніна” [12, 642]. Християнство для людей потрібне, щоб не втратити людяність та відчуття божественного, піднесеного, але негатив християнської релігії письменниця бачить у надмірному догматизмі, що сковує людську свободу. М.Юрсенар пише в листі до студентки Анат Барзілей: “Не так мене шокує та чи інша догма християнства (бо ідея прийняття на себе мук людства божою особою, на мою думку, містить долю істини, чи, інакше кажучи, є чудовою метафорою), як догматизм, із яким трактуються ці догми” [12, 737]. Французька авторка засуджує ту безкомпромісність церкви, яка існувала в попередніх культурно-історичних епохах та зберігається і до сьогодення.

Хоч Ю.Мельникова зазначає, що “для письменниці історія – це передовсім легенда,

зв'язок із сучасністю цікавив її зовсім мало, якщо цікавив узагалі, помічаючи й відзначаючи лише зв'язок минувшини з давно минулим, а також вічним" [6, 69], та все ж Н.Королеві вдалося встановити зв'язок твору "1313" із теперішнім та майбутнім. Проекцію на сьогодні та майбуття можна простежити у суглобі проблем та ідей різних епох. О.Мишанич зауважує, що "можна робити проекцію образу Бертольда Шварца і його винаходу на нашу сучасність, коли смертоносна зброя і вивільнена енергія спрямовуються проти тих, хто її винайшов, проти людства. Та Н.Королева таких проекцій не робила, вона простежила формування образу й характеру непересічної людини середньовіччя, що так і не зазнала щастя: сили добра вели її до вершини розуму, моральної досконалості і служіння людям, а сили зла – до гордині, сприяння вбивству і власної загибелі" [5, 71]. Французька письменниця в своєму романі "Спогади Адріана" формує образ генія, який міг би бути, за її словами, "ідеалом анти-Гітлера чи анти-Сталіна" [12, 375], проектуючи не образ-прототип, а образ-антипод сучасних їй лідерів тоталітарних режимів, щоб показати, що в історії є прецедент мудрого правителя, здатного на великі вчинки на благо людства, навіть наперекір негараздам в особистому житті. В образі Зенона із роману "Філософський камінь" вбачаємо прототип справжнього вченого-гуманіста, що до останнього подиху залишається вірним істині та ідеалам.

Н.Королева не робила проекцій минулого на теперішнє та майбутнє, у неї це вишло мимоволі. На відміну від української письменниці, М.Юрсенар свідомо малювала образ героя, якому властиві ті ж самі почуття, проблеми, бажання, що й непересічній людині будь-якої епохи. Якщо для Н.Королевої історія – це легенда, то, на переконання М.Юрсенар, "історія дає нам велику свободу, показуючи нашим сучасникам, що те, що видається їм унікальним, властиво ритму людського роду, а рішення, які вони приймають чи не приймають, можна співставити з іншими рішеннями, які приймалися іншими в інших місцях" [11, 227]. Авторка "Філософського каменя" так само, як і Н.Королева, цікавилася спільними рисами різних історичних епох, а не тим, що їх різнить.

Роман-проекція появляється внаслідок філософських пошуків письменницями шляхів збереження морально-етичних цінностей та апеляції до усвідомлення уроків минулого

для кращого майбутнього. Задуми творів української та французької авторок виникають у період між двома війнами. Н.Королева публікує роман "1313" у 1935 році, а М.Юрсенар у 1933 році пише новелу "У Дюрера", яка стала основою для написання у 1968 р. роману "Філософський камінь". Українська письменниця показує наслідки бездуховності та жадоби слави вченого, що заподіює лихо людям та перетворює монастир у "вогненні стовпи". У подіях, змальованих у творі, можна впізнати передбачення вибухів та наслідків застосування атомної зброї. М.Юрсенар пише новелу "У Дюрера" про алхіміка Зенона, проте їй не вистачає досвіду та знань, щоб втілити творчий задум у повному обсязі. Вже у зрілому віці письменниці вдається реалізувати свої плани у романі "Філософський камінь", основна ідея якого залишилася майже незмінною у порівнянні з першим варіантом. На прикладі головного героя, який не втрачає людяності за будь-яких складних умов, авторка наголошує на необхідності дотримання гуманістичних принципів.

Н.Королева та М.Юрсенар використовують проективні риси історичного роману для осмислення одвічних морально-духовних проблем, які супроводжуватимуть людство у всіх часах його існування. Роман-проекція дає унікальну можливість глянути на минуле з позицій сучасного та змоделювати духовний розвиток майбутнього.

1. Андрусів С. М. Мости між часами (Про типологію історичної прози) / Стефанія Миколаївна Андрусів // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 8. – С.14–20.
2. Дончик В. Г. Істина і особистість : Проза Павла Загребельного. Літературно-критичний нарис / Віталій Григорович Дончик. – К. : Радянський письменник, 1984. – 248 с.
3. Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? [Текст] : повість, роман, новели, оповідання, спогади / Наталена Королева ; ред. і упор. О. Баган. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 670 с.
4. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття : парадигма реконквісти : монографія. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2008. – 356 с.
5. Мишанич О. Дивосвіти Наталени Королевої / Олекса Мишанич // Повернення / О. Мишанич. – К., 1993. – С. 59–80.
6. Особливості української історичної прози ХХ століття : монографія / Г. О. Александрова, М. М. Богданова, Ю. О. Мельникова, І. Е. Спі-

- вак; Бердянський державний педагогічний університет. – Донецьк: Юго-Восток, 2008. – 226 с.
7. *Полторацкая Н. И.* Романы М. Юрсенар. История и современность: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: 10.01.05 / Н. И. Полторацкая. – Л., 1981. – 16 с.
8. *Старикова Н.* Исторический роман. К проблеме типологизации жанра / Н. Старикова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2007. – № 2. – С. 39–48.
9. *Тарнашинська Л. Б.* Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Броніславівна Тарнашинська. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 534 с.
10. *Фроловская О. В.* Французский исторический роман XX века (60–70-е гг) / Ольга Васильевна Фроловская; Кишиневский университет им. В. И. Ленина. – Кишинев: Штлинца, 1989. – 128 с.
11. *Юрсенар М.* С открытыми глазами / М. Юрсенар // Иностранная литература. – 2001. – № 8. – С. 222–259.
12. *Yourcenar M.* Lettres à ses amis et quelques autres / Édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones. – Paris: Édition Gallimard, 1995. – 933 p.
13. *Yourcenar M.* Persévérer dans l'être. Correspondance 1961–1963 (D'Hadrien à Zénon, III) / Texte établi et annoté par Joseph Brami et Rémy Poignault, avec collaboration de Maurice Delcroix, Colette Gaudin et Michèle Sarde. Préface de Joseph Brami et Michèle Sarde. – Paris: Éditions Gallimard, 2011. – 509 p.

В статті розглядається роман-проекція як жанрова модифікація історичного роману в українській і французькій літературі ХХ століття. Компаративне вивчення творів Н. Корольової “1313” і М. Юрсенар “Філософський камінь” ілюструє підхід письменниць до зображення минулого з позицій сучасності в проекції на майбутнє.

Ключевые слова: історичний роман, роман-проекція, моделювання дійсності, минуле, сучасність, майбутнє.

The article explores the novel-projection as a modification of historical novel in Ukrainian and French literature of XX century. A comparative analysis of works of N. Koroleva and M. Yourcenar illustrates the approach of authoresses to reflex past from the present in the projection on the future.

Key words: historical novel, novel-projection, modeling of reality, past, present, future.

УДК 82.0 (44)
ББК 833 (4ФРА)

Тетяна Лашків

ІМПРЕСІОНІСТИЧНА ПАЛІТРА НОВЕЛИ ГІ ДЕ МОПАССАНА “МІС ГАРРІЄТ”

У статті на прикладі новели Гі де Мопассана “Міс Гаррієт” вивчаються ідейно-естетичні основи літературного імпресіонізму як складової частини мистецького напрямку. Аналізуються оригінальні авторські засоби художнього зображення, що роблять твір самобутнім зразком імпресіонізму.

Ключові слова: літературний напрям, імпресіонізм, новела, французька література, творчість Гі де Мопассана.

Гі де Мопассан народився 1850 року, того самого року, коли помер Бальзак. Мопассан був останнім представником блискучої плеяди французьких критичних реалістів ХІХ століття, майстром, який значно поповнив художні здобутки цієї школи. Водночас у його творчості стають відчутними риси нового мистецтва, що віщують вік прийдешній. Мопассанові пощастило знайти чудового вчителя і старшого товариша в особі Флобера, який знайомить його з багатьма знаменитими письменниками того часу: Емілем Золя, братами Едмондом і Жюлем де Гонкур, Альфонсом До-

де. Відвідуючи літературні зібрання у будинку Золя в Медані, Мопассан пізнає особливості натуралізму, напрямку, який суттєво впливає на його подальшу творчість. Водночас імпресіоністична школа в живописі, що зародилась у Франції, коли письменник ще був юнаком, теж прищеплювала йому нове художнє бачення. У такому складному, поліаспектному мистецтві Мопассана своєрідно переплелися різні впливи. Письменнику притаманна і неабияка спостережливість, і загострена чутливість до краси, увага до химерності самого життя. У його творах об'єктивна

картина дійсності вимальовується крізь призму вражень самого автора. Поєднуються об’єктивізм у зображенні дійсності та прагнення передати суб’єктивні нюанси її сприйняття. Власне суб’єктивний стрижень і є тим новим, що пов’язує Мопассана з мистецтвом ХХ століття.

На формування естетичної свідомості письменника значний вплив мали процеси, пов’язані з утвердженням імпресіоністичного напрямку в живописі. Драматична битва за нове мистецтво художників-імпресіоністів, яких так довго і наполегливо не приймав ні академічний Салон, ані широка публіка, настільки захопила сучасників-літераторів, що майже всі вони тою чи іншою мірою стали причетними до цього руху. Не обминув його і Мопассан. Він теоретизує на тему образотворчого мистецтва, виступаючи зі своїми статтями на захист нової течії в живописі. У статті “На виставці” (1886) письменник висловлює свою симпатію до художників-новаторів. Його приваблює те, що вони знехтували “непорочно встановленими правилами малюнка і композиції”, намагаючись “передати невлومی гармонію тонів, яка існувала, але яку не помічали до цього часу їх попередники” [9, т. 13, 255].

У статті “Життя пейзажиста” (1886) Мопассан називає імпресіоніста Клода Моне “мисливцем” за дивними ефектами живої природи. Спостерігаючи, як працює художник, письменник із цікавістю відзначає, що Моне неначе ловить і кидає на полотно “виблискуючий водоспад світла, що бризнув на білу скелю”, “повні пригорщі зливи, що пронеслися над морем” [9, т. 13, 259]. Гострий погляд художника-імпресіоніста, на думку критика, вміло помічає у природі миттєві зміни та передає їх на полотно, послуговуючись оригінальною технікою.

Уміння спостерігати є дуже важливим і для самого Мопассана. У цитованій статті він говорить також про свій тісний зв’язок із живописом, про те, як багато важить для нього зорове сприйняття навколишнього світу: “Насправді я живу тільки очима... Очі мої розкриті, як голодний рот, пожирають землю і небо. Так, я відчуваю чітко і глибоко, що пожираю світ своїм поглядом і перетравлюю кольори, як перетравлюють м’ясо і плоди” [9, т. 13, 260]. Це метафоричне висловлювання засвідчує внутрішню готовність письменника до сприйняття концептуальних засад імпресіоністичного мистецтва.

Творча спадщина Мопассана-імпресіоніста надзвичайно багата й цікава. Ми спробуємо проаналізувати лише одну з його новел – “Міс Гаррієт”, яка, на наш погляд, може слугувати характерним прикладом імпресіоністичної манери.

Свого центрального героя – художника Леона Шеналья – Мопассан виводить на плечер, де той спостерігає за ледь помітними порухами природи. Шеналь знаходить прекрасне не в чомусь екзотичному, а в звичайному сільському пейзажі нормандського узбережжя. Художник зізнається: “Малярувати для мене означало блукати з клунком за плечима від заїзду до заїзду, нібито для малярської науки, шукаючи краєвидів. Ідеш тією дорогою, яка тобі сподобається, веде тебе власна тільки фантазія, а пораду дають очі – на чому зупиняться радо, туди й повертаєш” [10, т. 3, 8]. Леон Шеналь пише етюд, який, з його слів, “був простішим, ніж два та два, тільки що знехтував я там усіма академічними приписами” [10, т. 3, 13]. Практика роботи Мопассанового художника дуже нагадує працю імпресіоністів. Його теж понад усе цікавить гра світла й тіні, що, зрештою, робить картину неповторною: “Правий куток полотна зображав скелю, величезну кострубату скелю, вкриту водоростинами, брунатними, жовтими та червоними, на якій, мов масло, вилискувало сонце. Світло спадало на камінь золотим вогнем, а самого сонця не було видно – ховалося воно позаду за мною. Перший план вражав сяйвом, палав пишним вогнем. Ліворуч – море, не синє, не чорне, мов луповець, а зеленкаве, ніби молоком прилите, нефритове й похмуре море під притьмареним небом” [10, т. 3, 13]. Як і в художників-імпресіоністів, основне завдання у Шеналья полягає не лише в точному відображенні картин природи, але й у вмінні передати свої враження на полотно. Творіння є результатом складної сукупності відчуттів, що сприймаються не тільки зором, а й слухом, нюхом, всією душею. Шеналь розповідає: “Тепле, духмяне повітря, сповнене пахощів трав і водоростин пестить нюх дикими своїми випарами, пестить піднебіння смаком моря, пестить розум солодкою радістю” [10, т. 3, 14]. Таке сприйняття світу характерне для естетики імпресіонізму. Основний принцип цього художнього напрямку загалом правильно сформулювали свого часу брати Гонкури: “Бачити, відчувати, виражати – у цьому все мистецтво”.

Мопассана єднає з імпресіоністами здатність бачити і відрізнити у природі багатство різних відтінків, тонів, перехідних форм одного кольору. Його пейзаж характеризується кольористикою, динамікою; як і в імпресіоністів-живописців, головну роль у ньому відіграє освітлення, непостійність форм, перехід одного кольору в інший залежно від змін пори дня, від гри сонячних променів.

“Глибокий, крутий байрак, над яким височіють зарослі тернами та деревами покоти простягся, загубивсь, потопає в тих білих, мов молоко, випарах, у тій, так би мовити, бавовні, що колишеться іноді над долинами на світанку. Перший сонячний промінь, прокидаючись крізь віти, прошиває той ранішній туман, запалює на ньому рожеві відблиски” [10, т. 3, 18].

Ще панує ранішня прохолода, ще “пливе над долиною туман”, земля ще дримає під ранішній спів жайворонків. І ось “темно-червоне сонце викотилося нарешті з-поза обрїю; і що вище підбивалося вгору, яснїючи з хвилини на хвилину, земля дедалі немовби прокидалася, осміхалася, обтрушувалася, скидала, мов дївчина, вставши з постелї сорочку з білої пари” [10, т. 3, 7]. Вражає нас картина, коли “сонце, потопаючи серед кривавих, безкраїх, мов те море хмар, спадає на воду червоними відблисками” [10, т. 3, 9]. Та прийшла вечїрня пора, “велетенське сонце опускалося до моря. Червона куля все схилялася поволї донизу. Незабаром доторкнулася до води, якраз за нерухомим кораблем, що одбився, ніби в огняній оправї, посеред моря, серед його слїпучого сїява. Сонце помалу потопає в морї, ніби той океан ковтає його. Видно було, як воно занурюється, зменшується, зникає. Усе скїнчилось. Тїльки маленьке суденце все ще виразно вимальовується на далекому небї, на золотому тлї його” [10, т. 3, 15]. Цї описи сюжетно дуже нагадують знамените полотно Клода Моне “Враження. Схїд сонця”, що свого часу стало знаковим явищем, своєрїдним малярським манїфестом імпресїонїзму. Мопассан ніби синхронно із Моне підгледїли цю природню мїстерїю, і кожен властивими йому художніми засобами вїдтворили її. Словесна картина новели вишукано передає в типово імпресїонїстичній манерї природу в русї, у мїнливостї та миттєвостї. “Мистецтво – це збереження у вищїй, абсолютній, закінченїй формї якоїсь митї, якоїсь ледь вловимої людської особливостї” [4, т. 1, 539], – формулювали основне завдання творчостї брати Гонкури.

Дуже вразливий до краси навколишнього свїту, письменник, як і художники-їмпресїонїсти, надає великого значення впливу цїєї краси на людську душу. Мопассан намагається описати, якї враження й емоцї викликає сприйняття краси у персонажів: “Мїс Гаррїєт гарячим поглядом стежила, як конає у пишному полум’ї день. І була в неї, певне, непомїрна охота пригорнути до себе небо, море, весь обрїй” [10, т. 3, 15].

Леон Шеналь дїлиться своїми враженнями: “Сядеш біля джерела, що пробивається з-під дубового кореня, серед густої, тендїтної, високої, свїжої лїснїючої трави. Прилякнеш, нахилишся, п’єш ту воду, холодну, прозору, що змочує тобі вуса та носа, п’єш і вїдчуєш фізичну втїху, ніби цїлуєш те джерело, припавши вустами до вуст. А інодї, їдучи понад тим довгим, вузьким струмочком, натрапивши на ковбаню, роздягнешся до сорочки, поринеш з головою – і вїдчуєш по всьому тїлї, як ніби голубить тебе, вабить студеними обїями тремтлива, весела, жвава течїя” [10, т. 3, 9]. Художник передає своє захоплення первозданною красою через дотики-поцїлунки, обїями води, якї дають йому вїдчуття її прохолоди, тремтїння, лагїдностї. Таке тактильне сприйняття свїдчить про безпосереднє дїтяче бачення свїту. Мопассан майстерно сенкретизує цї вїдчуття, і вони емоцїйно передаються читачевї.

Цїкавою, на нашу думку, є близька до імпресїонїстичної авторська технїка в зображеннї портрета героїні: “Дуже висока, дуже худа й так замотана в шкотську червону картату шаль, аж можна було здумати, що немає в неї рук, коли б при кульшї не виглядала довга п’ясть, яка держала білу мандрївницьку парасольку. Дивлячись на її худе, мов у мумїї, обличчя, облямоване довгими, сивими, закрученими пуклями, що підскакували за кожним кроком, набїг менї на думку, не знаю, чому, копчений оселедець у папїльїотках” [10, т. 3, 10]; “побачив щось чудне – стовбичило воно на пригорку, на вершкї. Якась ніби щогла, вквітчана прапорами. Вона сама” [10, т. 3, 10]; “я помічав її на присалку – стояла, мов сїмафор на залїзницї” [10, т. 3, 12]. Портрет не мїстить традицїйних описів, лише окремї деталї та суб’єктивне авторське сприйняття їх справляють враження, складають цїлїсну образну картину.

Поетику імпресїонїзму Мопассан майстерно застосовує і в зображеннї внутрїшніх станів героїв. Письменнику вдається передати

різноманітні, навіть дуже незначні враження, відтінки почуттів. Він переносить на внутрішній світ людини постійну плинність, миттєву змінність самої природи. Мопассана надзвичайно цікавить дослідження процесів духовного життя: “Заманулося мені придивитися трохи до чудної тієї міс Гаррієт, дізнатися, що то діється в самотній душі в тих старих самотніх англійок” [10, т. 3, 13]. Складність, багатоплановість характеру героїні підкреслюється різноманітністю, навіть протиріччям почуттів, які вона викликає в людей, що її оточують: “Пані Лекашер відчувала в темнім своїм розумі якусь огиду до старої пані, до захоплених її витівок. Придумала для неї прізвисько; не знаю вже, звідкіля воно набігло їй на уста, не знаю, якими невідомими, таємничими шляхами дійшов до того її розум, – казала на неї: ”Чисто тобі чортиця”. І це слово, прикладене до тієї суворої і сентиментальної істоти, здавалося мені кумедним без міри” [10, т. 3, 11]. Інакше характеризує її старий наймит: “Звичайно, хвойда була, пожила свого часу” [10, т. 3, 12]. Міс Гаррієт, з її чудернацькою поведінкою старої дівки, з її захопленням релігійними книжечками і з непомірною пристрасною є для художника не лише “карикатурою втіленого екстазу”, але й надзвичайно нещасною істотою, позбавленою любові. Щире людське співчуття звучить в авторських роздумах про неї. Позбавлена традиційної хронологічної сюжетності, розповідь про долю жінки містить відтінок таємничості та недоказаності: “Догадувались люди, крім того, що та англійка була з багатих, що вік звікувала, тиняючись по всьому світу, бо вигнали її з сім’ї. А чого ж її вигнали з дому?” [10, т. 3, 11]. Різноманітні здогади, що виникають у людей, відіграють значну роль у сприйнятті особистості героїні. Автор, таким чином, залишає місце для суб’єктивних характеристик і висновків. Сповненим патетики є ліричний відступ, у якому автор говорить про своє глибоке душевне почуття співчутливості: “Бідні, самотні істоти, мандрівні сумні гості табльдотів, бідні, сердешні, чудні ви істоти, я полюбив вас, одколи пізнав її!” [10, т. 3, 16].

Імпресіонізм новели характерно проявляється у відображенні внутрішніх переживань героїв. Леон Шеналь помічає дивні зміни в поведінці міс Гаррієт: “Вона з’являлась раптом, надходила прудким своїм кроком. Сідала поривчасто, дихала важко, ніби бігла перед тим, чи щось її тяжко хвилювало. Страшенно червоніла, ... тоді зненацька блідла, сіріла,

мов земля, – от-от упаде, зомліє” [10, т. 3, 17]. Художник додає: “Раніш, як вертається, бувало, до ферми, попоходивши годин зо дві по узбережжі, де лютував вітер, то довге її волосся, закручене ззаду, часто метлялося, розпустившись, немовби в ньому лопнула пружина. Вона на те не звертала тоді жодної уваги і, не соромлячись, так і приходила на обід, як розчесав, розвіяв їй коси брат її, вітер. А тепер заходила перше в свою кімнату, щоб поправити свої коркотяги, як я назвав їх” [10, т. 3, 17]. Таким чином, Мопассан відстежує етапи зародження глибокого почуття кохання, яке викликає надзвичайне сум’яття в душі героїні. Ми разом із Шеналем поступово, керуючись власними відчуттями, приходимо до розуміння цих змін, цієї емоційної напруги: “Я пішов під яблуні покурити люльки; ходив собі сюди й туди, сновигав по подвір’ї. Все те, що я передумав за день, дивовижне відкриття, зроблене вранці, кумедне те палке кохання до моєї особи, спогади, які набігли після того відкриття, чарівні зворушливі спогади, а може, теж і той погляд, те, як кинула на мене оком служниця, почувши про мій від’їзд, – усе воно переплуталось, перемішалось, і захотілось мені з того всього жартувати, засвербіли губи, просячи поцілунків, а по жилах заходило, не знаю, як вам його назвати, – те, від чого людина починає робити різні дурниці” [10, т. 3, 20].

Імпресіонізм у творі набирає яскравого психологічного забарвлення. Причому Мопассан не аналізує складні динамічні прояви внутрішнього життя героїв, а тільки по-імпресіоністичному змальовує, залишаючи багато недоказаного, немотивованого, що викликає враження спонтанності, природності вияву почуттів. Саме таке безпосередньо-емоційне зображення життя є метою творчості імпресіоністів. “Вони надають перевагу вільному художньому моделюванню життя, за якого зберігається враження спонтанності “незробленості” зображення: деталі, образи, фрагменти дійсності беруться ніби випадково, без цілеспрямованого відбору, без порядку, але при цьому всьому вони внутрішньо співвідносяться і відповідають думкам автора, “працюють” на його концепцію” [12, 177], – зазначає щодо цього Д.Наливайко.

У мовному аспекті твір Мопассана теж має багато цікавих особливостей. За допомогою відповідного мовного матеріалу письменник здійснив свій творчий задум: створив художній образ, передав складність людських

почуттів. Загалом письменник пише короткими реченнями, коли необхідно передати складну динаміку подій та явищ, плинність емоцій та почуттів. Поряд із цим у синтаксичній організації новели зустрічаються й речення довгі, докладні, з численними однорідними означеннями, ускладнені підрядними реченнями, дієприкметниковими та дієприслівниковими зворотами. У такий спосіб автор намагається найбільш повно схарактеризувати персонажів, описати природні явища, якомога детальніше передавати всі відтінки почуттів і вражень. Ось як Мопассан описує зустріч із зайцем: “Заєць брався тим полем, сливе, ховаючись в конюшині, – виглядали тільки довгі вуха; тоді перескочив ріллею, спинився, непокоючись, додивляючись, чи нема якої небезпеки, не можучи наважитися, куди саме податись; нарешті погнався знову вистрибом і зник серед грядок буряків” [10, т. 3, 7]. Незабутнє сильне враження справляє уривок, що складається із самих лише риторичних питань. Вони передають роздуми, біль, хвилювання автора, що не можуть залишити байдужим читача: “Я дивився на неї при свічці, – на сердешну, нікому не відому жінку, що померла так далеко від рідного краю, так безчасно. Чи zostалися в неї де-небудь родичі, друзі? Яке було її дитинство, життя? Звідкіля вона отак прибула, сама-самісінька, блукаючи по світу, загубившись, мов той пес, що вигнали його з оселі? Які таємниці, які болі безнадійні носила вона в недоладному своєму тілі, в тому тілі, що гнітило її, мов тягар ганебний, усе життя, в тій смішній оболонці, що одгонило від неї далеко і прихильність, і кохання?” [10, т. 3, 23]. Створюючи художню палітру твору, Мопассан як талановитий спостережливий художник прагне зберегти місцевий колорит Нормандії, провінції, де пройшло дитинство письменника, і де розгортаються події новели. Із цією метою автор використовує у мові своїх персонажів особливий нормандський діалект. Він відтворює фонетичні, морфологічні, лексичні особливості мовлення своїх героїв, що містять надзвичайно цікаві характеристичні риси. Мопассан виписує своїх персонажів, не позбавляючи їх автохтонних мовних рис. Використання мовлення персонажів як важливого ідентифікаційного фактора притаманне і для натуралістичного, і для імпресіоністичного напрямів літератури. Майстерність автора у застосуванні цього прийому якнайкраще доводить оригінальний текст новели: “C’est un cheval. Je vé le sabot. Y s’ra tombé c’tte nuit

après s’avoir écaré du pré” [11, 192]. Створюючи образ “чужоземки”, “англійки, що балакає іншою мовою”, Мопассан прагне зберегти й відтворити характерні особливості її мовлення. Цей прийом робить образ живим і безпосереднім у сприйнятті.

Неоціненне образотворче значення у новелі мають живописні епітети і порівняння. За їхньої допомоги вдається досягти надзвичайної пластичності, художності описів. Яскравими мазками письменник пише-малює чаруючі пейзажі. За допомогою тропів автор прагне охопити всю багатогранність рис і якостей явища, якомога детальніше передати власні враження від спостережень. Часто епітети Мопассана не лише описові, але й ліричні, оціночно-метафоричні. Вони підкреслюють своєрідність образного сприйняття письменника-художника, їхнього творця. Видається цікавим навести їх в оригінальному звучанні, адже це дає можливість безпосередньо відчувати всі (зокрема й фонетичні) особливості авторських тропів, які подекуди нелегко повністю передати засобами української мови: “le frémissement du courant vif et léger” (“тремтлива, весела, жвава течія”), “un océan de nuages sanglants” (“криваві, безкраї, мов те море, хмари”), “ce gazon ras, fin et souple comme un tapis” (“ніжна, м’якенька, мов килим, травиця”), “une chevelure d’herbes frêles, hautes, luisantes de vie” (“густа, тендітна, висока, свіжа лисніюча трава”), “la haute côte droite comme un muraille” (“високий, рівний, мов стіна, берег”), “le grand ciel empourpré de feu” (“високе вогняно-пурпурове небо”), “la vaste mer dorée de lumière” (“широке, золоте від сонячного проміння море”), “la Terre, la bonne, saine, belle et verte” (“люба, свята, пишна, зелена земля”), “baiser violent est fort et savoureux comme un fruit sauvage” (“поцілунки міцні та смачні, мов фрукти-дички”), “la mer, pas la mer bleu, la mer d’ardoise, mais la mer de jade, verdâtre, laiteuse et dure aussi sous le ciel foncé” (“море, не синє, не чорне, мов луповець, а зеленкаве, ніби молоком прилите, нефритове й похмуре море під притьмареним небом”). Характерним, на наш погляд, є вживання у більшості з наведених словосполучень дієприкметників, що надають тропові мінливості, непевності. Саме ця риса видається імпресіоністам найбільш вдалою у зображенні природи. Водночас словесні пейзажі новели вражають майстерністю описів, незвичайною гамою кольорів, багатством відтінків,

дивними ракурсами. Пейзажний імпресіонізм Мопассана багатобарвний і неповторний.

Художній світ Мопассана зітканий із різних образних асоціацій. Його метафора глибока й складна. Часто аватор не розгортає її, не пояснює подальшим описом, та в ній завжди відчувається влучне й оригінальне приховане смислове зіставлення: “ce souffle frais qui avait passé l’Océan et qui nous glissait sur la peau, lent et salé par le long baiser des vagues” (“свіжий вітерець, що, перебігши через весь океан, обвівав тепер наші обличчя, повільний, солоний, бо довго цілувався з хвилями”), “l’incendie formidable que le soleil couchant allumait sur la mer” (“грізна пожежа, що сонце, заходячи, запалило на морі”), “la fuite lente et arrondie d’une mouette promenant sur le ciel bleu la courbe blanche de ses ailes” (“чайка пливе в повітрі, кружляючи, виблискуючи білими крилами на синьому небі”), “je commençai à dépecer à coups de dents les membres maigres de la poule normande” (“почав я рвати зубами худу нормандську курку”), “Mais ce qu’on aime surtout dans ces courses à l’aventure, c’est la campagne, les bois, les levers de soleil, les crépuscules, les clairs de lune. Ce sont, pour les peintres, des voyages de nocce avec la terre. On est seul tout près d’elle dans ce long rendez-vous tranquille” (“Але що найбільше припадає до вподоби, то це поля, гаї, те, як сходить сонце, як спадає вечір, як місяць світить. Тоді-то художник відбуває весільну мандрівку з землею. Буваєш тоді на одинці з нею, близько-близько коло неї, на довгому, спокійному побаченні”). Ці зразки дають можливість доторкнутися до ніжного образного світу відчуттів письменника, його сприйняття краси і неповторності кожної миті життя. Для Мопассана, як і для художників-імпресіоністів, характерним є прагнення змалювати красиве. Тож за допомогою відповідних художніх засобів автор майстерно створив у новелі зримі, хвилюючі описи, словесні картини.

Аналізуючи ідейно-естетичні основи літературного імпресіонізму на прикладі новели “Міс Гаррієт”, ми ще раз переконуємося, що

це надзвичайно цікавий літературний напрям, особливий стиль, близький і до реалістичного, і до модерністського типу творчості. У дискурсі імпресіонізму письменник має величезний оперативний простір для вироблення власних оригінальних засобів художнього зображення, що надають його творам самобутності та неповторності.

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. – М., 1980. – 250 с.
2. Артамонов В. П. О стиле новелл Мопассана. Функционирование жанровых систем / В. П. Артамонов. – Якутск, 1989. – 340 с.
3. Венгеров Л. М. Гі де Мопассан / Л. М. Венгеров // Зарубіжна література 1871–1973. Огляди і портрети. – К. : Вища школа, 1974. – С. 29–36.
4. Гонкуры Э. и Ж. Дневник: Зап. о лит. жизни / Э. и Ж. Гонкуры. – М., 1964. – Т. 1–2.
5. Данилин Ю. И. Жизнь и творчество Мопассана / Ю. И. Данилин. – М., 1968. – 292 с.
6. Лану А. Любимый друг Мопассан / А. Лану. – К. : Вища шк., 1983. – 487 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2006. – 752 с.
8. Моклер К. Импрессионизм. История, эстетика, мастера / К. Моклер. – М., 2011. – 160 с.
9. Мопассан Ги де. Полн. собр. соч. / Ги де Мопассан. – М., 1950. – Т. 1–12.
10. Мопассан Гі де. Твори : у 8 т. / Гі де Мопассан. – К. : Дніпро, 1970. – Т. 1–8.
11. Мопассан Ги де. Рассказы. На французском языке / Ги де Мопассан. – М. : Прогресс, 1976. – 335 с.
12. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К., 1985. – 365 с.
13. Пащенко В. І. Гі де Мопассан / В. І. Пащенко. – К. : Дніпро, 1986. – 230 с.
14. Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX века / В. И. Раздольская. – Л., 1981. – 315 с.
15. Ревалд Д. История импрессионизма / Д. Ревалд. – М. : Искусство, 1959. – 198 с.
16. Ревалд Д. Постимпрессионизм / Д. Ревалд. – М. : Наука, 1971. – 254 с.
17. Іван Франко і світова культура : Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – К., 1990. – 594 с.

В статтє на примєре новеллы Ги де Мопассана “Мисс Гарриет” исследуются идейно-эстетические основы литературного импрессионизма как составной части направления в искусстве. Анализируются оригинальные авторские средства художественного изображения, что делают произведение самобытным образцом импрессионизма.

Ключевые слова: *литературное направление, импрессионизм, новелла, французская литература, творчество Ги де Мопассана.*

The article deals with ideas and aesthetic of literary impressionism as a constituent part of artistic trend on the basis of Maupassant's story "Miss Harriet". Authentic author's means of featuring which make the story exclusive example of impressionism, have been analysed in the article.

Key words: literary trend, impressionism, story, French literature, Maupassant's artistic works.

УДК 398.87: 82-144 (477) + (410)
ББК 82.0

Оксана Карбашевська

ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО ЗОБРАЖЕННЯ ЛАМЕНТАЦІЇ У ФОЛЬКЛОРНИХ БАЛАДАХ: УКРАЇНСЬКО-БРИТАНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті розглядаються британські та українські фольклорні балади, змістоформа яких є близькою до голосінь. Аналіз текстів виявляє типологічну подібність та національну самобутність британської й української усної систем на сюжетному, образному, риторичному рівнях поетичної побудови балади.

Ключові слова: фольклорна балада, ламентация, типологія, самобутність.

В Путивлі граді вранці-рано
Співає, плаче Ярославна,
Як та зозуленька кує,
Словами жалю додає.
– Полечу, каже, зигзицею,
Тісю чайкою-вдовицею,
Та понад Доном полечу,
Рукав бобровий омочу
В ріці Каялі. І на тілі,
На княжім білім, помарнілім,
Омию кров суху, отру
Глибокій, тяжкій рани... [16, 195]

Мистецьке змалювання словом явищ “ламентаций” (“голосіння”, “плачу” передовсім жіноцтва за коханими “ладо”, котрі віддали своє життя, виконуючи чи то професійні, чи військові обов’язки) належать до “вічних” тем. Їхня загальнолюдська значущість завжди буде близькою кожній окремо взятій особі. Серед сюжетів англо-шотландських фольклорних балад американський учений Г.Джеральд (Gordon Hall Gerould) виокремлює і такі, що змальовують ламентацию (lamentation) за померлим чоловіком чи коханим. Для баладних поетів, пише автор дослідження, жіноче горе – один із найболючіших моментів у художньому відображенні [20, 48].

У поетичній формі висловлює співзвучну думку й І.Франко. Болісно-пекучий лейтмотив його вірша “Де не лилися ви в нашій бувальщині” (1902) – “тисячолітні ридання” й страждання руських жінок, які ті виливають у “безсмертних піснях”:

*Де не лилися ви в нашій бувальщині,
Де, в які дні, в які ночі –
Чи в половецьчині, чи то в князівській
удальщині,
Чи то в козаччині, ляччині, ханцині,
паницині,
Руській сльози жіночі!..*

*Слухаю, сестри, тих ваших пісень
сумовитих,
Слухаю й скорбно міркую:
Скільки сердець тих розбитих, могил
тих розритих,
Жалощів скільки неситих, сліз вийшло
пролитих
На одну пісню таку? [14, т. 3, 153]*

Художнім імпульсом для створення поетичного твору із циклу “На старі теми” стала праця І.Франка над перекладом “Слова про похід Ігоря” (1873). Епіграф до нього від-

силає до восьмої частини “Слова” – “VIII. Смуток природи і цілої Русі о поразенню Ігоря”, а саме до рядків:

*Жони руські заплакали тяжко,
Скрізь печаль ті слова говорячи:
Ой, уже нам своїх милих мужів
Ані мислю-гадков не згадати,
Ані думов не думать, не то, щоб
Їх ми мали зглядати очима,
А що злата і срібла пропало!*

[13, т. 10, 15]

У другому томі “Історії української літератури” М.Грушевський докладно аналізує літературну пам’ятку лицарської епіки українського середньовіччя – періоду Київської Русі. Особливий інтерес для вченого – у тематично-стильовому спорідненні “Слова” з традиційними голосіннями і закляттями: “А що елегантні тони відзиваються дуже сильно в “Слові”, можна сказати, панують у ній, тож виразно виступають у ній суголосні ноти з нашими голосіннями, навіть в їх теперішній формі” [4, т. 2, 208]. Підтвердження для своєї думки М.Грушевський знаходить і в жіночих та чоловічих ламентативних пам’ятках.

У канві твору дослідник звертає увагу на голосіння за полеглим хоробрим військом, виокремлює гіркий плач поета над всенародною бідною, плач Ростиславової матері над сином. Проте на першому плані для М.Грушевського – “Плач Ярославни”, який видається науковцю “одною з найкраще захованих пісень «Слова»” [4, т. 2, 192]. На його погляд, “величний плач Ярославни сполучає в собі елементи голосіння і закліть природних стихій в поміч своєму Далекому мужеві” [4, т. 2, 208]. А ось як журливу пісню Ярославни характеризує М.Драгоманов у рецензії “Малоросія в ее словесности” (вперше надр. у 1870 р.): “Знаменитый плач Ярославны есть не что иное, как песня украинской дивчины; а превосходный финал «Слова о полку Игореве» повторяется во многих украинских думах” [6, 10].

Мотиви голосільного мелосу характерні як для жанрів обрядової поезії, так і ліричних пісень. Так, на основі міжжанрової дифузії голосіння та ліричних пісень, їх паралельного розвитку та взаємодії М.Грушевський вибудовує генезу елегантності професійної української поезії [4, т. 2, 208]. У розділі “Старші верстви української усної традиції” вчений виразно постулює: “Відігравши свою велику

ролю в розвої ліричної пісні, в її початках, голосіння в тій нинішній стадії, котрій його бачимо у нас, уже саме стоїть під впливами високо розвиненої лірики. Між піснею і плачем існує тісна зв’язь, обопільні запозичення, переходи, обміна поетичними образами і символікою;...” [3, т. 1, 151]. За М.Грушевським, національні голосіння – підвалина для розвитку жанру ліричних пісень.

Висловлювання про зв’язок баладної структури з ламентативною і поховальним обрядом, розгляд фольклорного жанру балади в контексті обрядової поезії відбувається у студіях як фундаторів фольклористики, так і вітчизняних вчених, зокрема, Ф.Колесси, С.Грици, О.Чебанюк – з одного боку, та зарубіжних дослідників Ф.Гуммере, Г.Джеральда, С.Іспас, Б.Стунджені – з іншого.

Ф.Колесса пише про “баладні пісні”, “голосільні мотиви” весільної драми [8, 72–73]. На органічний зв’язок баладного жанру з різного роду обрядовою поезією вказує С.Грица. Завдяки функціональній неприкріпленості, динамічності форм і виразових засобів, продовжує дослідниця, балади можуть виступати в ролі обрядових: не лише весільних, а й веснянкових, обжинкових, колискових тощо [2, 98, 102]. О.Чебанюк розглядає балади в колі календарно-обрядового фольклору [15].

Румунська дослідниця С.Іспас у статті “Трое сестер, які вирушили збирати квіти, і проповідник П’ятра” досліджує мотив дороги (її проходить душа від життя до смерті) в однойменній баладі, що виконувала ритуальну функцію поховальних пісень [7]. Між текстами голосіння, псалмів, балад та фольклорними романсами паралелі проводить литовська вчена Б.Стундженя у студії “Фольклорні пісні як ритуальні іновачії у поховальних церемоніях” [12].

Серед британських народних балад американські фольклористи Ф.Гуммере й Г.Джеральд виокремлюють надгробну, похоронну пісню, ламентативну (threnody, soronach, lamentation, lament). Про вплив давнього корсиканського жіночого похоронного танцю “the saracolu” й плачу “vosero” на походження фольклорного баладного жанру і самого терміну “балада” пише Ф.Гуммере (Francis Barton Gummere) у монографії “Народна балада” (“The Popular Ballad”, 1907). Похоронні пісні, зазначає вчений, називалися не лише “lament”, а й “ballati”. Згодом виникла епічна чи історична елегія, панегірик, а ледь помітні

сліді звичаю, стверджує науковець, простежуються у британських баладах [21, 95].

Систематизуючи фольклорну британську баладу у шість груп, Ф.Гуммере відносить похоронну пісню та балади про надприродне (the coronach and ballads of the supernatural) до третього класу. До похоронних пісень учений зараховує балади “Вродливець Джеймс Кемпбелл” (“Bonnie James Campbell”), “Вродливий граф Мюррею” (“The Bonny Earl of Murray”), “Жорстоке вбивство землевласника Меллестайну” (“The Slaughter of the Laird of Mellerstain”), “Віллі Макінтош” (“Willie Macintosh”), а також кінцівку балади “Сер Патрик Спенс” (“Sir Patrick Spens”). На його думку, безособова розв’язка твору “Сер Патрик Спенс” та заключні “вишукані рядки”, що змальовують марне очікування придворних дам та дружин на своїх лордів, вказують на давню ламентацию. Вчений пише про цю баладу як “найшляхетнішу похоронну пісню” [21, 210, 211]. Г.Джеральд прирівнює баладу “Вродливець Джеймс Кемпбелл” до надгробної пісні (threnody). “Вродливець Джеймс Кемпбелл” й “Вродливий граф Мюррею” належать, за його словами, до улюблених уснопоетичних творів [20, 31, 48].

Типологічну подібність із виокремленими британськими фольклорними баладами – похоронними піснями на сюжетному, образ-

ному, риторичному рівнях поетичної побудови виявляють окремі українські балади історичної тематики. До них відносимо ті, що змальовують трагічну загибель козака внаслідок військових дій, зокрема, “Ой умирає козак”, “Ой на горі вогонь горить”, “Ой у полі сніжок мружить”, “Ой три літа й три неділі” та ін. Відтак проаналізуємо низку британських та українських балад, змістоформа яких є близькою до голосінь. Тексти британських зразків подаємо за збіркою “Англійські та шотландські народні балади” Ф.Чайлда (Francis James Child), котру відредагували Х.Сарджент (Helen Child Sargent) та Дж.Кіттрідж (George Lyman Kittredge) й видали у Кембриджі 1904 р., українських – за збіркою “Балади” в упорядкуванні О.Дея, А.Ясенчук (1987).

Так, балада “Сер Патрик Спенс” розповідає про небезпечну морську подорож найкращого у Шотландському королівстві моряка Патрика Спенса та загибель усього екіпажу корабля під час шторму. У своїй збірці Ф.Чайлд навів 18 варіантів цього твору. Балада закінчується на кульмінаційному піднесенні, яке змальовує горе овдовілих жінок, правда, еліптично та в емоційно стриманій манері. Х.Сарджент та Дж.Кіттрідж подають варіанти А, В та G. Порівняємо дещо видозмінені останні рядки цих варіантів:

*O lang, lang may their ladies sit,
Wi thair fans into their hand,
Or eir they se Sir Patrick Spence
Cum sailing to the land.*

*O lang, lang may the ladies stand,
Wi thair gold kems in their hair,
Waiting for thair ain deir lords,
For they'll se thame na mair.*

*Haf owre, haf owre to Aberdour,
It's fiftie fadom deip,
And thair lies guid Sir Patrick Spence,
Wi the Scots lords at his feit.*

[58A: Sir Patrick Spens, 23, 104]

Перші дві строфи варіанта А завуальовано передають факт загибелі моряків. Однак вигук “ой”, повтори “довго, довго”, вказівка на чекання, пояснення “бо вони їх не побачать більше” готують до трагічної звістки. Третя

*Lang, lang may our ladies wait
Wi the tear blinding their ee,*

*Ой довго, довго можуть їхні леді сидіти,
Із віялами у руках,
Перш ніж вони побачать, як Патрик Спенс
Припливе до берега.*

*Ой довго, довго можуть леді стояти,
Із золотими гребенями у волоссі,
Чекаючи на своїх дорогих лордів,
Бо вони їх не побачать більше.*

*На півдорозі, на півдорозі до Абердура,
На глибині 50 морських сажень,
Там лежить відважний сер Патрик Спенс,
Із шотландськими лордами в ногах.*

[Тут і далі переклад мій. – О.К.]

строфа повтором “на півдорозі, на півдорозі”, описом місця “на глибині”, початком рядка “там лежить” не залишає жодних сумнівів щодо смерті коханих “ладо”.

*Довго, довго можуть наші леді чекати
Із засліпленими від сліз очима,*

*Afore they see Sir Patrick's ships
Come sailing oer the sea.*

*Lang, lang may our ladies wait,
Wi their babies in their hands,
Afore they see Sir Patrick Spence
Come sailing to Leith Sands.
[58B: Sir Patrick Spens, 23, 105]*

*The ladies crackt their fingers white,
The maidens tore their hair,
A' for the sake o their true loves,
For them they neer saw mair.*

*Lang, lang may our ladies stand,
Wi their fans in their hand,
Ere they see Sir Patrick and his men
Come sailing to the land.
[58G: Sir Patrick Spens, 23, 105]*

Дві строфи кінцівки варіанту В та остання строфа варіанту G також починаються із повтору “довго, довго”, стан очікування переходить у варіант В, рядок “бо їх вони ніколи не побачать більше” – у G. Душевний біль і втрату героїнь змальовують рядки “із засліпленими від сліз очима”, “леді заламували свої пальці білі”, “дівки рвали своє волосся”.

У іншій баладі “Вродливець Джеймс Кемпбелл” “ми бачимо, як виїжджає галантний джентльмен, ми бачимо як повертається без вершника додому кінь, ми чуємо ламентативної його сестер чи матері та його дружини.

*O it's up in the Highlands,
and along the sweet Tay,
Did bonie James Campbell
ride monie a day.*

*Sadled and bridled,
and bonie rode he;
Hame came horse, hame came saddle,
but neer hame cam he.*

*And down cam his sweet sisters,
greeting sae sair,
And down cam his bonie wife,
tearing her hair.*

*'My house is unbigged,
my barn's unbeen,
My corn's unshorn,
my meadow grows green.'*
[210A: Bonnie James Campbell, 17, 497–498]

*Перш ніж вони побачать, як кораблі сера
Патрика
Плестимуть морем.*

*Довго, довго можуть наші леді чекати
Із дітьми на руках,
Перш ніж вони побачать, як сер Патрик
Спенс
Плестиме до пісків порту Літ.*

*Леді заламували свої пальці білі,
Дівки рвали своє волосся,
Усе через своїх вірних коханих,
Бо їх вони ніколи не побачать більше.*

*Довго, довго можуть наші леді стояти,
Із віялами у руках,
Допоки вони побачать, як сер Патрик і його
екіпаж
Припливе до берега.*

От і все, проте цього достатньо, аби розірвати серце”, – пише Г. Джеральд [20, 97]. Протиставлення наявних предметів відсутньому їх власникові характерне і для художнього світу української балади. На цей давній метонімічний засіб фольклорного зображення звернув увагу О. Дей: “Порушення єдності об’єкта з притаманними йому атрибутами символізує драматичність або трагедійність події, викликає (через речі героя) тугу за ним і пам’ять про нього” [5, 162].

Перший із чотирьох варіантів (А) “Вродливця Джеймса Кемпбелла” містить останні слова чоловічого персонажа [20, 179]:

*Ой високо у Верховинах,
Та вздовж милої ріки Тей,
Вродливець Джеймс Кемпбелл
Їздив верхи багато днів.*

*Осідланий та загнуданий,
Та красивий виїхав він,
Додому повернувся осідланий кінь,
Але так ніколи додому не повернувся він.*

*І вийшли назустріч його милі сестри,
Вітаючи так сумно,
І вийшла назустріч його вродлива дружина,
Рвучи своє волосся.*

*“Мій дім не побудовано,
Мій амбар не зачинено,
Моє збіжжя не зібрано,
Моя лука зеленіє”.*

Найбільш художньо вивершеною є остання строфа. Перші три рядки акцентують на передчасно обірваному житті, трагізмі долі, бо “дім не побудовано”, “амбар не зачищено”, “збіжжя не зібрано”. Заперечні конструкції вказують на розпочаті справи померлої людини. Але особливою трагічністю відлунує останній рядок строфи. Ствердне “моя

*‘The meadow lies green,
the corn is unshorn,
But bonnie George Campbell
will never return.’*

[210C: Bonnie James Campbell, 17, 498]

* * *

*‘My meadow lies green,
and my corn is unshorn,
My barn is to build,
and my babe is unborn.*

[210D: Bonnie James Campbell, 17, 498]

У центрі зображення усіх варіантів балади “Вродливець Джеймс Кемпбелл” – убита горем родина, а простота викладу трагедії справляє надзвичайний вплив на реципієнта. Після метонімічної експозиції одразу йде кульмінація – жіноче чи чоловіче голосіння. Такі приклади еліптичної кульмінації-кінцівки, котрі водночас виступають і моментами найбільшої емоційної напруги твору, є художнім засобом створення відчуття недовольності, що й робить поетичне слово неоднозначним, закодованим й поліфонічним.

Відзначимо, що за змістом балади “Вродливий граф Мюррею” і “Віллі Макінтош” є взаємопов’язаними. У коментарі до першої балади Ф.Чайлд пише про ворожнечу між Джеймсом Стюартом (James Stewart), графом Мюррею, та графом Хантлі (the Earl of

*‘Her bread it’s to bake,
her yill is to brew;
My sister’s a widow,
and sair do I rue.*

*‘Her corn grows ripe,
her meadows grow green,
But in bonny Dinnibristle
I darena be seen.’*

[181B: The Bonnie Earl of Murray, 24, 144]

Відомо, що баладна подієвість не потребує мотивації. “Вродливець Джеймс Кемпбелл” не подає пояснень щодо причин трагічної смерті водночас і сина, і брата, і чоловіка.

лука зеленіє” є філософським. Це – хвала життю! Адже людини уже немає, а життя продовжується! І її починання принесуть багатий урожай майбутньої осені!

Порівняймо варіант А “Вродливця Джеймса Кемпбелла” із С та D, що є вірцями ламентаций нареченої [20, 180]:

*“Моя лука зеленіє,
моє збіжжя не зібрано,
Але вродливець Джеймс Кемпбелл
Ніколи не повернеться”.*

* * *

*“Моя лука зеленіє,
моє збіжжя не зібрано,
Треба будувати амбар,
А моя дитина не народжена”.*

Huntly), внаслідок якої у лютому 1592 р. убито графа Мюррею [24, 443]. У коментарі до “Віллі Макінтоша” вчений зазначає, що ця подія спричинила до серйозних заворушень на території Північних Височин. Помстою найбільше палали Макінтоші із клану Четтен (Chattan). Наприкінці 1592 р. обидві сторони почали вдиратися на землі одне одного, плюндрувати їх, аж допоки у запеклій сутичці на пагорбі Степлгейт (Stapliegate) не здобув перемоги граф Хантлі [25, 447].

Образно-стилістичні особливості оформлення передостанньої та останньої строф варіанту В балади “Вродливий граф Мюррею” такі ж, як і в проаналізованих текстах “Вродливця Джеймса Кемпбелла”. Спочатку це – монолог – ламентация брата вдови, а потім – графа Мюррею:

*“Її хліб треба пекти,
її пиво – варити,
Моя сестра – вдова,
і я сповнений горя”.*

*“Її збіжжя досягає,
її луки зеленіють,
Але у гарному Діннібрістлі
мене уже не побачать”.*

У баладній пісні “Сер Патрик Спенс” увесь екіпаж корабля гине внаслідок несприятливих погодних умов. У названих текстах на передньому плані – зображення жіночого горя. Те ж

відбувається і в композиційній побудові балад “Вродливий граф Мюррею” і “Віллі Макінтош”. Хоча події в них відбуваються на історичному тлі сутичок між представниками шотландських кланів через спадкову ворожнечу, проте творці балад утверджують цінність життя і важливість родини. І справді, в історичній баладі “А в нашого Харка, а сотника-батька” акцентація – на вагомості родини. Після того, як сотника Харка запросила в гості та отруїла “чаром медом” польська шляхта, “бідна, нещасна вдовиця” ходить за паном лементарем і проклинає його за те, що

*Ой на горі вогонь горить,
А в долині козак лежить,
Порубаний, постріляний,
Китайкою покриваний.
Накрив очі осокою,
А ніженьки китайкою.
А ніженьки китайкою,
А рученьки нагайкою.
Що в головах ворон кряче,
А в ніженьках коник плаче.
“Ой коню мій вороненький,
Товаришу мій вірненький!
Не плач, коню, надо мною,
Не бий землі під собою.
Біжи, коню, дорогою,
Степовою широкою.
Та прибіжиши під батьків двір,
Та вдарися об частокіл.
Як прибіжиши під ворота,
Стукни-грюкни коло плота.
Вийде сестра – розгнуздає,
Вийде мати – розпитає:
– Ой коню мій вороненький,
А де ж мій син молоденький?
– Не плач, мати, не журися,
Та вже ж твій син оженився.
Та взяв собі паняночку,
В чистім полі земляночку [9, 260–261].*

На відміну від британських відповідників перші рядки національних поезій натуралістично, без пом’якшень описують помираючого чи вже убитого козака. Прохання козака до свого відданого товариша і побратима коня передати звістку родині розгортає подальший сюжет.

Кульмінаційні моменти українських балад про самотню смерть воїна на полі бою зосереджуються на деталізованому й розтягнутому змалюванні козаком власного похорону – “весілля”. Важливо, що подаються лише остан-

ні слова й побажання чоловічого персонажа. Проте козак плаче не тільки над власною трагічною долею, а й над долею родини, яку полишає. Зрештою, означені балади про військову повинність висвітлюють питання чоловічого призначення, місії. Вони є символами скорботи України над молодечтвом, котре віддавало життя у війнах із поневолювачами.

*Гей, росте, росте червона калина
Та й похилила віти,
Ох і зостається сотничка Харчиха
Ще й маленькі діти [1, 256].*

Для зіставлення із вище проаналізованими британськими фольклорними баладами-ламентативними наведемо тексти українських фольклорних балад “Ой на горі вогонь горить”, “Ой у полі сніжок мружить”:

*Ой у полі сніжок мружить.
Ой там козак убит лежить:
На купині головою.
Накрив очі китайкою –
Ой якою – біленькою,
Вже навіки смутненькою.
У головках орел сидить,
У ноженьках сив кінь стоїть –
Під собою землю драпле,
Єму з персів кровця капле.
Ой став дощик прикрапати,
Ой став козак промовляти:
– Не стій, коню, надо мною –
Біжи собі дорогою.
Як прибігнеш під воротця –
Стукни, (грюкни) у копитця.
Ой як вийде стара мати –
Ой знай, коню, що казати.
Ой не кажи, що я вбитий,
Іно кажи, що вженився:
Узяв собі в кріля дочку –
В чистім полі могилочку [10, 261].*

ні слова й побажання чоловічого персонажа. Проте козак плаче не тільки над власною трагічною долею, а й над долею родини, яку полишає. Зрештою, означені балади про військову повинність висвітлюють питання чоловічого призначення, місії. Вони є символами скорботи України над молодечтвом, котре віддавало життя у війнах із поневолювачами.

Зауважимо, що українські балади про самотню смерть козака “Ой умирає козак”, “Ой на горі вогонь горить”, “Ой у полі сніжок мружить”, “Ой три літа й три неділі” дося-

гають особливої жалісливості чуттєво-емоційною, пестливою, мінорною лексикою, як-от “в ніженьках коник плаче”, “коню мій вороненький”, “син молоденький”, “паняночку”, “земляночку”, “кровця капле”, “дощик прикрапати”, “явором зелененьким”, “слізеньками”, “не плач”, “не журися”, “коник зажурився”, “широньку твою”, “родиньки”, “вірної дружиньки”, “смутненькою китайкою” тощо.

Процеси тісного зближення фольклорної і літературної традицій за доби романтизму спричинили до застосування українськими та британськими поетами кінця XVIII–XIX ст. у своїй ліриці мотивів народних голосінь. Вони присутні, зокрема, у поетичному

*“Не світи так, сонце, ясно
З крутенького неба,
Заховайся в чорні хмари,
Мні тебе не треба...
Ой не війте, вітри буйні,
Дощу не зганяйте
Слізеньками ту могилу
Поросити дайте!”*

У примітці до балади “Плач удови – верховинки” преромантика Р.Бернса читаємо: “Кажуть, що ця пісня є варіацією Бернсом гельської ламентативної про руїну, яка сталася після заколоту 1745 р.; він надіслав її до «Музею» [18, 308]. Поезія зображає нужденність, беззахисність колись щасливої горянки, котра спустилась у поділля пошуках

*I. Farewell, thou fair day, thou green earth, and
ye skies,
Now gay with the bright setting sun;
Farewell loves and friendships, ye dear tender
ties –
Our race of existence is run!.. [19, 261]*

доробку Т.Шевченка (поема “Тризна”, 1843), С.Руданського (балада “Упир”, 1853), Р.Бернса (“Пісня смерті” (“The Song of Death”), “Плач удови – верховинки” (“The Highland Widow’s Lament”)), В.Скотта (вставні пісні “Солдате, спочивай! Твоя війна закінчилася” (“Soldier, rest! thy warfare o’er”) і “Похоронна пісня” (“Coronach”) із поеми “Леді озера” (“The Lady of the Lake”, 1810)) та ін.

Плач Ганнусі над могилою мертвого Івася у баладі “Упир” (1853) С.Руданського посилює емоційний зміст твору. Поет вкраплює елементи народних голосінь, коли Ганнуса намагається повернути милого з потойбічного світу. Вона закликає природні стихії:

*Можє, слізка пробереться
По землі сирії,
Пробереться і западе
В груди молодії!
І заб’ється його серце,
Як билось недавно!..
Можє, він ще спогадає
За дівчину Ганну!..” [11, 132]*

* * *

їди. У коментарі до “Пісні смерті” автор зауважує: “Я щойно написав наступну пісню, що для леді, нащадка Уоллеса* й самої матері кількох солдат, не потребує ані передмови, ані апології” [19, 261]. Поет також вказує мелодію для її виконання та сцену дії: “Поле битви. Час дії, вечір. Поранені та помираючі армії-переможниці приєднуються до наступної пісні:

*І. Прощавайте, гарний день, земле зелена і
небеса,
Яскраве сідаюче сонце вас звеселило тепер;
Прощавайте, кохані і друзі, дорогі ніжні
стосунки –
Наше існування добігає кінця!..*

* Уоллес, Вільям – знакова постать для британської історії, одна із ключових фігур у війнах за шотландську незалежність кінця XIII – початку XIV ст.

Панхронічність та транснаціональність проблематики військової повинності, загибелі бійця і жіночої туги за ним знаходять своє втілення у британській та українській усній словесності. Відголоски похоронних пісень, ламентатив збереглися у фольклорному жанрі української балади із циклу “смерть воїна на полі бою” та британських, що належать до групи “похоронна пісня”, “ламентатив” (согопач, lamentation, lament). Національна самобутність проаналізованих уснопоетичних балад полягає в ліризації, розтягнутості, журливості, натуралістичності українського художнього віддзеркалення трагедії та епічності, лаконічності, стриманості, недомовленості – британського відображення.

1. А в нашого Харка, а сотника-батька // Балади / [упоряд. і прим. О. І. Дея та А. Ю. Ясенчук ; передм. О. І. Дея ; іл. худож. О. Л. Лисенко]. – К. : Дніпро, 1987. – С. 255–256.
2. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 248 с.
3. Грушевський М. С. Старші верстви української усної традиції / М. С. Грушевський // Історія української літератури : у 6 т. 9 кн. / М. С. Грушевський ; [упоряд. В. Єременко ; авт. передм. П. П. Кононенко ; приміт. Л. Ф. Дунаєвської]. – К. : Либідь, 1993. – Т. 1. – С. 116–167.
4. Грушевський М. С. Творчість XII–XIII вв. “Слово о Полку Ігоревім” / М. С. Грушевський // Історія української літератури : у 6 т. 9 кн. / М. С. Грушевський ; [упоряд. В. Єременко ; приміт. С. К. Росовецького]. – К. : Либідь, 1993. – Т. 2. – С. 159–221.
5. Дей О. І. Українська народна балада / О. І. Дей. – К. : Наукова думка, 1986. – 264 с.
6. Драгоманов М. П. Малороссия в ее словесности [рец. на кн.: Малороссия (Южная Русь) в истории ее литературы с XI по XVIII век. И. Г. Прыжов. Воронеж, 1869] / М. П. Драгоманов // Вибране (“...мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні”) / М. П. Драгоманов ; [упоряд. та авт. іст.-біогр. нарису Р. С. Міщук ; приміт. Р. С. Міщука, В. С. Шандри]. – К. : Либідь, 1991. – С. 5–45.
7. Іспас С. Троє сестер, які вирушили збирати квіти, і проповідник П’ятра / С. Іспас // 35 Міжнародна баладна конференція SIEF : доповіді та матеріали (6–11 липня, 2005 р. Київ, Україна). – С. 160–170.
8. Колесса Філярет. Весільні пісні / Філярет Колесса // Українська усна словесність [І. Загальний огляд [із портретиками українських етнографів та народних співців. ІІ. Вибір творів із поясненнями та нотами] / Філярет Колесса. – Львів : Накладом фонду “Учітеся, брати мої”. – 1938. – Ч. 1–4 [22]. – С. 66–74.
9. Ой на горі вогонь горить : Балади // [упоряд. і прим. О. І. Дея та А. Ю. Ясенчук ; передм. О. І. Дея ; іл. худож. О. Л. Лисенко]. – К. : Дніпро, 1987. – С. 260–261.
10. Ой у полі сніжок мружить // Балади / [упоряд. і прим. О. І. Дея та А. Ю. Ясенчук ; передм. О. І. Дея ; іл. худож. О. Л. Лисенко]. – К. : Дніпро, 1987. – С. 261.
11. Руданський С. Упир / С. Руданський // Усі твори в одному томі / С. Руданський ; [передм. Г. Латника]. – К. ; Ірпінь : Перун, 2007. – С. 130–133.
12. Стундженя Б. Фольклорні пісні як ритуальні іновативні у поховальних церемоніях / Б. Стундженя // 35 Міжнародна баладна конференція SIEF : доповіді та матеріали (6–11 липня, 2005 р. Київ, Україна). – С. 119–126.
13. Франко І. Слово про похід Ігоря / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 10 : Поетичні переклади та переспіви / [упоряд. Ф. П. Погребенника ; ред. О. Є. Засенко]. – 1977. – С. 7–26.
14. Франко І. Де не лилися ви в нашій бувальщині / І. Франко // Зібр. тв. : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 3 : Поезія / [ред. П. Й. Колесник ; укл. А. А. Каспрук]. – 1976. – С. 153.
15. Чебанюк О. Балади в календарно-обрядовому українському фольклорі / О. Чебанюк // 35 Міжнародна баладна конференція SIEF : доповіді та матеріали (6–11 липня, 2005 р. Київ, Україна). – С. 218–221.
16. Шевченко Т. Плач Ярославни / Т. Шевченко // “Слово о полку Ігоревім” та його поетичні переклади і переспіви / [видання підготував Леонід Махновець]. – К. : Наук. думка, 1967. – С. 195–197.
17. Bonnie James Campbell // English and Scottish Popular Ballads [edited from the collection of Francis James Child by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge]. – Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company: The University Press, Cambridge, 1904. – P. 497–498.
18. Burns R. The Highland Widow’s Lament / R. Burns // The Complete Works of Robert Burns: [Containing his Poems, Songs, and Correspondence. With a New Life of the Poet, and Notices, Critical and Biographical by Allan Cunningham]. – Boston : Phillips, Sampson, and Company ; New-York : J. C. Derby, 1855. – P. 308–309.
19. Burns R. The Song of Death / R. Burns // The Complete Works of Robert Burns: [Containing his Poems, Songs, and Correspondence. With a New Life of the Poet, and Notices, Critical and Biographical by Allan Cunningham]. – Boston : Phillips, Sampson, and Company ; New-York : J. C. Derby, 1855. – P. 261.

20. *Gerould Gordon Hall*. The Ballad of Tradition / Gordon Hall Gerould. – A Galaxy Book : New York, Oxford University Press, 1957. – 311 p.
21. *Gummere Francis B*. The Popular ballad / Francis B. Gummere. – Cambridge, 1907. – 360 p.
22. *Scott W*. The Lady of the Lake / W. Scott // Complete Poetical Works of Sir Walter Scott [With all the author's introductions and biographical and historical notes. Together with his footnotes explanatory of the text. To which is added an interesting life of the poet. With full-page illustrations, engraved by G. P. Williams]. – Collins Printing House, Philadelphia : William T. Amies, № 1420 Chestnut Street, 1878. – P. 157–232.
23. *Sir Patrick Spens* // English and Scottish Popular Ballads [edited from the collection of Francis James Child by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge]. – Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company : The University Press, Cambridge, 1904. – P. 103–105.
24. *The Bonny Earl of Murray* // English and Scottish Popular Ballads [edited from the collection of Francis James Child by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge]. – Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company : The University Press, Cambridge, 1904. – P. 443–444.
25. *Willie Macintosh* // English and Scottish Popular Ballads [edited from the collection of Francis James Child by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge]. – Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company : The University Press, Cambridge, 1904. – P. 446–447.

В статтє исследуются британские и украинские фольклорные баллады, содержание и оформление которых близкое к причитаниям. Анализ текстов обнаруживает типологическое восхождение и национальную самобытность британской и украинской усных систем на сюжетном, образном, риторическом уровнях поэтического построения баллады.

Ключевые слова: фольклорная баллада, причитание, типология, самобытность.

The article highlights British and Ukrainian folk ballads contents and form of which is close to lamentations. Text analysis reveals typological similarity and national peculiarity of British and Ukrainian oral systems on plot, image and rhetorical levels.

Key words: folk ballads, lamentation, typology, peculiarity.

УДК 82.091: 821.161.2 + 821.161.1

ББК 8366

Наталія Ботнарєнко

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ ПРОЗИ В.СТЕФАНИКА ТА А.ЧЕХОВА

У статті на матеріалі малої прози В.Стефаніка та А.Чехова розглядається інноваційна стратегія оповіді, що виникає в українській і російській літературі наприкінці XIX – початку XX століття. На основі компаративного аналізу досліджується стратегія нарації та пильна увага письменників до суб'єкта як творця свого власного індивідуального дискурсу.

Ключові слова: наративна стратегія, наратор, дискурс, точка зору.

Наприкінці XIX – початку XX століття в українській та російській літературі зароджується якісно новий підхід до епічного зображення дійсності, виникають модерні естетичні форми її конкретного освоєння [12, 302]. Адже відомо, що внутрішнє життя текстової структури безпосередньо зумовлюється художнім суб'єктом.

У структурі художнього тексту, як правило, виділяються два основні семантичні плани: зображений світ й оповідальна ситуація. Тому одним з найважливіших принципів творення наративної стратегії в тексті є характер стосунків між наратором і “подією”. Тут, як зауважував М.М.Бахтін, “перед нами дві

події – подія, про яку розповідається у творі, і подія самого розповідання” [1, 403–404]. Із цих двох подій у Чехова і Стефаніка часто починає домінувати друге, що призводить до відзначеної дослідниками відкритості чеховських і стефаніківських фіналів. В.І.Тюпа вказує, що над завдання чеховської нарації – “активізувати думку людини, вселити йому інтелектуальну тривогу за необхідність вирішення питання життя” [13, 24]. Та одночасно в сучасному літературознавстві виникають думки про “безподієвість” прози А.Чехова. Так, зазначається, що події в Чехова нерезультативні, не здатні змінити перебігу життя” [15, 228].

Варто зауважити, що найбільш ґрунтовна розробка категорій “події” та “подієвості” була зроблена Вольфом Шмідом, який висунув ряд умов переходу від однієї ситуації до іншої, дотримання яких утворює “повноцінну подію” в наративному тексті. Як базові ознаки події авторитетний нараторолог називає “реальність, або фактичність” (у рамках “оповідального світу”) і “результативність”; як доповнюючі та такі, що підвищують “ступінь подієвості”: “релевантність” (нетривіальність, істотність “за мірками” оповідального світу), “непередбачуваність”, “консекутивність” (наявність наслідків), “незворотність”, “неповторюваність” [17, 9–13].

Звичайно, з такої позиції можна вважати чеховську прозу майже безподієвою. Та разом з тим не можливо не погодитись з думкою В.І.Тюпи, що подія – це випадок, який володіє не закономірністю (така природа процесу), а сенсоутворюючим змістом: випадок, що має сенс людського буття [13, 23]. Тому можемо стверджувати, що проза Чехова не оповідає про конкретні “події”, а проблематизує саму сутність буття. Таке явище є “ментальною подією” [17, 12]. Яскравим прикладом цього виступає твір Чехова “Дама з собачкою”. Наративний смисл потрясіння, пережитого героями, полягає в одкровенні того, що є й інше життя. Це Анна Сергіївна в “Дамі з собачкою” вимовляє: “... адже є ж, – говорила я собі, – інше життя” [16, т. III, 151]. А згодом і Гуров усвідомлює, що “у нього були два життя”. Подієво-смиловий статус і полягає саме у виявленні “іншого життя”.

Наративна “подієвість” прози В. Стефаника спрямована також на “ментальну подію”. Це проявляється в осягненні тайн буття, когнітивному, духовному, моральному “зрушенні”. Але знову ж таки Стефанік, як і Чехов, не розкриває повністю ментальну подію, а проблематизує її. Саме тому часто “подія” у Стефаника набуває загальнолюдського масштабу. Так, перші фрази новели “Виводили з села” настроюють читача на сприйняття традиційної ситуації провідів селянського юнака в більш трагічному і масштабному, ніж звичайно, контексті: “Над заходом червона хмара закамєніла. Довколо неї зоря обкинула свої біляві пасма. І подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміні сонця” [11, 30]. Схожим прикладом є перші фрази новели “Стратився”, що корелюють з всезагальністю, та навіть, всесвітністю трагедії: “Колія летіла у світи. У

кутику на лавці сидів мужик та плакав. Аби його ніхто не бачив, що плаче, то ховав голову у писану тайстру. Сльози падали, як дощ” [11, 32]. Тому новаторством наративної стратегії Стефаника і Чехова було зображення “події” не у її наслідково-причинних зв’язках, а саме як “моментальний знімок”, “зліпок душі героя”. А особливістю такої стратегії було, власне, максимально об’єктивне невимушене відношення між “подією” і наратором.

Виходячи із цього, можемо говорити про інноваційну наративну стратегію в українській та російській літературі кінця XIX – початку XX століття. Цікаво, що домінування нової наративної стратегії в українській літературі було окреслено ще Іваном Франком. Аналізуючи новелістику межі XIX–XX століть, він завжди прагнув зіставити риси “нової” літератури і традиційної. На думку Франка, голос автора, який виявляв себе в традиційній прозі “чи то довгими описами від свого лица, чи рефлексіями”, у новій літературі має іншу спрямованість: оповідачі “за своїми героями щезають зовсім, а властиво переносять себе у їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима” [14, 108]. Отже, художнім суб’єктом у таких текстах виступає якесь інше “я” автора, яке має здатність долати звичні мисленнєві аналогії, засідати “в душу” тобто позасвідому сферу людини [6, 407].

Показовим є факт, що до Стефаника і Чехова існувало, як правило, дві найважливіші наративні стратегії. За першою аукторіальний наратор був наділений всевіданням, необмеженою компетенцією “свідка і судді”. Інша, стадіально пізніша наративна стратегія реалізується введенням не аукторіального, а фігуративного оповідача: персонажа з обмеженим кругозором, упередженого оповідача, персоніфікованого хронікера [13, 24]. Друга стратегія за обмеженістю “ненадійного оповідача” [13, 24] припускає “засновану в мовчання” (Бахтін) авторську інстанцію прихованої повноти сенсу даного подієвого ланцюга. Авторське бачення світу тут у кінцевому підсумку теж всебічне, проте наративно не вербалізоване. Наратив Стефаника і Чехова такої абсолютної інстанції в собі не утримує. Та й до прийому фігуративного оповідача письменники вдаються нечасто. Аукторіальний оповідач Стефаника і Чехова цілком надійний, проте його наративна компетенція обмежена кругозором персонажа, його мова по суті є невласне-прямою мовою персонажа. Та-

ка компетенція перевищує компетенцію персонажа, але вона не абсолютна, характеризується зазвичай гіпотетичною модальністю.

Зародження саме такої нарративної стратегії імпліцитного характеру зустрічаємо в малій прозі В. Стефаніка і А. Чехова. Тенденція нового типу оповідної стратегії передбачала об'єктивність оповіді, де оповідач є максимально прихованим у тексті. Стефанік і Чехов відходять від традиційної для їх попередників в українській та російській літературі стильової системи з узагальненням від "я"-наратор і будують оповідь на інших принципах. Ця думка була висловлена Г. А. Бялим: "Автор начебто залишався поза розповіддю, але роль його від цього не тільки не зменшувалася, а навіть збільшувалася" [2, 166]. У прозі письменників виникає парадоксальне поєднання "відсутності-присутності, усунення-включеності". Цей принцип нарації створює ефект, коли об'єктивізована оповідь не приховує авторської позиції без прямого повчального тону. Домінує відбір життєвого матеріалу і ракурс його подачі. Автор стає структурно-розповідним центром, що організовує художнє ціле. Ще у 1929 р. В. Коряк у "Нарисі історії української літератури" відзначив особливу авторську манеру В. Стефаніка: "Автор не висить над читачем, не підкреслює йому од себе нічого, не нашіптує йому своїх думок і вже ніколи не виступає одверто, але система забарвлення, бічних натяків так збудована, що читач не потребує безпосереднього втручання автора в тканину художнього твору. Сюжет розвивається на тих емоційних зарядах, що їх дається в процесі розгортання фабули в безпосередньому зв'язку з персонажами" [4, 535].

Відомо, що В. Стефанік надзвичайно вразив читачів і критику характерною його стиллю об'єктивною манерою оповіді. Письменник діяв у цьому напрямі цілком свідомо – писати "безлично голі образки з життя мужицького". Так, перші речення творів В. Стефаніка і А. Чехова підкреслюють невимушений, об'єктивний тон авторської оповіді, де зазвичай відсутня експозиція. Перше ж речення відразу починає сюжет:

Стефанік: "У Романихи заслабла коро́ва" [11, 65] ("Шкода"); "В громадській канцелярії купа неспокійних, крикливих жінок" [11, 224] ("Шкільник"); "Синя як пуп сиділа на печі серед купи дрантя і без упину біла головою в стіну" [11, 93] ("Святий вечір");

"Митро латав жіночі чоботи. Не латав, а зчіплював докупи" [11, 61] ("Осінь").

Чехов: "Через базарну площу йде поліцейський наглядач Очумелов у новій шинелі" [16, т. I, 76] ("Хамелеон"); "Одного чудового вечора не менш чудовий ексектор, Іван Дмитрович Черв'яков, сидів у другому ряді крісел і дивився в бінокль на "Корневільські дзвони" [16, т. I, 41] ("Смерть чиновника"); "На вокзалі Миколаївської залізниці зустрілися два приятелі: один товстий, другий тонкий" [16, т. I, 50] ("Товстий і тонкий").

Відтак писати "безлично голі образки" (Стефанік) та невеликі максимально об'єктивні оповідання (Чехов) – стало тим завданням та новою нарративною стратегією, що вимагала інноваційного підходу у творчості двох письменників. Герой у творах Стефаніка і Чехова є об'єктом рефлексії самого себе, предметом власної самосвідомості. А. С. Островська зазначає, що об'єктивність В. Стефаніка розумів перш за все як зображення "в душі" героїв. Така манера протистоїть суб'єктивній, коли автор відкрито виявляє свої симпатії і антипатії. У такому випадку авторська позиція виражається в повістуванні у вигляді суб'єктивно-оціночних форм мовлення. Коли ж розповідь ведеться під кутом зору героя і відкритим, висловленим безпосередньо авторським оцінкам майже не залишається місця, повісткування має характер "без авторського", носить колорит максимальної об'єктивності [8, 19]. Неодноразово в прозі Стефаніка і Чехова зустрічаємо твори, що вражають своїми зачинами, адже з перших речень передається сприйняття персонажа через невласне-пряму мову:

Стефанік: "Поклав граблі коло себе, сів потім на межу, закурив люльку, та й гадка гадку пошибала. А далі говорив на четверо гонів заголосно" [11, 97] ("Діти"); "У хаті тихо, вікна чорні. [...] У хаті чисто, сидати би до ку́жлі" [11, 211] ("Нитка"); "Митро латав жіночі чоботи. [...] Гріх би було давати таке дрантя до шевця, та й за гре́йцір скупо" [11, 61] ("Осінь").

Чехов: "Коли в губерньському місті С. приїжджі жалілися на нудьгу та одноманітність життя, то місцеві жителі, ніби виправдуючись, говорили, що, навпаки, в С. дуже добре, що в С. є бібліотека, театр, клуб, бувають бали, що, нарешті, є розумні, інтересні, приємні родини, з якими можна завести знайомство" [16, т. III, 85] ("Іонич"); "Почувся стукіт кінських копит об дощаний поміст; ви-

вели з стайні спочатку вороного Графа Нуліна, потім білого Великана, потім сестру його Майку. Все це були чудові й дорогі коні” [16, т. II, 261] (“Учитель словесності”).

З такої точки зору герой для Стефаніка і Чехова – не “він” і не “я”, а повноцінне “ти”, тобто інше чуже повноправне “я”. Самосвідомість як художня домінанта в побудові образу героя вимагала радикально нової авторської позиції щодо зображуваної особи. “У структурі повісткування, – пише М. Кодак, – В. Стефанік опирається на авторитет свідомості героя. У нього експресивний сам стан свідомості героя” [3, 261].

Наратор у Чехова також знаходиться не поруч з читачем, а поруч з героями, не зовні, а всередині художнього світу. Так, початок “Ротшільдової скрипки” вражає своєю несподіванкою, тому що відразу вводить читача в потік свідомості героя, ім’я якого буде названо трохи пізніше: “Містечко було маленьке, гірше за село, і жили в ньому майже самі старики, які помирали так рідко, що навіть досадно. В лікарні і тюремному замку потреба на труни була дуже мала. Одне слово, справи були кепські. Коли б Яків Іванов був трунарем у губернському місті, то, мабуть, він мав би власний дім і звали б його Яковом Матвійовичем” [16, т. II, 252]. Порівняймо зачин новели Стефаніка “Вечірня година”: “Не міг сісти, так його щось гнало від стіни до стіни. Ходив та ходив по хаті. Обстановка хатня і кути замазувалися і пропадали в вечірнім сутінку, а в голові зарисовувалися давні образи щораз виразніше. [...] Ходив та гладив себе рукою по чолі, як би хотів усі свої думки замкнути в голові, аби не повилітали, бо щиро хотів їх передумати” [11, 108].

В обох випадках присутній характерний для прози Стефаніка і Чехова ауторіальний наратор, тобто оповідач від третьої особи, який не функціонує в тексті як окрема постать. Особливістю обох уривків є використання невластиве-прямої мови, де згідно з формою – це мова наратора, по суті – мова героя; точніше, оповідач тут суб’єкт мовлення, персонаж – суб’єкт свідомості; наратор не тільки невидимий, але і нечутний, звучить голос героя, виражається його свідомість. Саме від сприйняття героїв йдуть оцінки: містечка (“Містечко було маленьке, гірше за село” (Чехов), хати (“Обстановка хатня і кути замазувалися і пропадали в вечірнім сутінку” (Стефанік); жителів (“...жили в ньому майже самі старики, які помирали так рідко, що на-

віть досадно” (Чехов), психологічного стану персонажа (“Ходив та гладив себе рукою по чолі, як би хотів усі свої думки замкнути в голові, аби не повилітали, бо щиро хотів їх передумати” (Стефанік). У такому випадку використання невластиве-прямої мови як способу поєднання двох “точок зору”, смислових і ціннісних орієнтирів персонажа і наратора призвело до виникнення поняття “вільного непрямого дискурсу”. Він відрізняється від традиційного наративу тим, що відтворена мова персонажа зближується з мовою наратора [10, 344]. Таким чином, у вільному непрямому дискурсі розмиваються межі між сферами свідомості різних суб’єктів – оповідача і персонажа. Статус наратора в текстах Стефаніка і Чехова визначається тим, що саме він, ведучи розповідь “в тоні” і “в дусі” героїв, здійснює принцип об’єктивності.

Складне переплетіння “точок зору” персонажа і наратора, одночасного існування множинних свідомостей у тексті, спонукало сучасних літературознавців говорити про зародження принципово нової епічної форми – поліфонічної новели, необхідним формотворчим аспектом якої є діалогічне ставлення автора до героя. У цьому аспекті художньою домінантою стає самосвідомість героя.

Слід зазначити, що необхідними основами для створення поліфонічного тексту Стефаніка і Чехова були вищеназвані прийоми наративної стратегії, а саме “вільний непрямої дискурс”, використання невластиве-прямої мови, відношення наратора до героя. Адже саме цій стратегії властиво накладення один на одного мовних партій персонажа і оповідача, у результаті чого створюється багатоголосся оповідання, в якому одночасно звучать декілька голосів. Це дозволяє нам виділити поліфонічний дискурс, який, по суті, є особливим різновидом структурування художнього оповідання, побудований на складній взаємодії дискурсів автора-оповідача і персонажа. Так, Н.Л. Лейдерман зауважує: “Але ця відкрита Бахтіним поліфонічність романної прози виявилася ширше кордонів жанру роману. Вона виявилася властивістю художньої прози, яка в жанрі роману реалізується з найбільшою повнотою, але не чужа іншим прозовим жанрам. Це стосується в першу чергу Чехова” [5, 46].

Тому в прозі Стефаніка і Чехова слово героя особливим чином сполучається зі словом наратора. Слово героя таке ж повноцінне як і авторське, воно підпорядковано об’єкт-

ному образу героя, і не є однією з його характеристик, тому йому належить виняткова самостійність у структурі твору. “Пишу за него, а властиво для себе”, – у цьому вислові Стефаніка визначений діалогізм стосунків автора з героєм у поліфонічному творі. С.Й.Микущ зазначає: “Характерна риса поетики новеліста – це те, що оповідь у його творах носить поліфонічний характер” [7, 26]. У цьому ж аспекті вказує А.С.Островська: “Дослідження новелістики В.Стефаніка дозволяє зробити припущення, що діалогізм є конститутивною основою його творів. Йдеться про широке розуміння діалогічності. Діалогічна свідомість і породжені нею діалогічні відносини між автором і героєм у художньому творі накреслюють зовсім інше, більш глибоке розуміння усієї творчої спадщини видатного новеліста” [9, 8].

Власну свідомість наратор у творах Стефаніка і Чехова, як правило, реалізує через актуалізацію самосвідомості героїв. Яскравим прикладом такої наративної стратегії є “Нитка” В.Стефаніка та “Спати хочеться” А.Чехова. Особливість цих творів робить можливим назвати письменників творцями поліфонічного твору в українській та російській літературі. Точки зору героїв автори звели віч-навч і примусили їх діалогічно співіснувати, при цьому займаючи щодо них діалогічну позицію. Кожен елемент такої атмосфери не є нейтральним: він звернений до героя, провокує героя на саморозкриття.

Центральним у творах “Нитка” та “Спати хочеться” є традиційний аукторіальний наратор, що займає роль спостерігача, коментатора, який не бере участі в сюжетних подіях. Обидва текста виступають як “діалог”. Так, у новелі Стефаніка “Нитка” наратор не залишив за собою суттєвої переваги в надлишку авторського бачення і сам по відношенню до героя займає діалогічну позицію. Тільки така позиція приймає “чуже” слово і здатна сприймати його як смислову позицію, як іншу точку зору. Саме така авторська позиція дозволяє героєві зберегти своє слово як повністю самостійне, значуще.

Схожа двосуб’єктна нарація, що відображає різний рівень близькості позицій оповідача і героїв, відображена в оповіданні Чехова “Спати хочеться”. У цьому випадку, як і в новелі Стефаніка, наратор надзвичайно стриманий, прагне бути непомітним, авторська оповідь нерідко зведена до мінімуму, нагадує авторські ремарки в п’єсі. Оповідний

текст опосередковується свідомістю героїв – не тільки головної героїні, але і другорядних, а іноді – колективною свідомістю “всіх”. Двосуб’єктною виявляється і пряма мова героїв, вона набуває іноді додаткової функції прихованої оповіді. Розмитими, неясними є в творі Чехова кордони між сферами свідомості героїні й оповідача, а це свідчить про певну близькість їх позицій. Формально включення свідомості “прихованого” оповідача в суб’єктивну сферу героїні здійснюється в особливому типі внутрішнього монологу, який у тексті оформлений через мову оповідача. Приміром, внутрішній монолог-марення Варки: “Вона бачить темні хмари, що ганяються одна за одною по небу і кричать, як дитина. Та ось подув вітер, зникли хмари, і Варка бачить широке шосе, вкрите рідкою грязюкою; вздовж шосе тягнуться валки, плентаються люди з торбинками на спинах, гасають сюди й туди якісь тіні; по обидва боки крізь холодний, суворий туман видно ліси. Раптом люди з торбинками і тінями падають на землю в рідку грязюку. “Навіщо це?” — питає Варка. “Спати, спати!” — відповідають їй” [16, т. I, 342]. Думки героїні Стефаніка передані через внутрішній монолог, що поданий у формі прямої мови: “Він у мене дужий, я ще буду мати діти. Кілько дітей я не народжу... то він усіх погодує. Мушу їх накривати, любити і на них робити” [11, 211]. У цьому випадку взаємодіють дві позиції: позиція героїні, яка підтримується позицією оповідача.

Зміщення плану героя і плану наратора у творах найповніше розкривається у “вільному непрямому дискурсі”, тобто використанні невластиві прямої мови як способу поєднання двох “точок зору”, смислових орієнтирів персонажа й оповідача. У новелі Стефаніка “Нитка” в авторській мові звучить голос персонажа немовби безпосередньо: його оцінки того, що відбувається, вводяться в авторську мову без зазначення автора щодо того, що персонаж так подумав, так сказав, що так йому здалося або здається. Ці оцінки стоять у ряді авторських оцінок, авторського розуміння зображуваного життя: “У хаті чисто, сидати би до кужілі” [11, 211]. Частина речення “сидати би до кужілі” передає сприйняття саме героїнею того, що відбувається через невластиві прямую мову. Персонаж, таким чином, стає разом з автором суб’єктом художньої оповіді.

Подібний ракурс наративної стратегії “вільного непрямого дискурсу” есплікується в оповіданні Чехова “Спати хочеться” також че-

рез невластне-пряму мову. В авторську мову оповідання включені мовні засоби, які передають сприйняття Варкою того, що відбувається, її душевний стан, при цьому Чехов вдається до властивих персонажу слів і мовних зворотів: “Дитина плаче. Вона давно вже охрипла і знемоглася під плачу, але все ще кричить, і невідомо, коли вона вгамуються” [16, т. I, 341]; “Мати Пелагея побігла в садибу до панів сказати, що Юхим помирає. Вона давно вже пішла, і пора б їй повернутися” [16, т. I, 342]. Частина речень “...і невідомо, коли вона вгамуються” та “...і пора б їй повернутися” передають через невластне-пряму мову саме відчуття героїні, якій страшенно хочеться спати та її нетерпіння, з яким дівчинка чекала повернення матері. У цьому аспекті, як і в новелі Стефаника, точки зору героїні та наратора діалогічно співіснують, що призводить до поліфонії художнього тексту. Всі види мовлення та відношення наратора до героя спрямовані на одне – повніше розкриття само-свідомості персонажа.

Таким чином, можемо стверджувати, що формування нової наративної стратегії, особливий підхід до епічного зображення дійсності на межі XIX – XX століть в українській та російській літературі чи не найяскравіше зображений у художній спадщині В. Стефаника і А. Чехова. Наративна стратегія прози письменників дозволяє простежити такі основні риси: 1) домінування наративної стратегії імпліцитного характеру; 2) прагнення до об’єктивності викладу; 3) експлікація “ментальної події”; 4) виникнення “вільного непрямого дискурсу”; 5) тенденція до поліфонічності прози.

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX в. / Григорий Абрамович Бялый. – Л. : Издательство ЛГУ, 1973. – 168 с.
3. Кодак М. П. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця XIX – початку XX ст. : дис. ... д-ра філол наук : 10.01.01; 10.01.06 / Микола Пилипович Кодак. – К., 1996. – 367 с.
4. Коряк В. Д. Василь Стефаник / Володимир Дмитрович Коряк // Нарис історії української літератури: Буржуазне письменство. – К. : Державне видавництво України, 1929. – С. 533–536.
5. Лейдерман Н. Жанровые идеи М. М. Бахтина / Наум Лейдерман // Zagadnienia Rodzajow Literackich. – Lodz, 1980. – Т. XXIV. – З. 1 (46).
6. Луцак С. Наративна стратегія малої прози Леся Мартовича та Івана Франка / Світлана Луцак // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : зб. наук. пр. / [ред. кол.: С. Хороб та ін.]. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 406–417.
7. Микуш С. “Буду світ свій різбити, як камінь...” (питання майстерності оповіді у новелі В. Стефаника) / Степан Микуш // Українське літературознавство : міжвід. республ. зб. / [від. ред. І. І. Дорошенко]. – Львів, 1988. – Вип. 51. – С. 26–32.
8. Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Алла Степанівна Островська. – Донецьк : ДНУ, 2004. – 208 с.
9. Островська А. С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця XIX – початку XX століття (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 / А. С. Островська ; Дніпропетр. держ. ун-т. – Д., 1999. – 19 с.
10. Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) / Елена Викторовна Падучева. – М. : Школа “Языки русской культуры”, 1996. – 464 с.
11. Стефаник В. Моє слово : Новели, опов., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів / Василь Стефаник ; [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем’янівської]. – 2-ге вид., допов. – К. : Веселка, 2000. – 319 с.
12. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
13. Тюпа В. И. Чеховское повествование и современная нарратология / В. И. Тюпа // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2010. – Т. 69. – № 4. – С. 22–27.
14. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903–1905) / упоряд. та комент. Н. О. Вишневіської, М. С. Грицюти ; [ред. П. Й. Колесник]. – К. : Наукова думка, 1982. – 511 с.
15. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / Александр Павлович Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 292 с.
16. Чехов А. П. Вибрані твори в трьох томах (переклад з російської) / Антон Павлович Чехов. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1954.
17. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

В статтє на матеріалє малої прози В. Стефаника и А. Чехова рассматривается инновационная

стратегія повествовання, що виникає в українській і російській літературі в кінці XIX – на початку XX століття. На основі компаративного аналізу досліджується стратегія наративу і пристальне уваження письменників до суб'єкту як творця свого власного індивідуального дискурсу.

Ключевые слова: *нарративна стратегія, наратив, дискурс, точка зору.*

The article is on the material of short prose Stefanik and Chekhov considered innovative narrative strategy, that occurs in Ukrainian and Russian literature in the late XIX – early XX century. Based on comparative analysis examines narrative strategy and writer's careful scrutiny to the subject as a creator of his own personal discourse.

Keywords: *narrative strategy, narrator, discourse, viewpoint.*

УДК 821.162.1
ББК 83.3 (4 Пол)

Наталія Орнат

ПЕРСПЕКТИВА УКРАЇНИ В ЕПІСТОЛЯРНІЙ СПАДЩИНІ ТА ЕСЕЇСТИЦІ ПОЛЬСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА ЄЖИ СТЕМПОВСЬКОГО

У статті розглянуто особливості кореспонденції польського письменника Єжи Стемповського з окремими українськими письменниками та культурними діячами. Проаналізовано специфічність бачення України в рецепції Єжи Стемповського; окреслено культурно-історичне значення візії есеїста на тлі українсько-польського дискурсу середини минулого століття.

Ключові слова: *кореспонденція, літературний діалог, листи та есе, імагологічна основа дослідження, поняття “малої” батьківщини, літературний стереотип.*

Постановка наукової проблеми. Контекст українсько-польської історії не дав світові належних і правдивих контурів образу України як окремішньої держави з власними культурними цінностями та надбаннями. Українська справа завжди викликала жваві реакції або ж принаймні коментарі. Така тема завжди була контроверсійною з точки зору як поляків, так і українців. Тому наша увага зосереджена на цій темі й повністю присвяченій українській тематиці.

Постать есеїста Єжи Стемповського залишається донині незнаною в українському літературознавстві, причому вона потребує вивчення не лише в українсько-польських літературних взаєминах, а й у дослідженні візії України в імагологічному руслі. Звернення до творчості письменника з позиції сучасної компаративістики в нових суспільно-політичних і культурних контактах є малодослідженою темою, яка потребує опрацювання.

Мета статті – дослідити візію України у творчості польського письменника Єжи Стемповського, використовуючи імагологічний підхід як основний ґрунт для прочитання, вивчення та розуміння глибокої авторської експресії, пов'язаної передовсім з Україною, та розглянути контактнотипологічні

зв'язки письменника з “малою” батьківщиною.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні існує лише одна монографічна розвідка про літературну діяльність письменника, яка належить перу Анджея Станіслава Ковальчика – “Nieśpieszny przechodzień i paradoksy”. В Україні творчість Єжи Стемповського досліджували О.Вознюк, О.Гнатюк та Е.Циховська. Свого часу переклад листів польського письменника українською мовою здійснив В.Назарук (завідувач кафедри україністики Варшавського університету).

У контексті різних впливів, філософських та політичних орієнтацій, просякнутим тогочасним квазідемократичним устроєм, Єжи Стемповський зумів утвердити самототожність, окреслював індивідуальний творчий код, зумовлений самотутнім світовідчуттям. Ґрунтовне дослідження специфіки стилю листів, у яких аналізується місце України, та есе Єжи Стемповського в контексті не лише польської, а й української літератури дасть можливість висловити аналітико-синтетичні міркування, а відтак – можливість провадити в перспективі більш ґрунтовне, синтетичне дослідження поставленої наукової проблеми.

Взаємодія двох літератур – української та польської – є двосторонньою. Адже не лише польська література впливала на українську, а й відбувався зворотний процес, оскільки чимало письменників (як це помічаємо і у випадку з Єжи Стемповським) пронесли частково характер української літератури в польську, при цьому їх асимілювавши. Говоримо в цьому випадку навіть не про взаємообмін двох літератур, а про їх взаємне збагачення, що, певна річ, представляє позитивне явище в еволюційному літературному процесі.

Нечисленні демократичні вогнища, з яких у першу чергу треба згадати об'єднаних навколо польського журналу “Культура” інтелектуалів світового масштабу (Єжи Гедройця, Чеслава Мілоша, Єжи Стемповського, Юзефа Лободовського, а з числа українських учених І.Лисяка-Рудницького, Б.Осадчука, П.Потічного, В.Мокрого та ін.), намагалися по-інакшому глянути на згаданий конфлікт, випрацювати моделі його розв'язання з урахуванням реалій кінця ХІХ століття. Цікавою є позиція Стемповського щодо “українського питання”. Письменник, який народився в Україні, писав польською мовою та провадив активну життєву та письменницьку діяльність у Франції, де знову ж таки листувався з представниками української інтелігенції. Полінаціональним письменником він не був, але про українське громадянство не говорить відкрито, не акцентує на своєму походженні.

Сьогодні вивчення листа як жанру та епістолярної форми, що виникла внаслідок його засвоєння художньою літературою, набуває актуальності. Тому не дарма відомим у польській літературі та за її межами було листування Єжи Стемповського з українськими письменниками та передовими представниками української еліти. Це були передовсім Є.Маланюк, Б.Осадчук, І.Сеньків та ін.

Листи польського письменника, з одного боку, мають конкретно визначеного адресата, а з іншого – вони звернені до всієї його батьківщини, яка є і конкретно частиною населення і в той же час невизначено аудиторією, оскільки українці масово емігрували і їхні осередки були не лише в Польщі та найближчих країнах Європи, а й, скажімо, у Канаді чи Штатах.

Хоча сучасники, а слідом за ними й історія назвала Єжи Стемповського найвідомішим польським есеїстом (збірка есе “В до-

лині Дністра”), він постає перед українським читачем як людина, яка мала безпосереднє відношення до історії та реалій своєї “малої вітчизни” – України.

Як бачимо, сприйняття художньої творчості (а передовсім – листів) Єжи Стемповського можливе у двоякому представленні: його листи є джерелом як хронологічно відтворених подій, так і одночасно є своєрідним щоденником, в якому на глибокому емоційно-експресивному рівні відтворені власне авторські моральні запити, що залишаються домінуючими у його українофільських поглядах. Автор спирається у своїй літературній діяльності лише на ті факти, які торкнулися його особисто; факти подаються в суб'єктивному сприйнятті. Одночасно бачимо логічний аналіз, близький до наукового, і який підміняється відтворенням власного емпіричного досвіду, що домінує над логічними аргументами.

Якщо брати до уваги поетичну екзистенцію України, представлену в польському варіанті Єжи Стемповського, то побачимо, що в нього Україна виступає як архіважлива складова екзистенції не лише як окремого індивіда, а й цілої спільноти (народу, нації). Дослідник Іванишин щодо цього дотримується думки, що українське тут-буття незмаргіналізованих людей витлумачується “не через модуси абстрактного існування, а через органічно українські ознаки в межах національного часпростору”.

Натомість у більш цілісному варіанті існує Україна у Стемповського, в якого знаходимо такі рядки (з листа до Єжи Гедройця): “Rzecz w tym, że narodowość rodziców miała w owych czasach nieco inne znaczenie niż dziś. Pokolenie młodsze przyzwyczało się uważać narodowość za pewnego rodzaju fatum rasowe, ciężące dziedzicznie każdym nowonarodzonym” [10, 4]. У Стемповського не знаходимо, як, до порівняння, у Маланюка (з яким він свого часу провадив активне листування), еллінсько-скіфського модусу існування України та відповідного йому психологічного первня.

Більш експліцитно представляє своє розуміння феномену держави та власне у ролі в житті народу польський письменник. Більше того – софістські реалістичні рефлексії середини ХХ століття превалюють у його творчості. Автор не намагається осмислити код модусу історичності, натомість з толерантною неупередженістю звертається до ро-

динних традицій, внутрішньосімейних традицій, які пронесли життєву мудрість крізь віки і передаватимуть наступним генераціям.

Культура тлумачиться згідно з німецьким філософом М.Вебером як сфера, що охоплює “вияви духовності, які відрізняють одну національну спільноту від іншої або як комплекс цінностей, що конституують народ як народ” [4, 58]. Звідси бачимо, що Єжи Стемповський виокремлює українську націю, або ж бодай ту частину, яку він достеменно розумів та відчував, не як автономну частину, а як незалежний та цілісний державний організм. Водночас автор не намагається представити себе у світлі речника національних ідей.

Не можемо прямолінійно стверджувати, що письменник нівелює красу та урбаністичні пейзажі (як правило) міст інших країн, але його патріотичний та літературний позір спрямований на Україну, її природу, культуру та історію. Знаходимо в Стемповського такі рядки: “Nie możemy mówić o Huculszczyźnie jak dawniej, musimy znaleźć do tego nowe słowa, nowy ton. Jesteśmy trochę w położeniu Petrarcki, który przez całe życie pisał sonety do Laury, zrazu żywej, potem umarłej, zmieniając ton z jej śmiercią. Jak znaleźć te nowe słowa? Rzecz jest do przemyślenia” [11, 315].

Своєрідність таких рядків Стемповського в тому, що тут простежується свого роду контрадикторність, тобто певне двійництво, “розщеплення душі й духу” [6, 15]. Як маємо змогу побачити, ліричний герой (тобто сам автор) страждає від такого дуалізму: поетична система його слів тяжіє до натяків, символів, метафоричних слів, але не всім зрозумілими залишаються стан та почуття Петрарки та, відповідно, самого Стемповського.

Особливою душевністю та ліричним меланхолізмом наповнені окремі листи до Стемповського до свого друга та учня Івана Сенькова. Окремі його фрази є своєрідним моральним імперативом, який віддзеркалює стан не лише адресата, але є свого роду модифікацією почуттів самих українців.

* Не можемо говорити про Гуцульщину як давню, повинні знайти для цього нові слова, новий тон. Ми є дещо в становищі Петрарки, коли він писав листи до Лаури, спершу живої, потім мертвої, змінюючи тон з її смертю. Як знайти ці слова? Ця справа залишається до обмірковування (переклад наш. – Н.О.).

Дослідник Л.Зарицька трактує листи як “твір літературного чи історіографічного жанру, позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності й конкретного адресата, написаний з урахуванням специфіки кореспонденції певної історичної епохи” [3, 81]. В.Кузьменко визначає лист як “інтимний людський документ, який пишуть до рідних чи друзів, до близьких людей і в якому розкривається душа автора” [5, 81].

Якщо керуватися дефініцією листа останнього із зазначених дослідників у царині епістолярію, то, провівши паралелі на творчість польського письменника Єжи Стемповського, залишається визначити, яким був його реципієнт, був він справжнім чи вигаданим, і чи взагалі був. Тематика епістолярію залежить від причин, що спонукають той чи інший задум від часу, умови, сфери їх використання та інтересів. За твердженням і дослідженням мовознавців, широкую тематику створює мова, що обслуговує найрізноманітніші сфери життя – виробничу, професійну, побутову, щоденну, ситуаційну – і оформлень у листуванні: приватно-діловому, соціально-етичному, інтимно-товариському, родинно-побутовому.

Абсолютно очевидною та окресленою постає тематика, піднята в листах Стемповського до польських чи то до українських письменників, чи просто до передової інтелігенції. Якщо не всі, то переважна більшість листів його акумулюють у собі питання українські, які для самої політичної української еліти залишалися на маргінесі, а то й зовсім були невідомими.

До прикладу, в одному з листів, адресованому віце-прем'єру польського еміграційного уряду професору Станіславу Коті (лист за 29 жовтня 1940 р.), Єжи Стемповський (як співробітник польського посольства у Берні) пише:

“Шановний пане Професоре,

Лист цей я присвячую українським справам, щодо яких сюди надходять повідомлення із різних джерел” [9, 258].

У тексті листа зберігаються мовні лінії суто комунікативної і соціокультурної ситуації, тобто одночасно постає комунікативний інформатор, носій стихії живої мови і майстер літературної мови та художник слова. Але одночасно автор намагається не зосереджуватися на зовнішньому оформленні, на-

томість наповнити зміст речами, які відповідали його поглядам та уподобанням.

Національний образ України чітко окреслений у творчості Єжи Стемповського. Відповідно до розкриття гетерообразу українця, демонструє письменник і власний автообраз. Як пише дослідниця О.Вознюк, “автор артикулює не лише власну візію думок Іншого щодо автообразу, але висвітлює позиції візії Себе на культурному рівні іншого” [1, 18]. Як підкреслює Стемповський, переплетення літератур на теренах України витворюють не лише своєрідну літературну традицію толерантності до іншого, а й допомагають розкрити душу цього Іншого, зрозуміти Його. Така атмосфера сприяє порозумінню та стає джерелом творчості для багатьох митців. Власне, для Стемповського це і послугувало не лише хорошим джерелом для провадження власної творчості, а й для вкорінення політичної толерантності. Імагологічне бачення Стемповського України відзначається різноаспектністю та багатомірністю. Більше того – імагологічна перспектива України тут фокусується в основному на долині Дністра, однак згодом розширюються рамки до Волині, Східної Галичини, Гуцульщини та всієї України.

Розкодували символічність та нетрадиційність авторського письменства (спогади про країну дитинства, яка рефреном відбиватиметься у творчості Стемповського), виокремили власне “стемповські” риси епістолярію (авторські епітети, метафори, асиндетонізм, нетипове поєднання офіційного та художнього стилів) та спробували охарактеризувати їх, беручи за основу письменницький діалог з українськими інтелектуалами та спогади самого автора.

Нам вдалося з’ясувати сутність багатогранної візії України у творчості Стемповського, виявити та дослідити імагологічні пункти (психологія характеру написання листів, емоційність, глибока історіософічність, апелювання до свідомості представників не лише українського, а й польського народу), представлені в епістолярній спадщині польського письменника.

Усі ці виконані пункти завдань дали нам змогу розкрити своєрідності моделі культурної свідомості Єжи Стемповського як яскравого представника “східноєвропейського типу” та дослідити особисті й літературні зв’язки Стемповського з окремими представниками української інтелігенції.

Письменник за допомогою своєї творчості прагнув не нав’язувати ідею-фікс про об’єднання двох сусідніх держав, але про їхнє мирне та незалежне співіснування. Натомість він прямолінійно вказує на внутрішнє осердя нашого народу. Адже, свого часу акцентуючи свою не лише письменницьку, а й політичну увагу на становище українського народу в часи політичного домінування Німеччини, він зазначає, що “суперечності та помилки української політики не відігравали великої ролі в долі польської держави останніх років, але вони можуть відіграти значно більшу роль у можливій її відбудові”.

Отже, у візії Стемповського українці виступають рівноправною нацією із самобутньою історією та культурою, які ведуть до незалежності. У своїх творах письменник постає будівничим мостів порозуміння між українським та польським народами, історія взаємин яких була складною та вимагає переосмислення. Україна виступає не лише як “країна дитинства” чи “мала батьківщина”, а і як країна-сусід, культура якої залишається маловивченою поляками.

1. *Вознюк О.* Візія України в есеїстиці Єжи Стемповського / О. Вознюк // Проблеми слов’янознавства. – 2007. – Вип. 56. – С. 237–246.
2. *Вознюк О.* Імагологічна перспектива України у творчості Єжи Стемповського / О. Вознюк // Актуальні проблеми слов’янської філології. – К. : Освіта України, 2008. – Вип. 19 : Лінгвістика і літературознавство. – С. 237–241.
3. *Зарицька Л.* Деякі теоретичні питання епістолярного жанру / Л. Зарицька // Українське літературознавство. – Львів, 2010. – Вип. 69. – С. 76–85.
4. *Касьянов Т.* Теорії нації та націоналізму / Т. Касьянов. – К. : Либідь, 1999. – 158 с.
5. *Кузьменко В.* Словник літературознавчих термінів / В. Кузьменко. – К. : Український письменник, 1997. – 230 с.
6. *Мазоха Г.* Письменницький епістолярій як теоретично-літературна проблема / Г. Мазоха // Київська старовина. – 2004. – № 1. – С. 105–111.
7. *Стемповський Є.* Лист до А. Зелінського / Стемповський Є. ; пер. з пол. В. Назарук // Нова Польща. – 2004. – № 6. – С. 58–64.
8. *Kowalczyk Andrzej St.* Nieśpieszny przechodzień i paradoksy / Andrzej Kowalczyk. – Wrocław, 1997. – 349 s.
9. List i raport dla prof. St. Kota // Listy o Ukrainie. – Warszawa : LBN. – S. 164–179.

10. Listy Jerzego Stempowskiego do Jerzego Gedrojca // Listy o Ukrainie. – Warszawa : LBN. – 1991. – S. 187–204.
11. *Stempowski J.* Polska krytyka literacka. T. I. / J. Stempowski. – Warszawa ; Czytelnik, 1989. – 368 s.
12. *Stempowski J.* W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie / J. Stempowski // Listy o Ukrainie. – Warszawa : LBN, 1991. – S. 153–164.

В статье рассмотрены особенности корреспонденции польского писателя Ежи Стемповского с украинскими писателями и культурными деятелями. Проанализировано специфичность видения Украины в рецепции Ежи Стемповского, изложено культурно-историческое значение видения эссеиста на фоне украинско-польского дискурса середины прошлого века.

Ключевые слова: *корреспонденция, литературный диалог, письма и эссе, имагологическая основа исследования, понятие “малой” родины, литературный стереотип.*

The article discusses the features of the correspondence of the Polish writer Jerzy Stempowski with some Ukrainian writers and cultural figures. The specificity of the remaining vision of Ukraine in the reception of Jerzy Stempowski had been analysed; had been defined cultural and historic visions of essayist in the context of the Ukrainian-Polish discourse in the middle of the last century.

Key words: *correspondence, literary dialogue, letters and essays, imagological basis of research, the concept of “small” country, a literary stereotype.*

УДК 821: 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)6

Уляна Коржик

СУЧАСНА ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ: ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті розглядаються питання синтетичної природи візуалів та проблеми інтерпретації візуальної поезії у зв'язку з її розвитком у різні історичні епохи.

Ключові слова: візуальна поезія, курйозна та емблематична поезія, бароко, авангардизм, символ, семіотика.

Сучасне суспільство, його культура все більше набирає рис полісинтетичності та різновекторності. Винятком не є наука і мистецтво. Так, російський дослідник В.Гавриков послуговується терміном “синтетичне літературознавство”, яке визначає як складову частину власне літературознавства [1], однак теоретичного обґрунтування цього терміна не подає, хоча вказує предмет синтетичного літературознавства в жанрі пісенної поезії.

Якщо ж говорити про поезію та її графічні виражальні засоби, то в літературознавстві існують принаймні дві її реалізації. Перша з них – це безпосередньо функціонування візуальної поезії в різних формах і так званої поетичної графіки. Вивчення поетичної графіки не тільки як чинника формотворчого, а й смислотвірчого останнім часом привертає особливу увагу науковців (О.Бадаєв, Ю.Лотман). “У силу того, що будь-який літературний твір являє собою художню річ, матеріалізовану в письмових знаках, вивчення складу цих знаків в окремому авторському тексті, їхніх функцій і способів їх застосування, тобто вивчення *поетичної графіки*, є обов'язковою умовою наукового аналізу художнього тексту. Зовнішні знаки тексту (...) в сукупності представляють його графічну форму, створенню якої автор тексту міг надати особливого значення. Тому при аналізі художнього твору необхідно враховувати *можливість* свідомого вияву письменником творчої індивідуальності у відборі графічних засобів і композиції графічних елементів” [7, 467].

В українському літературознавстві до проблеми різних аспектів візуальної поезії у своїх дослідженнях зверталися М.Сорока, А.Макаров, Т.Назаренко, І.Щербань, М.Загорюлько, серед російських науковців – В.Колотвин, К.Слущкая, С.Сігей та ін.

В українській літературі можна виділити дві епохи найбільшого розвитку зорової поезії. Це доба бароко та модернізм і авангардизм ХХ–ХХІ ст. М.Сорока, аналізуючи літературні пам'ятки ХVI–ХVII ст., систематизує жанри зорової поезії бароко. Дослідник доходить висновку, що в літературі вказаного періоду можна виокремити дві групи зорової поезії: курйозну й емблематичну, які виділилися з епіграматичної поезії. У їх основі значною мірою була зовнішня зорова форма. Так, для всіх видів емблематичної поезії об'єднавчим стало поєднання малюнка і поетичного тексту, для курйозної поезії – це створений із самого поетичного тексту зоровий образ. Тобто в жанрах емблематичної поезії спосіб утворення зорових образів був аналітичним, який нарізно поєднував зорове зображення і поетичний текст [11].

Таким чином, при вивченні зорової поезії доби бароко в інтерпретатора начебто вже є константи, від яких треба відштовхуватися при аналізі. Спочатку він повинен дослідити, до якого виду і жанру належить твір (курйозна поезія чи емблематична). Беручи до уваги інші зорові ознаки, виділяють додаткові класифікаційні групи курйозної поезії (за М.Сорокою), чому, власне, і надається найбільшого значення при аналізі і чим вона й найчастіше вичерпується. Зокрема такі, у яких зорова форма наділена певним самодостатнім змістом і в яких вона має другорядне значення (вірші-раки, анаграма, сімплеотичний вірш, вірш з однаковим початком і закінченням), а з першої групи виділити такі жанри, у яких зоровий образ утворюється за рахунок усієї строфи (фігурний, піфагорійський, узгоджений, співвідносний, анаграматичний, квадратний, паромейський вірш, лабіринт) і за рахунок виділеного тексту (різного роду акровірші та числові вірші).

В емблематичній поезії зоровий образ (символ, ієрогліф, емблема, портрет, герб) аналізують як метафору до всього твору або ж розглядають цей образ як денотат, опис якого подається в другій складовій емблематичної поезії – безпосередньо в тексті. Отже, при аналізі вказаних груп зорової літератури та їхніх жанрів найчастіше беруть до уваги її формальну складову і те, у якій взаємодії вона існує щодо тексту і яку функцію виконує – другорядну чи основну. Цікаво, що й досі синонімами зорової поезії вважають такі поняття, як “фігурний вірш”, “курйозна поезія”, які, як уже зазначалося, є її формами втілення.

Окрім того, такий формальний підхід до аналізу зорової поезії даного періоду зумовлений ще й тим, що особливо курйозну поезію сприймали як несерйозне “штукатурство”, головною метою якого є дотеп, розвага. Таку думку висловлює Г.Сивокінь. Ф.Прокопович називав її “дитячими співзвучностями”. Г.Кониський при аналізі літературного доробку доби опускав розгляд курйозної поезії як “не необхідної і не стільки приємної слов’янською і польською мовами”.

Двадцяте століття розпочинається під гаслом експерименту. На людство очікували наукові відкриття, нове мистецтво (фото, кіно), культурні революції. До “мальованого” слова знову звертаються митці, які, “заперечуючи традиційні засоби версифікації, вдавалися до пошуків нових засобів художнього відтворення і тому використовували зорову форму для розширення художньо-виражальних можливостей літературного тексту (колір, шрифт, математичні числа, знаки тощо) [12, 103]. В українській літературі цього періоду зорова поезія проявилась у творчості футуристів, зокрема їх лідера М.Семенка, який видав дві збірки “поезюмаларства” (за визначенням самого автора) – “Каблепоема” за океан” і “Моя мозаїка”. Формальний прийом, використаний М.Семенком, отримав назву “гри шрифтів”. Традицію візуальної поезії в сучасній українській літературі продовжили М.Мірошніченко, І.Пов, М.Сорока, А.Мойсієнко, М.Луговик, М.Король, В.Женченко, М.Сарма-Соколовський, В.Мельник, І.Лучук.

При вивченні сучасної візуальної поезії автори знову найчастіше свій аналіз ґрунтують на дослідженні зорової (графічної, образотворчої) складової твору. Якщо йдеться про фігурний вірш, то звертають увагу переважно на те, у які нові форми вписує письменник текст або які нові знаки використовує автор:

математичні знаки, ієрогліфи, шахові, геометричні чи нотні знаки, тобто мова ведеться про характеристику виражальних засобів.

Так, у науковій періодиці вже з’являються спроби прокласифікувати сучасні візуали, покликаючись на працю А.Мойсієнко “Традиції модерну і модерн традицій”, за якою виділяють силуетний вірш (М.Сарма-Соколовський “Дзвін гетьмана Івана Мазепи”, І.Пов “Хрест”, М.Мірошніченко “Куля земна”, “Хіросіма”); силуетний вірш з елементами-вкрапленнями (М.Мірошніченко “Фенікс – птах земель руських”, М.Сарма-Соколовський “Вітряк”, “Кобзарям Коліївщини”, І.Пов “Різдяна ялинка”), контурний вірш (М.Луговик “Запорізький курінь”, І.Лучук “Вуха”, І.Пов “Метелик”), силуетно-контурний вірш (М.Сарма-Соколовський “Найсердечніше серце”). Але, що цікаво, сам А.Мойсієнко не зводить свої наукові спостереження до форми строгої і чіткої класифікації, а тільки перелічує, як сам стверджує, “характерне багатство виражальних формотворчих засобів, що відбиває багатство жанрової своєрідності” [4, 21]. Адже існують ще й інші жанрові форми, у яких втілюється візуальна поезія, а згадані силуетний і контурний вірші радше варто було б розглядати як різновиди фігурного вірша, щоб уникнути плутанини в термінах.

Російська дослідниця К.Слущкая у своїй дисертаційній роботі, присвяченій сучасній російськомовній та англійській візуальній поезії, пропонує аналізувати візуали за їхніми конститuentами. Авторка розробила схему класифікації складових візуальної поезії, де розділяє дві форми (два види діяльності) зорової поезії – поетичний (словесний) і образотворчий (графічний), тобто вербальні та невербальні ознаки. Останні своєю чергою поділяються на такі підознаки: 1) кольорова гама (чорно-білі, кольорові, монохромні); 2) форма вірша (фігури, абстрактні зображення, вірші-картини); 3) ступінь інтеграції тексту і малюнка (фотомонтаж, віршографія); 4) використані матеріали (папір, інші матеріали, цифровий формат); 5) розміщення у просторі (двовимірні, тривимірні) [10, 10]. Як бачимо, ця класифікація також зосереджена на аналізі складників, формантів візуалів. Адже тоді виникає небезпека звести аналіз зорової поезії тільки до характеристики її конститuentів (хоч, безперечно, вони відіграють немаловажливую роль). Тому актуальним є твердження Т.Назаренко, що “інтерпретувати доводиться буквально всі складові художньої композиції: сам

текст або відсутність такого, його конфігурацію й особливості розміщення на сторінці, графічні та іконічні елементи, кольорову гаму, шрифт, графічно позначені мелодичні, просодичні чи сонорні характеристики, тактильні особливості сторінки чи платформи, на яку відтворюється текст, символіку словесного й образотворчого роду, а *головне – взаємодію всіх цих елементів твору*” [виділення наше. – У.К.] [5].

Так, К.Слущкая у своєму дисертаційному дослідженні, аналізуючи семіотичні особливості візуальної поезії, здійснює “порівняння експериментального поетичного жанру з символом, у зв’язку з чим виділяє специфіку інтерпретації візуального твору” [10, 13]. На підставі цього авторка виділяє основні характеристики, властиві зоровій поезії та символу: 1) графічна образність або нестандартне розміщення тексту на поверхні; 2) нелінійність сприйняття (мова йде про розвиток нелінійних систем і нелінійності нашого світу в цілому і те, що читач намагається осягнути проблему цілком і відразу, якщо не глибиною свого розуміння, то хоча б візуально); 3) відносна індивідуальність інтерпретації і багатогранність смислового значення.

Дослідниця також виділяє п’ять основних чинників, які виникають у результаті семантичної взаємодії вербального і невербального компонентів візуальної поезії і які сприяють реалізації цієї функції: актуалізація значення (значення вербальної і невербальної складових, перегукуючись між собою, дублюючи і підсилюючи одна одну, актуалізують свою семантику), іронізація (коли вербальна і невербальна частини конфліктують між собою, тобто написане одне, а картинка ілюструє протилежне); атмосферизація (поєднання вербальних і невербальних засобів створює своєрідну атмосферу); некогурентність (несумісність образів і вербальних складових, але на відміну від іронізації передбачає конфлікт, який не базується на антонімії); колорит.

Поширеною є думка, що розвиток і функціонування візуальної поезії залежить від естетичних вимог художніх систем, епох. Так, у добу бароко зорова поезія зазнала розквіту, адже для естетики цієї епохи притаманні такі визначальні особливості, як значна увага до форми, прагнення до синтезу, загадковість, літературна гра, декоративність. Про полісемантизм, різновекторність і пошук нових форм авангардизму і модернізму кінця ХХ – початку ХХІ ст. уже згадувалось.

Такі різні підходи до вивчення цього явища, зумовлені ще й тим, що не існує єдиного визначення візуальної поезії. Також уже згадувалося про неточність вживання термінів “фігурна поезія”, “курйозна поезія”, “конкретна поезія”. Т.Назаренко розглядає зорову поезію як жанр [5], М.Сорока визначає її “синтетичним видом мистецтва, який поєднує зорові й літературні елементи в єдине естетичне ціле” [12], К.Слущкая під цим терміном розуміє “особливо організований текст, у якому на семантичному рівні реалізується графічний потенціал вербальних складових” [10]. У дослідженнях інших авторів найчастіше просто вказується, що зорова поезія є синтетичною за своєю природою. В.Колотвін не підтримує твердження про візуали як утворення на стику різних видів мистецтва: літератури і образотворчого мистецтва. Адже, за його словами, “поезія з’явилася не вчора. Поезія з’явилася задовго до винайдення писемності і створювалася, зберігалася, як створюється і зберігається десь і до сьогодні... У древніх поетів були свої способи візуальної розробки поетичного твору, в першу чергу власний образ, можливості власного тіла... Поява писемності зробила можливими зовсім нові каліграфічні форми візуалізації, що суттєво вплинуло на саме поетичне сприйняття і мислення. Не випадково писемна і дописемна поетичні традиції настільки різні... Регулярна монотонність лінійного тексту так не властива поезії, як не властиво для поета сприймати світ в одній-єдиній, раз і назавжди встановленій системі координат” [3].

Як бачимо, предметом наукових досліджень у галузі зорової поезії стають різні величини. Це свідчить про те, що явище візуальної поезії потребує глибшого дослідження, переосмислення, щоб спершу виробити відповідний науковий підхід до її вивчення і безпосередньо аналізу окремих візуалів.

1. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия второй половины ХХ – начала ХХІ веков как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература”, 10.01.08 “Теория литературы. Текстология” / Гавриков Виталий Александрович. – Иваново, 2012. – 40 с.
2. Загоруйко М. Візуальна поезія крізь призму часу: від бароко до необароко [Електронний ресурс] / Марія Анатоліївна Загоруйко. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2010_1/9.pdf.

3. Колотвин В. Визуальная поэзия – альтернатива линейной организации восприятия [Электронный ресурс] / Валерий Колотвин. – Режим доступа : <http://spintongues.msk.ru/Kolotvin01.htm>.
4. Мойсієнко А. К. Традиції модерну і модерн традицій / Анатолій Мойсієнко. – Ужгород : ВАТ “Патент”, 2001. – 80 с.
5. Назаренко Т. Визуальная поэзия [Электронный ресурс] / Татьяна Назаренко. – Режим доступа : <http://www.chernovik.org/vizual>.
6. Назаренко Т. Образ слова / Татьяна Назаренко // Всесвіт. – 1995. – № 1. – С. 28–33.
7. Поэтическая графика // Введение в литературоведение / год ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2004. – С. 467–477.
8. Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России [Электронный ресурс] / Сергей Сигей. – Режим доступа : http://www.rubtsov.penza.com.ru/symbioz/9/Viz_poetr.
9. Слуцкая К. Особенности восприятия визуальной поэзии [Электронный ресурс] / К. А. Слуцкая. – Режим доступа : <http://web.snauka.ru/issues/2011/07/1029>.
10. Слуцкая К. А. Структурно-семиотические аспекты русскоязычной и англоязычной визуальной поэзии : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / Слуцкая Ксения Александровна. – Тюмень, 2011. – 23 с.
11. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI–XVIII ст. / Микола Сорока. – К. : Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України, 1997. – 207 с.
12. Сорока М. Не звуком єдиним живе поет / Микола Сорока // Сучасність. – 1997. – № 11. – С. 102–106.
13. Щербань І. Зоровий вимір поезії [Електронний ресурс] / Щербань Ирина. – Режим доступа : http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=142.

В статье рассмотрены вопросы синтетической природы визуалов и проблемы интерпретации визуальной поэзии в связи с ее развитием в разные исторические эпохи.

Ключевые слова: визуальная поэзия, курьезная и эмблематическая поэзия, барокко, авангардизм, символ, семиотика.

The article deals with the problem of interpretations of visual poetry, its historical development and synthetic nature of visuals.

Key words: visual poetry, curios and emblematic poetry, baroque, avant-gardism, symbol, semiotics.

УДК 821.161.2: 111.12

ББК 83.3 (4Укр)6

Юлія Михайлюк

ЖІНОЧА СУТНІСТЬ У РОМАНАХ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

(на прикладі творів “Гудзик”, “Останній діамант міледі”, “Зів’ялі квіти викидають”, “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері”, “Все, що я хотіла сьогодні”, “Я знаю, що ти знаєш, що я знаю”)

У статті “Жіноча сутність у романах Ірен Роздобудько (на прикладі творів “Гудзик”, “Останній діамант міледі”, “Зів’ялі квіти викидають”, “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері”, “Все, що я хотіла сьогодні”, “Я знаю, що ти знаєш, що я знаю”)” зроблено спробу висвітлити особливості філософського розкриття жіночих образів у творчості письменниці. Досліджено позицію авторки щодо жіночої ролі в суспільстві й окреслено певні штрихи психологічного зображення внутрішнього стану жінки.

Ключові слова: Ірен Роздобудько, образ жінки.

Образ жінки – дочки, нареченої, дружини, матері – завжди привертав і привертає пильну увагу художників слова. Жінка чарувала, кохала, страждала, була щасливою чи знедоленою, пристрасною чи розсудливо-мудрою, але ніколи не полишала свого місця на п’єдесталі, який протягом століть воздвигли

їй чоловіки. І в наш час образ жінки залишається актуальним, закликаючи до мистецького й філософського осмислення не одного письменника чи поета. Адже, як зазначав Микола Євшан: “Саме завдяки жінкам українське суспільство може досягнути значного поступу, стати могутньою державою” [12, 57].

Кінець ХХ – початок ХХІ століть стали доленосними у світовій літературі та українській зокрема. Модернізм та постмодернізм вустами письменниць сказали відверто про абсурдність замовчувань великої ролі жінки в розбудові практично всіх суспільних нашарувань.

Не винятком стала і творчість Ірен Роздобудько, однієї з яскравих представниць постмодернізму, яка представила у своїх творах власне бачення місця жінки в суспільстві та в житті чоловіка. І хоча твори письменниці достатньо різні: мелодраматичний “Гудзик”, психологічна інсталяція “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері”, авантюристичний роман “Останній діамант міледі”, сентиментально-чуттєві “Зів’ялі квіти викидають”, “Все, що я хотіла сьогодні”, роман у новелах “Я знаю, що ти знаєш, що я знаю”, – проте вони мають певні спільні риси. Передусім це присутня у кожному творі глибока і філософська жіноча сутність.

“Цікаво, що авторка, немов навмисно ділить свої романи на «чоловічі» й «жіночі», тобто монологи йдуть із вуст жінок і чоловіків. Але навіть коли йдеться про «жіночий» роман, назвати повністю жіночим його не можемо через лінгвостилістичні нюанси – у творах Роздобудько немає притаманного «жіночим» романам самоутвердження авторки як жінки через мову” [2, 39].

Письменниця провідний акцент робить на образі “жінка”. Невипадково її тексти в основному складають жіночі постаті й життя по-жіночому. І зображує їх Ірен Роздобудько проникливіше, аніж систему чоловічих характерів. “Жінки й чоловіки Ірен Роздобудько зазвичай безмежно далекі від категорії «щастя». Вони переважно не бувають щасливими ані в індивідуальних, ані в сімейних долях. Це їхня карма «по життю». Можливо, дещо тривіальна, проте письменниця на цій кармі постійно наголошує” [3, 23].

“Жіноча сутність у романах Ірен Роздобудько “Гудзик” та “Останній діамант міледі” – доволі складна та неоднозначна. Єлизавета та Ліка в “Гудзику”, Влада і Жанна в “Останньому діаманті міледі” – це ніби дві іпостасі однієї жіночої сутності. Сильна – і ніжна. Єлизавета і Влада – творчі, неординарні особистості, які розкривають свій потенціал, долаючи життєві труднощі. Натомість Ліка і Жанна постають трохи химерними, епатажно-чудними, яскравими, але дещо неприспособленими до повсякденного життя” [4,

59]. Ліка – дівчина-ангел. “Невипадково вона вишила на гудзиках своєї куртки ангелів і невинно назвалася Енжі (ангел), коли вирішила втекти від рідних, адже саме вона, як потім виявилось, була ангелом-рятівником для свого чоловіка Дениса, ангелом, якого не можна повернути, відкинувши, зрадивши” [2, 38]. “Жанна просто видається своїй рідній сестрі Владі трохи «не від світу цього». Їх, здається, слабких та непередбачуваних, захищають та опікуються ними “сильні” жінки” – Влада та Єлизавета. І недаремно – стикаючись із життєвими трагедіями, “ніжні” творчі натури ламаються (Ліка отримує нервовий зрив, а відчайдушна місія Жанни провалюється, і саму її доводиться рятувати Владі) [4, 59–60]. “Така нерозривна єдність витворює надсюжетно амбівалентний образ жінки – сильної і слабкої водночас, самодостатньої, здатної на блискучу самореалізацію, і разом – хисткої, такої, що потребує опіки й опори” [4, 60].

Сильною і водночас слабкою жінкою постає перед нами і головна героїня “Шостих дверей” Анна-Марія. Вона поправу може вважатися фатальною жінкою, адже всі, хто в неї закохується, помирають. Причому не лише люди – це почалося із тваринки, якою вона мала опікуватися. Досить героїні хоч трохи відповісти на почуття – і можна очікувати трагедії.

Анна-Марія розкривається перед нами, перш за все, через своє минуле, через дивний потойбічний світ, яким мандрує у важкі моменти свого життя. Вона – ділова бізнес-леді, проте незвична жінка, мовчазна, її життєвий простір видається замкненим на ній самій, і коли героїня не може знайти затишок в оточуючому суспільстві, Анна-Марія малює двері, які відкривають їй те, чого вона не змогла знайти чи просто не бачила і не відчувала. Двері в романі постають як своєрідний символ втечі від реального світу, щоб врятувати себе і зберегти свій душевний спокій. Двері – це можливість повернутися туди, де затишно, добре, радісно, це архетипічна модель світу, ideale місце, де панує гармонія і любов. Саме цього і прагнула Анна-Марія, шукаючи цю любов протягом всього свого життя, і, можливо, все ж таки знайде в образі ранкового прибиральника.

Сьогодні вона дізналася, що цей сонячний день – її останній день, який вона мусить присвятити собі. Таке трагічне сум’яття переживає Мирослава Малько – головна героїня твору “Все, що я хотіла сьогодні”. Жажливий

діагноз – “саркома” – змусив її терміново переглянути своє ставлення до життя і принаймні ці останні дні присвятити собі. У серці народжується бажання звільнитися від скутості й буденності, які оточували її довгі роки.

Як характеризує даний твір сама Ірен Роздобудько, то “це повість про домашнє емоційне насильство над жінками” [1], адже у творі зображений прототип лагідного чоловіка-тирана, заради якого Мирослава Малько розтоптала власні мрії, коли натомість її чекає справжній романтик, який усе життя шукає ту, чиї очі не давали йому спокою ще у школі. Мирослава розуміє, що “кожен наш день – це ланцюжок шансів. Якщо ти помічаєш і використовуєш перший – на нього відразу ж нанизуються другий, третій. І все вибудовується у правильному порядку” [7, 83]. Треба тільки вірити... “Усе відбулося, – каже головна героїня, заплющуючи очі. – Все, що я хотіла сьогодні...” [7, 154].

Роман у новелах “Я знаю, що ти знаєш, що я знаю” розкриває складну колізію жіночих образів, спільністю в зображенні яких є, насамперед, самореалізація в житті, як в особистій, так і в професійній сфері, прагнення зрозуміти своє призначення і родинне коріння, віднайти і відчувти щастя на цій грішній землі.

У творі, який складається з одинадцяти історій життя людей, особливе місце посідає німкеня фрау Шульце. Вона стала “вузликом”, на якому дивним чином зав’язалися долі українських заробітчанин, і вона знає про них набагато більше, ніж вони про себе. “Так буває: зацікавлений сторонній спостерігач за мить уловлює ті нюанси, які якраз хочеться приховати. І чим більше хочеться приховати, тим яскравіше вони кидаються в очі сторонньому” [11, 203]. Спостерігаючи за ними, фрау Шульце треба обрати лише одного – того, хто “розшифрує” для неї листа з минулого.

Серед жіночих образів, які досить багатогранно представлені у творі, окрім старенької фрау Шульце, варто виокремити й Віру Власівну, яка “вийшла заміж за надійного, але не коханого чоловіка”, відтак “мов у сні проживала життя добропорядної жінки” [11, 90]. “Але в глибині ества, у неї виникали фантазії на тему великого і нездійсненого кохання... Віра мріяла знайти свого бога. Не того єдиного і всемогутнього, до котрого звертаються у молитвах, а маленького, “свого” – простого і смертного, котрий візь-

ме за руку і поведе туди, де знайдеш себе і свій рай” [11, 90]. Образ Оксани – теж своєрідний і куди типовий для українського суспільства. Вона жила не для себе, а для дітей, яких покинула заради закордонних заробітків. У результаті вона занастила душу, й “могла б розповісти лікарям про симптом, який назвала “вмикання ліхтарика”. Це коли всередині порожнечі виникає біль... І цей ліхтарик болу запалюється на тому місці, звідки вилетіла душа” [11, 60]. І не знайти їй щастя на чужині. Хіба – вічний спокій... Її привозять з Німеччини мертвою. “Я розпитувала Оксану про її життя, – говорить фрау Шульце, – воно було суцільним терпінням. У якому лише кілька перших років шлюбу тимчасово зблиснули надією на інше. Такі жінки існують тільки в постколоніальних країнах і на Сході. Їх ніхто не жаліє. Їх просто використовують. Як на мене, це найбільший гріх” [11, 210]. Не обминути і талановиту співачку Тетяну, котра мріяла співати “Лілі Марлен” в образі Марлен Дітріх. От тільки мрія стала спочатку реальністю, а потім – жахом. Зате вона таки дійшла головного: “все в світі – лише одна велика історія однієї людини, в якій злилося безліч інших людських історій. І її треба прожити на своїй землі” [11, 26]. Тетяна притримується досить цікавої класифікації жінок: “всі жінки діляться на дві категорії: з ореолом і без. Тих останніх, звісно, більше. І їм не пощастило! Хоча вони самі в тому винні: надто приземлені, надто прості, надто прямо говорять і діють, і навіть – рухаються. Довкола них немає жодного ореолу – підходь і бери, не обпікаючи рук. Як моркву в крамниці” [11, 22]. Сонька – досить поширений образ української жінки, яка, живучи з чоловіком, від нудьги рахувала слова і вигадувала проблеми, але була неймовірно талановитою і завдяки фрау Шульце все ж таки пізніше самореалізувалася. Цікавим постає й образ Юстини, якій таємниця фрау Шульце поверне родинне коріння, адже вона – її внучка.

Загалом можна сказати, що за допомогою жіночих образів у романі “Я знаю, що ти знаєш, що я знаю” Ірен Роздобудько зображує ідеальну українську родину, котра за ширмою щоденних сімейних ритуалів приховує свою духовну трагедію – розпад сім’ї.

Звісно, авторка найцікавіше залишає читачеві наостанок. Чому заможна німкеня, вдова ювеліра, здає квартири лише українцям, чому, попри матеріальні статки, і сама не пізнає жіночого щастя, і до кого зі своїх спів-

мешканців ставитиметься найприхильніше, дізнаємося лише в кінці роману.

Найбільш філософський образ жінки спостерігаємо у романі “Зів’ялі квіти викидають”, в якому Ірен Роздобудько висловлює і власний погляд на жіночу гідність та жіночу сутність. “Зів’ялі квіти викидають” – це психологічна проза, що супроводжується динамічним викладом подій, у якій авторка називає зів’ялими квітами жаль за минулим або нездійсненими мріями, що накопичуються в душі людини, та потребують знищення.

У зображення жіночих образів вплетена ще й любовна колізія. Дві актриси радянських часів – Едіт Береш та Леда Ніжина (Ольга Сніжко) – знайшли своє кохання в особі одного з успішних сценаристів того ж таки радянського кіно. Але доля звикла грати відданими акторами життя – одна з них стала дружиною сценариста, інша – незамінною забавкою. Та наприкінці роману та й власного життя актриси розуміють, що колись могли стати найкращими подругами, але пожертвували собою заради того, хто не вартий кохання. Своєрідним символом миру стає молода покоївка, що випадково дізнається про життя колишніх кумирів радянського кіно. Стефка – головна героїня роману, – стає закріплюючою ланкою ланцюга болю та ненависті в цій сентиментальній історії, що містить у собі глибокий духовний підтекст та двозначність. Загубивши “вогник” життя, Стефка переживає особисту драму, але знаходить порозуміння із собою завдяки мудрості двох свідомих жінок, які поводяться, як малі діти, бажаючи зла одна одній. Вона зрозуміла, що “поганих жінок на світі не існує! Хіба що якісь генетичні потвори, але й вони – нещасна помилка природи, атавізм, приречений на самознищення. Це вже час зрозуміти. Біда – в чоловіках, в їхній природній сутності. Але якщо такою є їхня природа, хіба можна звинувачувати її? Вони, як діти: завжди тягнуться до нової іграшки, коли та близько лежить або новіша за ту, що вони вже мають” [9, 167], а також й інше: “Жодна жінка не народжується заради того, аби зробити кар’єру... Успіх, слава, гроші, прихильники – це може йти лише на доважок. Причому досить незначний, несуттєвий. Чоловік може пожертвувати коханням заради всього цього. Жінка навпаки – кине весь цей мотлох заради того, щоб, як кажуть, “знайти рай у курені”. Який потім, на жаль, може виявитися химерним. Чоловік живе в пласкому світі, жінка – в

багатовимірному. І невідомо, що краще” [9, 171]. Щодо жіночих страждань, то і тут Едіт Береш допомагає Стефці прояснити суть: “Це вже наша природня сутність! І нема на те ради... Баби – дурні! Ми бачимо тільки те, що хочемо бачити. І чуємо те, що хочемо чути, тому нічого й не розуміємо в цьому житті. Адже світ від початку створено під чоловіків. До речі, це мені казала Габріель Шанель на прізвисько Коко...” [9, 169].

Отже, у проаналізованих романах Ірен Роздобудько представниці “жіночої” прози та непересічної постаті в українській сучасній літературі, знаходимо дійсно жіночий погляд на почуття, на життя, на творчість, жіноча сутність у творах досить багатогранна і подекуди незвична. Героїні письменниці неоднозначні і загадкові своєю, можна сказати, подвійною натурою, вони то втрачають віру, то її знаходять, перестають боятися побутових негараздів, а, головне, розуміють, що не треба шукати любові, адже вона існує в кожному, як міцний горішок, котрий має розколотися рано чи пізно, і що ця любов може бути всеосяжною. Кожна жінка в Ірен Роздобудько – це як кімната, що має свої потаємні двері. І саме авторка має єдиний ключ для кожної з них.

1. Заміна бажань: Ірен Роздобудько, “Все, що я хотіла сьогодні” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sumno.com/ym>.
2. Герасименко Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько / Н. Герасименко // Слово і час. – 2005. – № 11. – С. 36–39.
3. Голобородько Я. Українська Fashion-література: тексти й цінності Ірен Роздобудько / Я. Голобородько // Українська мова та література. – 2011. – № 21 (черв). – С. 20–24.
4. Джугастрянська Ю. Ірен Роздобудько: коли жінка – поет... : [про укр. поетесу І. Роздобудько] / Ю. Джугастрянська // Дивослово. – 2009. – № 1. – С. 59–61.
5. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? Стиль? Метод? / Л. Лавринович // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 39–46.
6. Роздобудько І. Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері : романи / Ірен Роздобудько. – К. : Нора-Друк, 2005. – 310 с.
7. Роздобудько І. Все, що я хотіла сьогодні... / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2008. – 154 с.
8. Роздобудько І. Гудзик : Психологічна драма / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2007. – 222 с.
9. Роздобудько І. Зів’ялі квіти викидають : роман / Ірен Роздобудько. – К. : Нора-Друк, 2006. – 203 с.

10. Роздобудько І. Останній діамант міледі : Авантюрний роман / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2006. – 222 с.
11. Роздобудько І. Я знаю, що ти знаєш, що я знаю / Ірен Роздобудько. – К : Нора-Друк, 2011. – 239 с.
12. Розлуцький І. До проблеми образу жінки в українській літературі / І. Розлуцький // Дивослово. – 2009. – № 5. – С. 56–60.

В статтє “Женская суцность в романах Ирен Роздобудько (на примере произведений “Пуговица”, “Последний брильянт миледи”, “Увядшие цветы выбрасывают”, “Он: Утренний уборщик. Она: Шестые двери”, “Все, что я хотела сегодня”, “Я знаю, что ты знаешь, что я знаю”)” сделана попытка осветить особенности философского раскрытия женских образов в творчестве писательницы. Исследована позиция автора относительно женской роли в обществе и очерчены определенные штрихи психологического изображения внутреннего состояния женщины.

Ключевые слова: *Ирен Роздобудько, образ женщины.*

In the article “Woman essence in the novels of Irene Rozdobudko (on the base of works “Button”, “The last diamond of milady”, “Faded flowers throw away”, “He: The morning janitor. She: The sixth door”, “All, that I wanted today”, “I know, that you know, that I know”)” had been done an attempt to light up the special features of philosophical opening of woman characters in work of authoress. Also had been studied the position of Irene Rozdobudko to a woman role in the society and had been outlined some strokes of psychological image of the internal state of woman.

Key words: *Irene Rozdobudko, woman’s image.*

УДК 82.–3: 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр) 6

Ігор Мочкодан

ПРОЗА БОГДАНА НИЖАНКІВСЬКОГО: ТЕМАТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА

У статті здійснено спробу визначити своєрідність тематики у прозі Б.Нижанківського, дослідити особливості порушуваних проблем в оповіданнях письменника, проаналізувати сутність граничних ситуацій та їх вплив на психологію персонажів.

Ключові слова: *проза Б.Нижанківського, урбаністична тематика, літературна група, проблематика, внутрішній конфлікт, граничні ситуації.*

Західноукраїнський літературний процес тридцятих років минулого століття, що переживав творчі терзання “між формою та ідеєю” (Мафтин Н.В.), засвідчив наступний етап розвитку української літератури, що за своїм розмаїттям талантів, не зважаючи на фактичну бездержавність української нації, засилля чужих ідеологій і політичних переслідувань, не поступається бурхливим 20-м рокам і наступним літературним поколінням. На тлі потужних націоналістичних ідей Д.Донцова та інших “вісниківців”, на тлі прерогативи “філософії чину” в культурі та цілеспрямованого намагання створювати “велику літературу” (У.Самчук) шляхом вигранення “органічно-національного стилю” (Ю.Шерех) молодим письменникам доволі непросто давався вибір на роздоріжжі між служінням національній ідеї, творенням відповідно до

кон’юнктури, що склалася (як зворотний бік служіння ідеї) чи обрання власного шляху.

Свій вибір на користь розширення індивідуальних творчих горизонтів у середині 30-х років продемонструвала львівська літературна група молодих письменників “Дванадцять”, організатором якої був Анатоль Курдик. Говорячи про особливості цього літературного кола в контексті здобутків нашого письменства міжвоєнного двадцятиліття, сучасні дослідники погоджуються з тим, що “активні пошуки «краси», сприйняття мистецтва слова як досконалої гри, намагання «вислизнути» з ідеологізованого дискурсу літератури вирізняють творчість львівської мистецької групи «Дванадцять» (1935)” [3, 239]. Варто зауважити, що група не ставила за мету проголошувати нові естетичні маніфести, “Дванадцятка” становила собою об’єднання письменників, які тільки-но входили в літера-

турний процес, тому акцентувалось насамперед на пошуках індивідуального стилю і спробі заявити про власну оригінальність у літературних колах.

Одним із найяскравіших як за вдачею, так і за талантом серед представників “Дванадцятки”, за спогадами учасників групи, зокрема А.Курдидика, був Богдан Нижанківський, творчість якого в наші дні, на жаль, залишається маловідомою для українського читача. У своєму літературному доробку письменник звертався до різних жанрів (поезія, проза): “Богдан Нижанківський – письменник різнобічного обдарування. Одні критики найцікавішою визнавали його прозу, другі надавали перевагу ліричній поезії, треті – гуморові. Але істина полягає, мабуть, у тому, що в кожній з цих ділянок творчості розкрилася якась грань індивідуальності письменника, бо різножанрові твори об’єднує спільність мотивів та певні риси стильової манери” [2, 380]. У цьому дослідженні ми ставимо за мету дати загальну характеристику прози Б.Нижанківського (на матеріалі збірки оповідань “Вирішальні зустрічі”, 1995), проаналізувати тематику та проблеми, що порушуються в його творах. Адже художня майстерність автора засвідчила “розширення тематичних горизонтів західноукраїнської прози та оновлення її жанрової палітри” [3, 240]. Варто зазначити, що до творчості Б.Нижанківського зверталось порівняно небагато дослідників: із сучасників про письменника писали А.Курдидик “Богдан з іншого боку: Спроба портрету одного мого близького друга” (Терем (Детройт), 1971), Б.Рубчак “Рішальні зустрічі (Про творчість Богдана Нижанківського)” (Сучасність, 1961), пізніші звернення маємо в М.Ільницького “Квиток до Львова дійсний (Богдан Нижанківський)” (На перехрестях віку : у 3 кн. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. I. – С. 380–387), Н.Мафтин у монографії “У пошуках “GRAND” стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття” (Івано-Франківськ, 2011), В.Габор “Дванадцятка”. Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття: Антологія урбаністичної прози” (Львів, 2006).

Богдан Нижанківський – автор прозових книг “Вулиця” (Львів, 1936), “Актор говорить” (Львів, 1936), “Новели” (К., 1941), “Свято на оселі” (Нью-Йорк, 1975), вибраних творів “Вирішальні зустрічі” (Київ; Нью-Йорк, 1995), поетичних збірок “Терпке вино” (Краків; Львів, 1942), “Щедрість” (Регенсбург,

1947), “Вагота” (Детройт, 1953) та Бабасвих віршів – “Вірші іронічні, сатиричні і комічні” (Буенос-Айрес, 1959), “Каруселя віршів” (Нью-Йорк, 1976), “Марципани і витребеньки” (Детройт, 1983). В антології урбаністичної прози В.Габора зазначається, що “уже першими оповіданнями Богдан Нижанківський завоював велику прихильність читачів і був, за висловом Мирослава Семчишина, «відомий з преси як добрий оповідач-урбаніст»” [1, 38]. Урбаністична тематика, яка ще і на період 30-х років порівняно рідко траплялася в українській літературі, привертала до себе увагу читацької аудиторії хоча б тому, що концентрувала в собі менше ідей хуторянського сентименталізму, а також ставила персонажів перед порівняно новими проблемами і в новітній життєвій ситуації. Сучасні дослідники погоджуються, що “новели збірки «Вулиця» засвідчили оновлення тематичних горизонтів західноукраїнської прози (зокрема заакцентували в її дискурсі урбаністичну тематику), а також ті «формотворчі» зміни, що виразно вказували на пульсування в її стильовому полі нових ритмів – властивого для сюрреалізму інтуїтивізму та дисформації художнього образу” [3, 242]. А М.Ільницький щодо “Вулиці”, однієї з перших збірок Б.Нижанківського, дотримується думки, що вона була “симптоматичним явищем” у контексті творчості й світогляду письменника, “привернула увагу передусім своєю тематикою та типажем. Герої оповідань письменника – переважно декласовані елементи добре знайомої авторові львівської вулиці, люмпен-пролетаріат: злодії, картьєрі, авантюристи. Тут на кожному кроці хтось когось обдурює, хтось учиняє помсту або гине сам...” [2, 383].

Прикметно, що автора і його персонажів єднає у першу чергу топонім міста Лева, адже “... домінуючою у творчості багатьох членів «Дванадцятки» можна вважати Львів та ностальгію за ним” [1, 13]. Тематично майже вся проза Б.Нижанківського присвячена рідному місту, де Львів постає як головний образ (“Я вернувся до мого міста”) або ж може відчуватися понад текстом з його мовою, краєвидами тощо, зрештою, герої новел та оповідань блукають саме львівськими вулицями, займаючись кожен власними справами у своєму, іноді чужому для них самих, місті. Урбаністичний мотив малої прози Нижанківського проте має свої особливості. На відміну від попередніх звернень до тематики міста в нашому письменстві, про які С.Пав-

лично висловлює думку, що “в українській (літературі – *I.M.*), де перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом” [6, 210]. Для автора “Вулиці” місто уже не є тим “лакмусовим папірцем”, що привертає увагу читача на рівні певної екзотики і чогось нового, як і внутріособистісний конфлікт чужого для міста героя (що маємо у В.Підмогильного) постає не таким гострим, адже персонажі Нижанківського не завойовують урбаністичні горизонти, вони вже є “дітьми” міської вулиці і головним для них залишається виживати у її лабіринтах. Місто в Б.Нижанківського представлено як широко панорамний спогад часів молодості автора, наповнений художніми образами і філософськими роздумами, що маємо в оповіданні “Я вернувся до мого міста”, або ж як місце дії і конфліктів різних людей, одні з яких встановлюють певні закони над іншими, називаючи їх законами вулиці і втрачаючи при цьому власну гідність і гуманізм, другі ж ці закони порушують і діють відповідно до свого морального імперативу, зберігаючи ще децицю людяності і моралі, проте жоден із персонажів не сприймає саме місто як збірний образ (цього немає і в тексті) і не нарікає на нього як на певну субстанцію, здатну тим чи іншим чином впливати на долю людей, вирішення проблеми завжди проектується на іншого індивіда, який перебуває в опозиції до головного персонажа, або на себе самого.

Переходячи безпосередньо до проблематики малої прози Б.Нижанківського, варто сказати, що головню письменник зачіпає лише одне, актуальне у всі часи, запитання – це питання Людини і меж людського у найрізноманітніших життєвих ситуаціях, психологічна напруга яких для персонажів сягає настільки високого рівня, що часто не дає приймати раціонально виважені рішення й робити логічно обдуманий вибір (“Злодійське серце”, “За цাপову душу”, “Мірко Кінах завагався” та ін.). Герої Нижанківського не задаються гамлетівськими роздумами “бути чи не бути?” – у них фактично на це немає часу – вони змушені негайно діяти і в процесі власних дій заново пізнавати себе. Стосовно характеру проблем, порушуваних у творчості письменника, Б.Рубчак зауважує: “Від перших поем і оповідань до останніх іронічних віршів, багато сторінок його книг сповнені чи то бунтівничої, чи то

спокійної розмови з границями буття, а особливо з останньою границею – смертю” [7, 20]. Будь-який твір Б.Нижанківського – це одна конкретна ситуація, яка часто триває лише впродовж миті, але водночас відкриває простір для граничних людських можливостей. Ці можливості здебільшого не спрямовані на раціональне осягнення світу, на домінування розуму тощо, вони апелюють до серця, тому часто суперечать законам, нав’язаним середовищем, вони ілюструють моральний стан людини, яка попри жорстокість умов існування не втрачає діалогу з внутрішнім “я” і має власну категорію цінностей.

Показовим у цьому плані є оповідання “Злодійське серце”, вже в назві якого бачимо певну парадоксальність й антиномічне спрямування, адже серце як символ внутрішнього багатства і чуттєвих поривань кожного із нас не надто гармоніює з особою того, хто піддає грабунку добробут матеріальний, не зважаючи при цьому, ким є його жертва – багатій з великими статками чи багатодітна родина, приречена виживати з дня на день. В оповіданні автор ніби передбачив подібну налаштованість з боку читача, тому у власній коротенькій передмові зазначає: “Я знаю, що ви думаете про злодіїв. Знаю, що їх осуджує” [4, 217]. Проте далі Б.Нижанківський пояснює, чому він вибрав головними персонажами саме цих людей: “Він (злодій. – *I.M.*) думає, що те, що робить, – цілком звичайне, що його життєве правило нікому не цікаве. Він знає, що він злодій. Знає, що йому з цим треба ховатися. Він знає, що чинить зло. Отже, не знає, що він людина. І людина з нього майже ніколи не вилазить. Те, що в ньому людське, сходить з ним у могилу. І саме це мене цікавить” [4, 217–218].

Ці авторські слова можуть послужити характеристикою до більшості творів письменника та їх проблематики, оскільки персонажі тут за соціальними мірками не сприймаються як позитивні. На відміну від психоаналітиків, що докладали зусиль у пошуках різноманітних неусвідомлених виявів сутнісних начал, базованих на біологічних інстинктах та архетипах, то Б.Нижанківський навпаки – пропонує для свого читача пошуки підсвідомих чи несвідомих виявів саме людських сутностей в окремих життєвих ситуаціях. Головні персонажі “Злодійського серця” Соха і Цокало – звичайні злодії, для яких крадіжки сприймаються уже не як злодіяння, а як різновид заробітку на щоденні потреби. Об’ск-

том їхнього чергового походу стала оселя літнього Іляріона Кішки, тому й робота не передбачала жодних ускладнень. Від початку все йшло за планом, Соха майстерно виконував свою роботу то в одній, то в другій кімнаті помешкання Кішки, але несподівано він почув, як прокинувся господар. У найнапруженіший момент, коли Кішка уже відчинив двері, за якими ховався злодій, і от-от мав би його помітити, стається те, чого Соха іще не зустрічав у своїй “довгій професійній практиці”, – літній чоловік повалився на підлогу від серцевого удару. Ситуація типово у стилі Нижанківського вимагає негайних дій, не залишаючи часу на вагання стосовно того, чи тікати з нагробованим, чи врятувати людину. Соха після кількаразового повторювання слів “Іляріон Кішка міг би жити”, які сприймаються не просто як фраза умовного способу в спогадах байдужого злодія, а як перспектива на життя і як доля іншої людини, вирішує врятувати “об’єкта своєї діяльності”. До того ж, хоч герой і злодій, та навіть за цих обставин втеча для нього вважається ганьбою і боягузством. Маска “твердої людини” розчиняється у виключно гуманному вчинку – намаганні зберегти найвищу цінність, якою є людське життя. У подібних творах автор розкриває несподівані сторони людської поведінки, що ідуть всупереч амбіціям попередньо сформованого внутрішнього “я” і призводять до переосмислення раніше складеної системи цінностей, базованої часто на аморальності та егоїзмі персонажів.

Відтак щодо психологічної домінанти усього творчого доробку Б.Нижанківського літературознавець Б.Рубчак справедливо зауважує: “Чи то в прозі, чи то в поезії – Нижанківський завжди думає про границі людського існування” [7, 19]. Персонажі прозових творів письменника рідко коли зображені поза граничною ситуацією, зрештою, саме така поведінка в межових випадках, коли максимально розкривається внутрішнє “я” людини, і є цікавою для автора. У філософській думці сутність граничних ситуацій та їх значення у житті людини ґрунтовно розкриває німецький екзистенціаліст Карл Ясперс. Зокрема, у праці “Психологія світоглядів” автор, беручи до уваги різноманітні антиномії людської екзистенції та їх аксіологічний зміст, у такий спосіб підходить до тлумачення граничних ситуацій: “У колізіях цінностей, що змушують людину, попри будь-яке ствердження цінностей, знищувати їх, дано лише один з багатьох

випадків, які своєю появою для людини становлять буття такою ж мірою, як процес творення цінностей, як і процес знищення цінностей. Цей процес знищення і це обмеження у виникненні цінностей пізнається в нескінченно різноманітних конкретно-окремих ситуаціях. (...) Ці ситуації, які відчуються, пізнаються, осмислюються скрізь у межах нашого буття, ми й називаємо «граничними ситуаціями». Для них спільне те, що – завжди у роздвоєному на «суб’єкт-об’єкт», предметного світу, – нічого нема надійного, ніякого сумніву щодо Абсолютного, ніякої опори, яка б міцно трималася якогось пізнання і якогось мислення” [8, 214].

Далі К.Ясперс виділяє “окремі граничні ситуації”, що піддаються докладній характеристиці і які часто стають вирішальними для нашого буття, провокуючи ті чи інші зміни в системі моральних цінностей. До них належать боротьба, смерть, випадок та провина. Розкриваючи зміст цих граничних ситуацій відносно буття людини, К.Ясперс пояснює, що боротьба завжди є основною формою будь-якої екзистенції; смерть – це остання гранична ситуація, вона обмежує життя, свідчить про його минулість і є абсолютно особистим явищем, у ставленні до якого кожний складає певну систему духовних цінностей та моральних правил, щоб з їхньою допомогою осягнути безсмертя і таким чином подолати смерть; не менш важливим є випадок, тобто несподівана, неочікувана подія, яка за певних обставин може кардинально змінити внутрішній світ особистості або все її життя; провина також викликає певний екзистенційний стан осмислення попереднього життя та поведінки відносно навколишнього світу, якщо вона усвідомлена, то неодмінно викликає почуття спокути і бажання подолати провину.

На прикладі творів Б.Нижанківського граничні ситуації, що виокремлює К.Ясперс, подані доволі показово. Вже у вищенаведеному нами оповіданні “Злодійське серце” спочатку рідкісний випадок (нагадаємо, серцевий удар, що стався в господаря квартири) у професійній практиці головного персонажа, який є злодієм, а потім боротьба із власним “я”, що уже прийняло жорстокі закони вуличного світу, призвели до несподіваної розв’язки для самого злодія Сохи – він відчув у собі людину і врятував помираючого чоловіка, відкинувши попередні наміри, з якими йшов до його помешкання.

Не менш важливою поряд із проблемою внутрішнього конфлікту особистості з власним “я” та пошуками екзистенційних меж людини, виявів її можливостей у граничних ситуаціях у прозі Б.Нижанківського є проблема смерті. На цьому неодноразово наголошує Б.Рубчак: “... в усій творчості Нижанківського ... червоною ниткою б'жить аналіза рішальних зустрічей людини з межами своїх можливостей, з межами світу й власними межами: з вибухами крайньої любови, ненависти, милосердя, з своїм минулим, з відповідальністю перед оточенням, з своєю остаточною людською самотністю – і нарешті з найголовнішою межовою ситуацією: з смертю” [7, 46]. За К.Ясперсом смерть тлумачиться як одна із граничних ситуацій, що перебуває в антиномічному відношенні до життя і є його обмеженням. У своїх творах Б.Нижанківський звертає більшу увагу на індивідуальне переживання персонажами кінця власної екзистенції. Показовими в цьому плані є оповідання “Собача справа” та “П'ятий з черги”.

Головний персонаж оповідання “Собача справа” Сосон – злочинець, який перебуває у в'язниці в очікуванні судового вироку за свої злочини. У тексті не говориться прямо, проте читач дізнається, що засуджений – душегуб, спійманий, очевидно, за вбивство: “Він звався Сосон. Його засудили на страту, і він уже зник до цього. (...) Аж сталося. Він захотів жити, як усі, що вільні. Він сподівався. Що розворушило в ньому цей спокій?” [4, 152]. Фінальне запитання у вступному слові оповідача задає мету для усього твору – дізнатися причини, чому черствий і жорстокий злочинець, якому сторож пропонує примарну нагоду утекти із в'язниці і який наперед знає присуд власним вчинкам і спокійно приймає його без жодних оскаржень, раптом прагне до життя, такого, як у всіх. Не зважаючи на зовнішній спокій і незворушне прийняття смертного вироку, у душі Сосона таки прокидається та ірраціональна сторона, що імпліцитно не бажає смерті. Така ситуація, на думку К.Ясперса, пояснюється тим, що “наше загальне знання про смерть і наше пережите відношення до смерті є цілком неоднорідні речі: ми можемо одночасно в загальному знати смерть, а проте у нас є щось, що її інстинктивно не вважає необхідною і можливою” [8, 243]. Коли настає час втечі, в'язневі таки вдається вирватися з рук вартових, застреливши одного із них, проте уже перед самою брамою на волю в Сосона стріляє сторож, який ще

вчора пропонував йому втечу і нишком давав револьвер для певнішого її здійснення.

Тут письменник на деякий час залишає поза увагою одного із другорядних персонажів (у цьому випадку сторожа Цьвика) і позбавляє читача широких відомостей про нього, натомість надаючи йому вирішального значення у розв'язці твору. У “Собачій справі” реципієнт сприймає образ сторожа поверхово: автор говорить, що він є ворогом головного персонажа, проте не пояснює причин їхнього ворогування, надалі взагалі згладжуючи цей факт намаганням Цьвика допомогти втекти Сосонові із в'язниці. Несподівана розв'язка твору, коли сторож убиває втікача, змушує знову повернутися до відсутнього в тексті мотиву їхнього ворожого ставлення між собою, проте відповіді на питання, за що Цьвик власноруч здійснив найвищу міру покарання над своїм ворогом, читач не знаходить. Оповідач тільки називає все, що сталося, “собачою справою”, яка за своєю суттю є підлим і таким, що не заслуговує на розуміння і повагу, вчинком. Превалююча увага до нетипової і часто екстремальної ситуації та до її рецепції і відображення у внутрішньому світі головного персонажа, залишають менш помітними другорядних героїв, роблячи їх схематичними і такими, що використовуються на рівні певної деталі, яка проте несподівано може мати вирішальне значення у розв'язанні зображуваного конфлікту.

Відмінний від попереднього підхід до проблеми смерті як граничної ситуації маємо в оповіданні Б.Нижанківського “П'ятий з черги”. За структурою і розгортанням думки твір дещо відрізняється від вищенаведених текстів. У центрі уваги читача постають п'ятеро партизанів, схоплені німецькими окупантами і засуджені до смертної кари через повішання. Головним для автора є партизан із псевдо Олень, який у черзі до шибениці стоїть п'ятим, дивлячись, як один за одним помирають його товариші. Твір представлений у вигляді спостереження та роздумів, навіяних подіями, що сталися: схопленням партизанів, постановом перед громадою, яка хоч і мовчить, та залишається на боці схоплених, й актом повішання. Спочатку Олень, що типово для такої ситуації, не бажає миритися з можливістю смерті. Він намагається вивільнити зв'язані руки й обдумує примарний план втечі. Коли мотузка на зап'ястях піддається, головний герой помічає, що усі його побратими уже мертві і настає його черга: “Олень залишився сам.

Під ним дрижить земля. Могуз на руках ледве тримається. (...) А просто – гурт людей – жінки, діти, старики; стиснені, закам'янілі, наче чекають на свою чергу, – і він кам'яніє також. Знає: втече, вірить, що втече, але їх пересічуть, негайно, сказано, пересічуть, аж у вікна бризкатиме кров, за нього одного. Заспокоюється. Унтершарфюрер поволі розсуває останню петлю, і Олень не чекає на молодого-молоденького, йде сам і стає на колоду під поперечним брусом, – п'ятий з черги” [4, 112].

Несподіваний поворот у свідомості головного персонажа від бажання жити, що нашо вхнулося на боротьбу з його власним сумлінням, що, у свою чергу, призвело до усвідомлення майбутніх наслідків задуманої втечі, викликав відчуття провини за можливу розправу над невинними земляками. На відміну від попередніх персонажів, які були в центрі уваги письменника, Олень не є злочинцем для середовища, у якому перебуває, – таким його сприймають лише окупанти – він патріот своєї землі, тому, усвідомивши ціну власного порятунку, відмовляється від його здійснення. Це у свою чергу пояснюється тим, що “... індивідуалістичній самовладності, цьому джерелу будь-якого розвою, поступу, творення, винаходження, як антиполус протистоїть солідарне приєднання і підпорядкування спільноті як умова товариської, і відтак індивідуальної екзистенції” [8, 222]. І хоча індивідуальна екзистенція головного персонажа близька до переходу в неекзистенцію, він готовий пожертвувати нею, покладаючись на власні моральні пріоритети, таким чином розв'язавши конфлікт із внутрішнім “я”.

Проза Богдана Нижанківського, одного з учасників львівської літературної групи “Дванадцять”, постає цікавим і самобутнім явищем в контексті західноукраїнської літератури 30–40-х рр. ХХ століття. Звернувшись до порівняно нової і не до кінця осмисленої в нашій літературі в першій половині минулого віку теми життя міста, письменник зумів поставити в центрі своїх творів нетипових, зокрема за соціальними мірками, персонажів – представників вулиці, життєві принципи яких часто побудовані на аморальних законах і жорстоких відносинах. Це у свою чергу відби-

лося на специфіці проблематики, яка в оповіданнях Нижанківського представлена такими проблемно-тематичними зрізами: внутрішній конфлікт особистості з власним “я”, проблема людини та її можливостей у граничних ситуаціях, проблема збереження моральних цінностей особистості в середовищі соціального дна, тема і проблема смерті як визначальної граничної ситуації, що здатна впливати на внутрішній світ індивіда і докорінно змінювати його буттєві й аксіологічні імперативи. Хоча через різні історичні обставини та перипетії в житті автора до окремих моментів у його творах з боку читача можуть виникати певні зауваження, проза Б.Нижанківського залишається актуальною на сьогодні і потребує уваги широкої читацької аудиторії та звернень літературознавців.

1. *Габор В.* “Дванадцятка”. Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття : Антологія урбаністичної прози / *В. Габор* Авторський проект, вступ. слово, бібліограф. відомості, наук. ред. та прим. Василя Габоора. – Львів : ЛА “Піраміда”, на замовлення приватного підприємця І. В. Говда, 2006. – 344 с. – (Українська Літературна Спадщина. До 750-ліття Львова).
2. *Гльницький М.* На перехрестях віку : у 3 кн. – К. : Вид. дім “Кієво-Могилянська академія”, 2008. – Кн. І. – 838 с.
3. *Мафтин Н. В.* У пошуках “GRAND” стилу: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття / *Наталія Василівна Мафтин.* – Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. – 336 с.
4. *Нижанківський Б.* Вирішальні зустрічі : Оповідання / *Богдан Нижанківський ; [упоряд., вступ. ст., післямова, ред. Б. Рубчака].* – К. : Світовид, 1995. – 288 с.
5. *Нижанківський Б.* “Дванадцятка”. Наймолодша львівська богема тридцятих років / *Б. Нижанківський // Сучасність.* – 1986. – Ч. 1. – С. 33–40.
6. *Павличко С.* Теорія літератури / *С. Павличко ; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко.* – Вид. 2-ге. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2009. – 679 с.
7. *Рубчак Б.* Рішальні зустрічі (Про творчість Богдана Нижанківського) / *Б. Рубчак // Сучасність.* – 1961. – Ч. 6. – С. 18–46.
8. *Ясперс К.* Психологія світоглядів / *Карл Ясперс ; [пер. з нім. О. Кислюк, Р. Осадчук].* – К. : Юніверс, 2009. – 464 с. – (Філософська думка).

В статтє сделана попытка определить специфику тематики в прозе Б.Нижанкивского, исследовать особенности поднятых проблем в рассказах писателя, проанализировать сущность пограничных ситуаций и их влияние на психологию персонажей.

Ключевые слова: проза Б.Нижанкивского, урбаністическая тематика, літературная группа, проблематика, внутренний конфликт, пограничные ситуации.

In the article an attempt is made to reveal the specificity of thematics of B.Nyzhankivsky's prose, to investigate peculiarities of approached in writer's stories problems, to analyze the essence of boundary situations and their impact on characters' psychology.

Key words: *B.Nyzhankivsky's prose, urban thematics, literary group, inner conflict, boundary situation.*

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4 Укр) 6П

Надія Писко

ІДЕАЛ УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНКИ В ПРОЗІ ТА ПУБЛІЦИСТИЦІ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ: НАЦІОНАЛЬНО-ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджується ідеал української жінки в прозі та публіцистиці Олени Теліги. Основну увагу звернено на національно-екзистенціальний аспект вираження цього ідеалу.

Ключові слова: *ідеал, жінка, націоналізм, проза, публіцистика, національна екзистенція, боротьба.*

Поетичний талант Олени Теліги – незаперечний. Але є й інша грань її творчої особистості – не менш значуща – це публіцистика письменниці, яку не варто залишати поза увагою. Дослідники називають її статті есе (чи есеї), що скоріше виконують функцію художнього твору, ніж є тимчасовою реакцією на комплекс проблем, які стояли перед письменницею та її добою. Ознакою такої характеристики є дивовижна свіжість її писань та актуальність думок. Публіцистичні статті О.Теліги дають багатий матеріал для істориків літератури та літературних критиків.

Не зважаючи на дослідження Д.Донцова, Ю.Клена, О.Ждановича, Ю.Бойка, В.Державина, Б.Рубчака, Б.Бойчука, Ю.Шереха, С.Андрусів, М.Жулинського, Т.Салиги, М.Ільницького, О.Багана, Б.Червака, Н.Миронець, С.Українець, О.Климентової та ін., прозова та публіцистична творчість Олени Теліги (1907–1942) потребує більш глибокого аналізу в постколоніальному літературознавстві. Передовсім це стосується осмислення ідеалу жінки в її творчості. У цьому певна *актуальність* нашої статті. Цю актуальність підкреслює факт замовчування та перекичування творчості О.Теліги в радянський період, а також потреба новітнього прочитання її спадщини.

Метою нашої студії є витлумачення ідеалу української жінки в прозі та публіцистиці О.Теліги. *Об'єктом* дослідження при цьому стає низка репрезентативних публіцистичних творів авторки та її незакінчене оповідання “Або-або”, однак *предмет* статті вужчий: йдеться про інтерпретацію вищезна-

ченого аксіологічного ідеалу в ракурсі простеження зв'язку із традицією національно-екзистенціальної методології інтерпретації. Для досягнення поставленої мети послуговуємося такими *методами*: національно-екзистенціальним методом, герменевтичною інтерпретацією, постколоніальною критикою та націоналістичною методологією тлумачення.

Поглиблену увагу під час аналізу націоналістичних публіцистичних ідей О.Теліги власне звертаємо на розвиток шевченківської методології пізнання. Йдеться, як вказуються сучасні дослідники, про національно-екзистенціальну герменевтичну традицію мислення, в основі якої лежить націоналістична система регулятивних принципів. Вона органічно впливає з класичної філософії націоналістичної ідеї (націософії чи націоналізму) та онтологічно-екзистенціальної, гайдеггеріанського типу, інтерпретації сенсу націоналістичної екзистенції, а тому спрямована на “освоєння, вивчення та захист буття нації” [2; 3; 4; 5].

Олена Теліга є автором оповідання “Або-або” [6, 59–65] (1933). Написане під враженням зустрічей з радянською дійсністю, воно вказує на чималий хист О.Теліги до написання прозових творів. Окремі діалоги, побудова сюжетної лінії, психологізм твору є свідченням художніх можливостей прозаїка.

Головна героїня Ніна (важлива для витлумачення ідеалу жінки) нагадує нам саму О.Телігу: світоглядом, переконаннями, а головне – своїм твердим і мужнім характером. Іншого типу характеру ми і не могли очікувати від письменниці, яка мала життєрадісну і незалежну вдачу. У коротенькому фрагменті

О.Теліги зобразила матеріальний і духовний стан української нації в період советського поневолення. Молода, розумна, чесна і працьовита дівчина, якій лише жити і радіти, потрапляє у типову для того часу ситуацію. До приходу советів вона живе в достатку, у цілком нормальних умовах, як і всі українці. “Тепер було інакше: щоденний пшоняний куліш і брудна юшка, яка чомусь зветься кавою”. Це реальність після політики розкуркулення. Не будемо описувати сумнозвісні методи і мету більшовиків. Як результат цього, люди були на межі виживання. Ніна з ранку до ночі “в русі”, щоб отримати місячну зарплату, пайок і мануфактуру.

О.Теліга як справжній майстер слова талановито змалювала чудовий, сонячний настрій Ніни як контраст до задушливої, брудної канцелярії, де вона працювала. І, що характерно, такий стан речей був скрізь у СРСР (виняток – високі урядові структури). Але цікавим є психологічний момент: як може всю гидку реальність сприймати людина, у якої на душі свято. Все, що довкола, втрачає будь-яку вагу, не привертає увагу. Більше того, людина, за О.Довженком, “бачить у калюжі зорі”. Так і для Ніни болото розкидалося на підлозі “мальовничими плямами”, “довго – місячний порох аж танцював від радості в веселих проміннях”, а “сонце, весна й золото лилися крізь брудні вікна”. У доброго господаря стайня виглядає краще, ніж державна канцелярія. “Тепер, коли в ній не було нікого, ще яскравіше кидався в очі її нечепурний вигляд. Підлога сіра від пороху, дивовижно вигаптована брунатним болотом, білими недокурками, якимись червоними скравками паперу й жовтим лушпинням гарбузового насіння. Біля дверей, під лавками, чітко вималювалися на темній підлозі декілька плевків майбутніх жреців науки. Але й тут, як і в коридорі, цю вбогість і бруд весело освітлювало нахабне сонце, крізь вікно, від бруду різнокольорове, мов вітраж, з відтиском чіхось пальців”.

У таких нелюдських умовах мали жити і працювати українці, які за своєю природою були і є охайними, чистоплотними господарями. Так більшовики зі своїм приходом принесли на нашу землю (більше того – насильно нав’язували) свою дикунську культуру і мораль. Вся радянська дійсність, як ця канцелярія, була сіра, брудна і відразлива. Але і в таких умовах український народ намагався зберегти своє справжнє обличчя і не зана-

пастити свою душу. Цьому ми сьогодні завдячуємо таким “Нінам”, які не скорилися, а стали в опозицію. Але про це далі.

Ніна з подругою Наташею, як молоді і повні сил люди, роздумують над життям, мріють, з’ясовують сьогоднішнього. Вони обговорюють інцидент між професором та “молодим, амбітним, неінтелігентом” комуністом Бабенком. Старший майстер Бабенко, якого бояться і поважають, бо комуніст, захотів стати інженером-механіком. Його “ніколи не задовольняла та пошана, яку йому виявляли як здібному майстрові”. Підвищення він здобув не подальшим навчанням, а шляхом тиску (морального і фізичного) на викладачів. “Він вирішив відбутися пару практичних вправ у наших професорів, а потім просити, щоб йому підписали диплом. Просити. Чи ти знаєш, що то за прохання? Коротко і ясно “Або-Або”. І підписали: мовляв, скінчив повний курс механічного відділу й надається йому назва інженера”. Цей інцидент чітко вималює методи, якими діяли комуністи для досягнення своєї мети, і не тільки в освіті. Всі зусилля були спрямовані на те, щоб перетворити Україну в “інтелектуальну пустиню”.

Не один пересічний громадянин СРСР зробив для себе висновок: якщо ти комуніст – тобі скрізь відкриті двері. Але бути комуністом і залишитись українцем було неможливо. Тут теж стояв вибір “або-або”. Або ти закреслюєш усе своє “українське” минуле, пам’ять, світогляд і тобі відкриваються двері “комуністичного раю”, або залишишся чесним зі своєю совістю і душею, але будеш жити під постійним наглядом “добрих людей” в злиднях і страсі. Більшість вибрало перше. Так і професор був змушений переступити через себе і поставити підпис на дипломі Бабенка. Цього б, можливо, не сталося, якби не тиск з боку дружини, яка аргументувала все їх майбутнім матеріальним становищем: “Від підпису рука не відвалиться. Що ж робити, коли тепер весь світ перевернувся, а з вовками жити – по вовчому вити...”.

Ніна з обуренням це вислохує і вирішує, що ніколи б так не вчинила. Цей фрагмент є загальним тлом, на якому розгортатиметься наступний конфлікт. Завідувач канцелярією примушує її мити брудну підлогу, хоч добре знає, що Ніна не зобов’язана це робити. Але всевладність завканца ставить Ніну перед вибором: або вона підкориться безглуздому тиску свого начальника, або піде з роботи, яка приносить хоч якийсь достаток. І

ось тут, у наступних діях Ніни, ми бачимо тип українця, якого виховали і за якого боролися націоналісти, якою, зрештою, була сама О.Теліга. Ці українці, найперше, повинні позбутися комплексу меншовартості, що нам насаджував 650 років кожний окупант, який ступав на нашу землю. По-друге, українець повинен пробудити свою гідність Людини.

Не важко здогадатися, що вибрала героїня О.Теліги. Ніна не дала насміятися і обплювати свою гідність, хоча в момент вибору вона думала про матір, яка чекала на сукно і цукор. Настрій був уже цілком протилежний тому, що був зранку: “на душі було сіро, тяжко і брудно, як все довкола”.

Як бачимо, героїня твору здатна на протест, на реальний вчинок, який за умов радянської покірності сприймається як виклик. Ніна бачить завканца “наскрізь”, бачить його тупість і нездарність. А такі люди ніколи не можуть належно оцінити достоїнства інших – вони всіма силами стараються їх принизити і позбутися. О.Теліга чітко вказує, якими нас хочуть бачити наші вороги, до чого вони їй докладали (і докладають) всі зусилля. “Бо я ж мушу бути для нього «жертвою революції» й ні до чого не придатним продуктом «гнилої інтелігенції». Але коли цей «продукт» радісно ганяє по місту з повітками, а потім голодний до вечора пише всяку потребу, він не може цього знести”.

О.Теліга вкладає в роздуми Ніни думки, за які нагороджували “путівкою до Сибіру”: “Краще буду маківники продавати, на городах працювати, і, повір мені, я з ним ще зустрінуся. Але в інших умовах і при інших обставинах”. В останній фразі читач вгадує мрії і сподівання самої О.Теліги та всього простого народу тодішньої УРСР. Зараз ми, свідки незалежної України, можемо оцінити, наскільки справдилися сподівання О.Теліги, чи зазнали кари ці тисячі “завканців” за свої злочини? Але це не найгірше. Найгірше те, що більшість українців так і не змогли вилікувати свою “хворобу”, розбудити свою гідність, і далі все терплять і дарують, як і Наташа, подруга Ніни.

Закінчення твору ставить усі крапки над “і”. “На наступний день на місці Ніни працювала інша – родичка завканца. Підлогу вимив сторож. Мануфактуру й пайок за цілий місяць одержала нова працівниця”. Отже, і час для цього інциденту завканц вибрав не випадково. Більшої підлості годі й придумати.

О.Теліга у всій своїй творчості піднімає питання: якою повинна бути жінка, зосібна українка, у тих чи інших обставинах. Напевно, О.Телігу це питання цікавило не лише з точки зору природної жіночої цікавості. Часто О.Телізі дорікали за те, що вона занадто сувора, “нежіноча”, занадто “бойова”. Осмислюючи проблему “співпадання” у життєвих бурях “жіночого” і “чоловічого”, поетка написала для цих людей вірш “Відповідь” та публіцистичні статті “Якими нас прагнете?” [6, 65–78] (1935) і “Сліпа вулиця (Огляд жіночої преси)” [6, 79–88] (1938), присвячені аналізу жіночих образів у сучасній українській літературі. Література має колосальний вплив на формування “здорової” екзистенції нації. Це добре розуміла О.Теліга, яка звернулася до української та світової літератури, щоб порівняти, які типи жінки нам показані і, відповідно, на кого повинне орієнтуватись молоде покоління. Як ми знаємо з історії, жінки не останню роль відіграють у державотворчих процесах.

Усім відомо, що все починається з дому і сім’ї. Дитина найперше контактує з матір’ю, з грудним молоком вона вбирає в себе любов чи ненависть, національний дух. І саме жінка-мати чи бабуся, як свідчить статистика, займається вихованням дитини з пелюшок і до повноліття, а то й упродовж життя. Поняття виховання передбачає все: етичне, моральне, побутове, громадянське і, що основне, національне. Як кажуть, нема поганих учнів, є погані вчителі. Тому спершу треба виховати національно-свідомих матерів, щоб ті, у свою чергу, могли передати це дітям. У нас зараз тут велика прогалина і багато втраченого часу. Тому потрібно починати з садків, школи, вузів, правильно вибравши підхід і матеріали. О.Теліга це все передбачила і проаналізувала у своїх працях. Тож розглянемо їх докладніше.

Публіцистичні статті “Якими нас прагнете?” та “Сліпа вулиця” є логічним продовженням теми, порушеної в поезії, а саме: роль жінки-українки в суспільстві. О.Теліга звертається до методу порівнянь, наводить чисельні приклади із світової класики і виводить якісно новий тип українки (таким самим типом є Аглая з “Вальдшнепів” М.Хвильового).

Як зауважує О.Теліга, в українській літературі поширені два типи жіночих образів: “жінка-рабиня” і “жінка-вамп”, але “і рабиня, і вамп” виключають пошану до жінки. Є ще

третій тип – “жінка-товариш” (викликає асоціацію з беземоційною, з погордим поглядом жінки у формі). Ця жінка викликає лише пошану, а не “любов й адорацію”, бо позбавлена будь-якої жіночності. На думку письменниці, наша література в основному показує жінку-рабину, “якої все життя віддається лише мужчині і дітям, і яку цілий прекрасний Божий світ... – не лише не манить, а просто лякає”. У нашій ситуації слів, сентиментів замало. Життя вимагає інших жінок.

Але у творах Гоголя, Стефаніка, Винниченка, Самчука, Дудка, Маланюка, розмірковує О.Теліга, ми зустрічаємо переважно тип жінки-рабині. Слід згадати, що на цих літературних образах виростили покоління українців. Для письменниці був абсолютно чужим і неприйнятним такий характер. Вона (а також її персонажі) за своєю суттю була абсолютно протилежною жінці-рабині. Поетка розмірковувала з національно-екзистенціальної позиції: вона шукала найкращий варіант поведінки, яка б враховувала потреби і властивості жінки та проблеми української нації.

Українська нація через свій деградаційний стан, що погіршувався на очах, потребувала героїв, синів і дочок, вихованих у душі боротьби та бажання чину. А все, як відомо, розпочинається з сім’ї, з виховання, з моральних якостей, носієм яких є саме Жінка (мати, бабуся, сестра...). О.Теліга розуміла, що в умовах тогочасного критичного становища українцям потрібний абсолютно новий тип літературних образів, які б по-новому впливали на свідомість народу.

Тавруючи тип жінки-рабині, О.Теліга водночас не є прихильницею модних у той час ідей фемінізму, які позбавляють жінку природної уваги до родини, що є загрозою вимирання нації. Як приклад, де в літературі зустрічаємо позитивний тип жінки, вона наводить творчість таких англосакських письменників як Лондон, Кіплінг, Люк, Голевор, частково Гамсун та Ібсен. “Головна прикмета цієї галереї прекрасних жіночих образів – це їх з’єднання жіночності з мужністю, а коханки з товаришем, що робить з них правдиву людину і прив’язує до них мужчину” (“Якими нас прагнете?”).

О.Теліга розв’язує проблему українського жіночого ідеалу. Саме *поєднання жіночності й мужності є тою ознакою, що має стати властивою для жінки-українки*. Крізь специфіку підсоветської фразеології, зумовленої цензурними обставинами, знаходила

письменниця міцне ядро націоналістичних переконань у Хвильового. Сильніше, чіткіше, ніж Донцов, відзначила відвагу автора “Вальдшнепів” і його бурхливу революційну діяльність, що переливалася через вінця (“Партачі життя”, “Нарозтіж вікна”). Вона розуміла, що Хвильовий не був у підсоветській Україні самотнім, він був лише найвищим шпилем у тому русі, який задушено терором.

Квінтесенцією роздумів про ідеал жінки-українки можуть бути рядки з іншої статті – “Сліпа вулиця (Огляд жіночої преси)”. Ця праця є продуктивною, бо має важливу мету: дати уявлення про розвиток “жіночої преси” у другій половині XIX ст. та критично оцінити її.

Головне завдання ставили перед собою видання, що їх описала О.Теліга: пробити вікна у широкий світ, доступний тоді лише мужчинам. Найпершими на ці нові вікна відгукнулися українські письменниці. Найяскравішою постаттю була Н.Кобринська. Найпопулярнішими були такі видання: “Перший Вінок”, “Жіноча Доля”, “Жіноча Воля”, “Світ молоді”, “Нова Хата”, “Жінка”, які О.Теліга гостро критикувала, чітко вказуючи на їх недоліки. Ці думки є актуальними і сьогодні: “Чи ж може бути дивно, що після такої лектури тяжко читати жінці звичайну людську, а не лише “жіночу” газету, а часом навіть цікаву, але не примітивну повість?”. Жінка “не знаходить слів у дискусіях на інші теми”, “вся ця солодкаво настроєна жіночність є найбільшим ворогом розвитку жінки”.

Разом з тим О.Теліга бачить українку не розманіженою “чужинкою”, яка б не їхала “третьою клясою”, поки її чоловік не заробить на “першу клясу”. На думку О.Теліги, українська преса повинна виховувати такий тип жінки, “що часом радіє більше з того, що чоловік її відмовився від нагороди за свою творчість, аніж з того, що дістав би її”. Невиправданим є місце жінки лише при господарстві чи “громадської діячки” або “здобичі мужчини” за гроші. Важливим (та актуальним) є й висновок письменниці, що прямо виражає її жіночий ідеал: “Роля української жінки є так само війняткова, як війнятковим є положення її краю. Вона мусить бути і його будівничим, допомагаючи мужчинам, і в той же час господинею в житті мужчини”.

В інших публіцистичних творах (наприклад, “До проблеми стилю”, “Сила через радість”, “Прапори духу”, “Нарозтіж вікна!” та ін.) теж маємо виходи на осмислення жі-

ночого ідеалу, але в меншому масштабі, ніж у проаналізованих есе.

Загалом, можна зробити висновок, що вся творчість О.Теліги, як і все її життя, присвячена служінню українській нації. У її творчості, як і у творчості Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, усіх вісниківців, ми знаходимо відповіді на ключові національно-екзистенціальні запитання: якою повинна бути українська нація? Що повинна робити нація, щоб вижити у межовій ситуації? Як повернути почуття національної гідності там, де вона знищена ворогом? Якою повинна бути справжня українська культура, література, мистецтво; які їх ознаки? І, зрештою, найголовніше в контексті нашої теми: якою повинна бути жінка нації, котра бореться за свою свободу, за право нормального життя? Як повинна українська жінка виховувати гідних нащадків своєї землі?

Ці та інші проблеми розглядаються О.Телігою у 30-ті – 40-ві роки, але вони залишаються гостроактуальними і сьогодні. Перечитавши її твори, український реципієнт розуміє причину колективних бід і невдач та шляхи їх подолання.

Навіть на основі проаналізованих творів, можемо виснувати, що національно-екзистенціальна інтенціональність, якою пройнята творчість письменниці, – це дуже перспективний і продуктивний напрям сучасних постколоніальних досліджень творчості таких поетів, як О.Теліга. Саме він значною мірою допомагає зосередитись на виявленні концептуально-національних змістових та смислових атрибутів її творчості, конкретизувати публіцистичні доміанти. А саме: пріоритетність національної ідентичності серед усіх колективних ідентичностей людини, поняття національної гідності та гордості, вагомість жіночого чинника у національно-визвольному русі, обґрунтування потреби яскравого націоналістичного стилю культивування філософії “трагічного оптимізму” (Д.Донцов), значення ОУН в українському революційному русі та ін. Слушно підкреслював свого часу Д.Донцов: О.Теліга закलि-

кала “боротися проти світового зла, яке побачила вперше у зневоленім, підбитім Києві, – виходить вона на арену не лише національної, а ширшої боротьби. В ній, у цій останній, роллю авангарду мала перейняти її країна – відчувала це і знала віщим даром поетки і пророчиці. Мала сповнити Божий приказ. Вітрами й сонцем Бог їй шлях назначив” [1, 439].

Олена Теліга залишила по собі яскраву прозову, публіцистичну й лірико-поетичну спадщину. На її творчості лежить печать пристрасті й розуму, скрізь відчутно сильну, цікаву індивідуальність, що заглиблюється в основні проблеми національної екзистенції. Одним із найяскравіших аксіологічних вимірів національно-екзистенціального мислення письменниці є феномен її героїні як тип нової людини – передусім української жінки. Цей тип персоніфікує собою новий націоцентричний жіночий ідеал. Водночас він стає органічною складовою семантично місткого символу, що кодифікує змагання, жертву і вічність тих тисяч мужніх (чоловіків та жінок), котрі полягли в боротьбі за Україну під героїчним прапором українського націоналізму.

1. *Донцов Д.* Поетка вогняних меж / Д. Донцов // Олена Теліга : збірник / ред. О. Ждановича. – Детройт ; Нью-Йорк ; Париж : Вид. Укр. Золот. Хреста в ЗСА, 1977. – С. 431–440.
2. *Іванишин В.* Нація. Державність. Націоналізм / В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 1992. – 178 с.
3. *Іванишин В.* Непрочитаний Шевченко / В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 32 с.
4. *Іванишин П. В.* Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія / П. В. Іванишин. – К. : Академвидав, 2008. – 392 с.
5. *Іванишин П. В.* Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : монографія / П. В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с.
6. *Олена Теліга.* Збірник / Олена Теліга. ; ред. О. Ждановича. – Детройт ; Нью-Йорк ; Париж : Вид. Укр. Золот. Хреста в ЗСА, 1977. – 473 с.

В статтє исследується идеал украинской женщины в прозе и публицистике Ольны Тэлиги. Основное внимание обращается на национально-экзистенциальный аспект выражения этого идеала.

Ключевые слова: идеал, женщина, национализм, проза, публицистика, национальная экзистенция, борьба.

In this article an author studies the ideal of Ukrainian woman in prose and journalism Olena Teliga. Special attention is paid to national existential aspect of the expression of this ideal.

Key words: ideal, woman, nationalism, prose, journalism, national existence, struggle.

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІОСОФІЇ В ПРОЗІ ОЛЬГИ МАК

У статті розглядається художнє осмислення національної історії в прозових творах Ольги Мак. Особлива увага звернена на образну інтерпретацію часової та духовно-культурної парадигми буття нації. Висвітлюються естетичні проблеми трактування тоталітаризму та колоніалізму, феномени національної та культурної ідентичності.

Ключові слова: історіософія, історичний процес, традиція, національна ідентичність, культурна ідентичність, культурний колоніалізм.

Художнє осягнення сутності історичного процесу, висвітлення концептуальних засад розвитку нації, етнокультурних традицій становить вагомий частину тематичного горизонту української прози ХХ століття. Зосередженість на цьому проблемному полі притаманна також еміграційній літературі й зокрема творчості Ольги Мак.

В українському літературознавстві художня проза письменниці як цілісне явище не отримала достатнього критичного осмислення. Поодинокі згадки в періодиці стосувалися лише її останньої надрукованої повісті “Каміння під косою” (1973), що розглядалася з точки зору екзистенційного вияву авторської свідомості [9] або ж у контексті антитоталітарного дискурсу української прози ХХ століття [23]. Низка публікацій, присвячених творчій постаті Ольги Мак, мають загальноінформативний характер [5; 24; 25]. Парадигма художнього мислення авторки включає різноманітні аспекти, серед яких звернення до історіософської проблематики є одним з найважливіших.

Метою статті є дослідження художньої інтерпретації письменницею національної історії ХХ століття в її соціокультурному контексті.

Поняття історіософії у сфері українського інтелектуального дискурсу має різні способи окреслення, що часто зумовлюють зіставлення її категоріального поля з відповідними сферами філософії, історії та метаісторії. З теоретико-методологічного погляду історіософія становить “усі форми суб’єктивно-спекулятивних поглядів на самобутність та самостійність історії України, її народу, держави, культури та Церкви в контексті загальнотеоретичних уявлень про всесвітню історію (її сутність, періоди, рушійні сили, роль людини тощо)” [8, 6]. Художня ж історіософія є

способом інтуїтивно-творчого заглиблення в сутність історичного процесу. Естетичне освоєння цього явища передбачає суб’єктивно-психологічне трактування дійсності, авторську художню інтерпретацію національного буття. Літературознавчий підхід до історіософії опирається на герменевтичне розуміння цього поняття [19, 9].

Своє тяжіння до осмислення історичної тематики відзначала сама авторка [цит. за: 7, 10–11]. У прозі Ольги Мак актуалізуються найбільш знакові події національної історії ХХ століття, зокрема поразка національно-визвольного руху 1917–1921 років, колоніальний статус підрадянської України, період терору й репресій, голодомор 1932–1933 років (“З часів єжовщини”, “Чудасій”, “Проти переконань”, “Куди йшла стежка”, “Каміння під косою”). Занурення авторки в бразильський історичний контекст спричинило пошук смислових відповідностей між екзистенційним досвідом українського та індіанського етносів (“Жаїра”).

Травматичний досвід епохи зумовлює осмислення історії авторкою з позиції безпосереднього її переживання персонажем-сучасником [18, 43], причетність якого до національного історичного процесу дозволяє залучати до художньої версії внутрішній горизонт його розгортання. З іншого боку, включення в цей процес християнської традиції, відповідно, врахування трансцендентного виміру особистості формує особливий статус останньої, згідно з яким саме людина як певна онтологічна сутність і може надавати історії певного сенсу. Звідси екзистенційно-антропологічний зміст такої інтерпретації.

Феномен історичного процесу характеризується нерівномірністю перебігу. У ньому динамічні періоди, що характеризуються певною ущільненістю часу, чергуються з пере-

рвами різного ступеня тривалості, часто позначеними розірванням культурної тяглості, що зумовлюється втратою традиції чи історичної пам'яті [26, 245]. Українська історія ХХ століття демонструвала як потужні подієво-часові збурення в період національно-визвольних рухів, так і повну стагнацію історико-культурного життя. Художній час романів і повістей Ольги Мак, за винятком “Жаїри” та “Бога вогню”, охоплює міжвоєнний період в Україні, позначений свідомістю катастрофічності існування, тривалою зупинкою в національному історичному процесі, поглибленням розірваності історичного досвіду. Втягнута в чужий часовий континуум, Україна змушена рухатися в ритмі потоку не своєї історії, майже повністю втрачаючи при цьому власну культурну тяглисть. Відповідно ідентифікація часу персонажами повістей “Чудасій”, “Каміння під косою” та роману “Проти переконань” можлива лише в пасивному вигляді, у цілковитій згоді з нав'язаною згори інтерпретаційною схемою. Виняток у цьому плані становить твір “Куди йшла стежка”^{*}, що демонструє наявність, щоправда, лише протягом короткого періоду, у національному світоглядно-культурному вимірі власної перспективи осмислення часу.

Принципово нелінійний характер історичного процесу резонує і з внутрішнім досвідом часу персонажів, оскільки “історія не є для людини чимось зовнішнім, ... вона є для неї сутністю її буття” [2, 18]. Із цього погляду зображені в повісті “Куди йшла стежка” події 1917–1921 років саме й становлять своєрідний часовий стрибок, який стрімко втягує людину в новий період історії і водночас значно посилює необхідність світоглядної орієнтації в її перебігу. Екзистенційний вибір особистості у творі залежить від способу інтеріоризації зовнішньо-подієвого континууму. Так, для головного героя Нестора Пашницького саме буттєво-ціннісний аспект українського національного руху зумовлює злиття внутрішнього екзистенційного часу із загальним потоком історії [14, 23], відчуття безпосередньої причетності до неї. Нетривала спроба утвердження Україною державного статусу стала тим чинником, що, попри зовнішню несприятливість подій, встиг таки витворити у свідомості

багатьох персонажів особливу україноцентричну аксіологічну вісь, яка й стала своєрідною відправною точкою в осмисленні ними як загального часопотоку, так і значною мірою внутрішнього досвіду темпоральності.

Процес втрати українською свідомістю власних часових координат починається з остаточною поразкою національно-державницького руху. Ситуація розриву в історичному процесі не лише змінює ритм часу в українському культурному просторі, а й провокує порушення внутрішнього досвіду його сприймання персонажами твору. Українську духовно-аксіологічну модель світу зруйновано, і поза нею колишні герої-борці, створивши собі по кілька фальшивих життєписів і не маючи права на вияв своєї справжньої сутності, стають ляльковими образами тоталітарного театру абсурду. Загальна атмосфера безчасся стає внутрішньою свідомістю їхнього власного часу. І лише в ув'язненні Нестор Пашницький раптово осягає всю ілюзорність такого враження: “Я жив з таким почуттям, неначе мене вирвано зі справжнього життя, відгороджено від нього муrom, поза яким все лишилося незмінне. І я лишень терпеливо чекав, поки розпадеться стіна, щоб можна було знову ввійти до того світу, в якому я мав мету і знав, що робити. Та, власне, тоді, коли прозвучали останні Святославові слова про Пшеничку, я раptom зрозумів, що ніякої стіни між мною і справжнім життям не було, що час не стояв, а біг, і що тих два довгих десятка літ, які я витратив на очікування, пропали марно” [14, 19]. Таким чином, людина неминуче закорінена в історії, незалежно від того, якого напрямку чи ритму вона набирає і з чієї позиції інтерпретується. Втеча Пашницького з товаришем за кордон є в цій ситуації способом повернення персонажами власного екзистенційного часу, який, з огляду на їх реальні життєписи, несумісний з темпоральним виміром тоталітарного режиму. Зважаючи на властивий радянській системі страх перед історією, загальне враження часового вакууму в українському світоглядно-культурному просторі того періоду певною мірою можна трактувати як одну з форм інтерпретації часу з перспективи чужого.

Осмислення колоніального статусу України зумовлює потужний антиімперський дискурс прози Ольги Мак, що виявляється як у соціально-антропологічному, так і в національно-культурному аспектах.

^{*} Авторка визначила його як оповідання, проте за обсягом і структурою він цілком вкладається в рамки повісті. Генологічна природа цього тексту потребує детальнішого розгляду в окремому дослідженні.

У повісті “Чудасій” простежується саркастичне викриття радянського ідеологічного міфу про дружбу народів. Протистояння ідентичностей у сім’ї персонажа Олекси Уха демонструють реальну картину українсько-російських взаємин в умовах тоталітарного режиму. Весь характер тогочасної російської політико-ідеологічної тактики щодо України втілений в авторитарному стилі поведінки Єлизавети Ухової, яка, відчувши непомірну податливість і толерантність свого чоловіка-українця, з притаманною їй агресивністю закріпила за собою єдине і непорушне джерело влади й контролю, витворивши в сім’ї власний деспотичний лад з необмеженими для себе правами й цілковитою маргіналізацією всього оточення. Тип московської “мамаші” в повісті “Чудасій” стає метафоричним образом усього тогочасного російсько-радянського історичного й ментально-культурного контексту.

Авторка зосереджується на геополітичному значенні тоталітарного стилю управління та його ідеологічної риторики. Голодомор і репресії в умовах радянського політичного режиму трактуються авторкою не тільки як акт геноциду, а і як програма духовного підкорення України, спроба таким чином викликати найбільш неприглядні, темні сторони людської психіки, штучно утвердити в індивідуальній та колективній пам’яті образ “містера Гайда” [12, 302], за аналогією до твору Стівенсона, або ж певною мірою спровокувати деградацію вцілілого прошарку мислячих людей: “Влада навмисне так робить, щоб людей у звірину перетворити, ... особливо таких, що ... Шевченка напам’ять знають” [13, 61]. Таким чином суспільству насаджується чітко визначений тип свідомості, чим досягається можливість контролю над інтелектуальним і творчим потенціалами нації, а в підсумку й штучної провінціалізації її культури. Це стає підставою і стратегією колоніальної політики системи з її уніфікацією всіх підкорених територій.

Маргіналізація українського культурного простору здійснювалася не лише шляхом насадження режимом фіксованого способу мислення, а й через продукування на цій основі власних колоніальних штампів. У романі “Проти переконань” образ талановитої піаністки Зої Колосовської демонструє саме такий тип деформації свідомості. Сприйняття нею українського культурного простору винятково як провінційного виводить її на шлях колоніальних стереотипів і зумовлює швидке

прийняття імперсько-шовіністичної риторики: “...Україна і через сто років не дасть мистцям того, що вже давно дає Москва” [15, 15]. Відчуття власної етнокультурної вторинності, нав’язане імперською політикою Кремля, стало вираженням власного світогляду персонажа, що було непоодиноким явищем не тільки індивідуальної, а й колективної свідомості того часу. “Фактично відбувалася своєрідна інверсія стереотипів: колонізований етнос під тиском колонізаторів змушений приймати – й засвоювати як свою власну – чужу систему стереотипів, і то не просто чужу, а відверто ворожу й принизливу” [20, 198].

Ольга Мак далека від історичних міфологізацій. Її інтерпретація національної історії передбачає художнє осмислення часового континууму та культурно-антропологічних характеристик доби, в ширшому сенсі – традиції. Поняття історії і культурного досвіду тісно пов’язані, так що одне передбачає інше. Історичний характер останнього не підлягає сумніву, як і зворотний бік цих смислових зв’язків – твердження, що “наша історія – в традиції” [26, 244].

Традиція має як історичний, так і певною мірою позачасовий характер. Такий діалектичний взаємозв’язок її атрибутивних ознак забезпечує тяглість культурного досвіду нації. Антропологізм історії стає ще одним фактором, що сприяє зв’язку часового і позачасового. Звернення до трансцендентної сутності людини, що в прозі Ольги Мак отримує експліцитне або підтекстове вираження, зумовлює погляд на неї як на екзистенційну межу між історичним та надісторичним. Саме це й зумовлює виняткову важливість кожної людини як прямого суб’єкта історії, надто ж в українському контексті ХХ століття.

Екзистенційний смисл історії виявляється не тільки в аспекті її переживання персонажем чи авторкою в конкретний момент із трансформацією у сферу особистого досвіду, а й у її своєрідному буттєвому виклику, в аспекті проблемного взаємозв’язку історії та свободи: ситуація в силу граничності її вияву не просто дає дозвіл особистості на певну активність, але, незважаючи на репресивний характер тоталітарної системи, просто-таки вимагає від неї здійснити вибір. Однак свідомість окремих персонажів Ольги Мак тією чи іншою мірою демонструє кризу історичного мислення нації з втратою здатності ці виклики будь-яким чином відчувати.

Сформована не без участі самих українців атмосфера безчасся провокує ситуацію “історичної неприйнятності”, втрати здатності осмислювати час у його структурованості. В аспекті взаємозв’язку часових площин минуле виступає чимось втраченим і далеким, що зумовлює схильність до його ідеалізації, теперішнє можна охарактеризувати як стан перманентного сну, безподієвості існування, що згодом змінюється загальною катастрофічністю буття, майбутнє ж колоніального народу в тоталітарних умовах є настільки непевним, що у свідомості персонажів Ольги Мак у цілісному вигляді й не проступає. “Останнім притулком людини залишається особистий екзистенційний час” [8, 64] у його ізолюваності від епохи. Таким чином, у прозі авторки імпліцитно фіксується випадання України з власного і світового часопотоку – ситуація значної перерви в історичному процесі, коли “народи ... на події часу реагують позачасово” [17, 194].

Актуалізація національного минулого у свідомості персонажів повісті “Чудасій” відбувається на рівні образно-легендарного сприйняття. Руїни замку, занедбані і порослі бур’яном, у душі молодого поета Костя Косарчука не викликають нічого, крім наївних національно-романтичних мрій про “давню славу”, що відразу ж стають об’єктом іронії Олекси Уха: “Є речі, про які не мріється, а робиться з них мету – і кінець!” [16, 30]. Поетичні “крила мрій” стають метафорою бездіяльності українців. Надмірна поетизація національного минулого сприяє консервації України у винятково літературно-мистецькому просторі. Персонаж твору Олекса Уха прагне змінити вектор національної свідомості, вивести буття нації із суто філологічного вжитку в площину реального історичного часу.

Проте українці назагал воліють залишатися у сфері позаісторичного, боячись навіть спроби відновлення власної часової осі. Перспектива відкритого протистояння з імперією не на жарт лякає навіть персонажів-інтелектуалів. І Павло Омельченко (“Чудасій”), й Ігор Березовський (“Проти переконань”) навіть у найбільш критичних для нації і них самих безпосередньо ситуаціях, пов’язаних з голодомором і масовими репресіями, будь-яку боротьбу трактують у дусі абсурдного бунту без найменших перспектив щодо майбутнього. Саме зі світоглядними позиціями цих персонажів в історіософській концепції Ольги Мак пов’язуються доволі характерні для

українців ХХ століття наївно-романтичні сподівання на міжнародне втручання. Міф про допомогу Заходу, який у свідомості нації був цілком подоланий лише в ході Другої світової війни [21, 490], руйнується з перспективи екзистенційного досвіду Олекси Уха: “Ви не знаєте, що таке світ... Для вас світ – це людськість, справедливість і розуміння. А для мене світ – це байдужість до ближнього... Світ – це надзвичайна делікатність, така делікатність, що, коли в сусідній родині один ріже другого, то мішатися ніяково...” [16, 84]. Настава на внутрішню активність кожної особистості у відстоюванні історичного шляху нації передбачає активізацію власного вітального й творчого потенціалу, і в цій ситуації авторська історіософська концепція підводить до висновку, що “жоден бунт не є абсурдним” [6, 14].

Початком осягнення нацією своєї історичної мети є подолання колоніальних стереотипів і відновлення власної системи цінностей. Процес звільнення України не може відбутися спонтанно, оскільки повинен починатися на рівні свідомості. Одним з найважливіших аспектів цього інтелектуального руху є граничне усвідомлення конкретною людиною власної свободи навіть у найбільш несприятливих умовах. “Вільний духом той, хто перестав відчувати історію як нав’язану ззовні, а почав відчувати історію як внутрішню подію в духовній дійсності, як свою власну свободу” [3, 30]. Висловлена в повісті “Каміння під косяком” ідея оголосити голодування всім народом попри всю її парадоксальність є саме такою спробою активної непокори нав’язаній колонізатором волі.

Осмислення власного історичного шляху потребує й осягнення особистістю себе як суб’єкта історії. “У своєму прагненні зрозуміти самих себе ми повинні звернутися до тих глибин, звідки ми вийшли” [26, 154]. У цьому контексті важливим аспектом історіософського мислення Ольги Мак є проблема національної ідентичності.

Драматизм її розв’язання в повісті “Чудасій” посилюється залученням широкого спектру ментальних, етнопсихологічних і світоглядно-культурних установок. Для персонажа твору Олекси Уха сама постановка проблеми зумовлює внутрішній конфлікт: син українця і росіянки, він уже відчуває розмитість власного коріння і при будь-якому способі її вирішення, навіть суто гіпотетичному, усвідомлюватиме провину відступництва від

когось із батьків: “Як я є москаль – то, значить, яничар супроти батька; як я є українець – то, значить, яничар супроти матері” [16, 21].

Процес етнонаціональної ідентифікації стає предметом глибокої дискусії, вирішального значення якій надає суспільний контекст. Самототожність Олекси для його приятеля Павла Омельченка є явищем само собою зрозумілим і таким, що не потребує подальших рефлексій над ним. Спираючись на частково українське походження Уха і його проживання на території України, Павло визнає за ним право називатися українцем, однак у своїй аргументації використовує доволі вузькоспрямовані, а в культурному сенсі й дещо заідеологізовані поняття “грунту” і “крові”. Однак якщо для етнічного українця ці докази й мають сенс, то у випадку змішаної, як в Олекси, ідентичності дають додаткові підстави для їх критичного осмислення.

Ситуація етнічного пограниччя підсилює фактор релятивності, варіантності подій як у житті нації, так і окремого індивіда. Персонаж повісті “Чудасій” Олекса Ухо надто міцно пов’язаний з контекстом свого народження і дуже добре усвідомлює, що чудернацького в усіх значеннях шлюбу його батька-українця з незнайомою йому до самого одруження росіяною, який від початку був суцільним фарсом, в інших, більш адекватних умовах узагалі не відбулося б, і генетичний та територіальний чинники гіпотетично могли б мати зовсім інше значення. Їх відносний у цьому контексті характер дозволяє Павлові припустити можливість вибору людиною власної етнонаціональної ідентичності, однак таке, по суті, утвердження нестійкості національного буття й узагалі невизначеності власної тотожності Олекса категорично відкидає: “То, виходить, що я взагалі не маю національності, тільки можу її собі вибирати?!” [16, 21]. Компромісний варіант у вигляді “пересікання множин” [4, 11], тобто подвійної національної належності, також не сприймається персонажем. Молодий Ухо намагається знайти сталу основу власної ідентичності, і таким фундаментом для нього стає духовна складова, іманентна людині а ргіогі, що дає йому можливість доволі безапеляційно артикулювати свою етнонаціональну сутність: “Я завжди і при всяких обставинах був би тільки тим, ким є, і ніким іншим!” [16, 22].

Фактично таким способом персонаж і вирішує дилему своєї національної самототожності, однак ці й наступні його емоційно-

афективні пасажі не вичерпують проблеми в усій її повноті й не є утвердженням істини в останній інстанції. Олекса Ухо, якого ледь не всі у творі сприймають за дивака, іноді й за божевільного, тобто цілковито маргінальну особистість, стає в певному розумінні метафоричним уособленням чи не всього покоління українців 30–40-х років ХХ століття. Існування в умовах пограниччя етносів (а штучне витворення такого пограниччя й було основною напрямною лінією національної політики СРСР, яка небезуспішно й здійснювалася в період описуваних подій шляхом голодомору, репресій і подальшого “перемішування” населення; значною мірою русифіковане місто, в якому проживають персонажі, є лише одним із багатьох очевидних результатів таких соціальних експериментів) усе частіше провокує питання про національну ідентичність. Життєвий досвід Олекси Уха є лише мікромоделлю цих, без сумніву, масштабних за своєю суттю процесів тоталітарної доби. Апеляції до “грунту і крові” уже не можуть бути єдиним і достатнім способом вирішення цієї проблеми, оскільки названі чинники в умовах насильницького включення в чужий історичний процес не лише втрачають власну онтологічну основу в силу фактора релятивності, свого відносного характеру, але й можуть отримати цілком протилежну інтерпретацію й стати інструментом колонізаторської політики (досить згадати сталінське визначення нації).

Духовно-ментальна складова національного типу, яку не може ні мислити, ні офіційно артикулювати радянська свідомість і якої не помічає співрозмовник Олекси, біолог за освітою Павло Омельченко, є в цій ситуації чи не найбільш стійкою базою для національного самоототожнення. Передбачаючи певну ієрархію цінностей, вона також виступає репрезентантом культурної традиції. Засвоїти обидві традиції – українську і російську – Олексі цілком закономірно не вдається, оскільки одна з них прагне цілком підпорядкувати собі іншу. Штучно сформоване пограниччя культур не сприяє діалогу між ними (він можливий тільки на рівних умовах), навпаки, їх повна некоммунікабельність у цій ситуації дуже виразна.

Модель інтернаціональної сім’ї, частиною якої є Олекса, проектується на весь тогочасний історико-культурний контекст, а відносини в ній стають символічним вираженням взаємодії двох різних ментальних сутностей у всій країні, таким собі віддзер-

каленням контрастивної українсько-російської етнопсихології. Мати Олекси втілює експансивний характер російської ментальності, проявами якої є прагнення підкорити і безроздільно володарювати, опираючись на силу й агресію, принципово не визнаючи двостороннього діалогу сторін. Батько, крім демонстрації подиву гідної міри податливості, м'якості та пасивності – рис, яких Олекса засадничо не сприймає, – ментально і культурно пов'язаний з українським архетипом родинності та його аксіологічним змістом, і ширше – з тією духовною традицією, яка забезпечує йому відповідну ієрархію цінностей, зокрема тяжіння до гармонійності і впорядкованості буття, значне місце в якому займають духовні вартості трансцендентного плану.

В умовах перманентного протистояння ідентичностей саме українська культурна традиція стає домінуючою у світогляді персонажа. Козацьке походження батька в його свідомості ціннісно переважає, по суті, формальний характер дворянського титулу матері. Загалом свідомо чи несвідомо Олекса Ухо визначає національну ідентичність як “колективний культурний феномен” [22, 7], хоч власне про культуру персонаж прямо й не говорить. Проблемна ситуація зумовлює той факт, коли культурна ідентичність визначає й артикулює ідентичність національну. Зв'язок між цими двома феноменами настільки міцний, що їх іноді розглядають як єдиний духовний комплекс, “національний культурний організм, мезокосм, національний космо-психо-логос” [1, 37].

Духовні основи української національно-культурної ідентичності висвітлюються в художній структурі роману “Проти переконань”. Прикметною ознакою тогочасного національного буття є розрив традиції, спровокований випаданням України з власного часу і втратою або затиранням пам'яті про нього. Це стає одним із чинників, що зумовлює колоніальний статус української культури. Зображене в романі приміське середовище тривалий період залишається в рамках провінційності, що найбільше помітно в образах родини Кобзаренків. Визначаючи себе як українців етнічно, ці персонажі майже не здатні до самоідентифікації в культурному та історичному плані. Звідси і їх погана ознайомленість з класичною культурною спадщиною, нездатність адекватно реагувати на виклики часу та приймати відповідні рішення, що в сукупності й ослаблює їх рівень самототожності. “Само-

ідентифікація неможлива без певної інтелектуальної рефлексії...” [20, 203]. Явище маргіналізації українського культурного простору самими українцями залишається непоміченим. Кобзаренки ще зберігають духовну традицію, але й вона певний час не знаходить у них чіткого способу артикуляції.

Добре знайомий з українською і світовою культурою молодий інтелектуал Ігор Березовський, відзначаючись відверто антиколоніальним мисленням, чітко орієнтуючись у питаннях українського минулого та ідеологічних небезпеках сучасного, захищає право України на власний шлях розвитку, при цьому з помітною категоричністю вилучає з національної системи цінностей релігію, а з нею й усю духовну традицію, цим самим позбавляючи український культурний простір фундаментальної опори. Відшукуючи сенс історії в площині суто матеріалістичній, Березовський разом з релігійною традицією відкидає центральні смислові пласти культури, які не тільки забезпечують життєіснування нації, а й роблять його осмисленим. Зводячи людське, а в ширшому значенні й національне буття в кінцевому результаті до “Ніщо”, він тим самим відкидає будь-яку телеологію, а звідси позбавляє сенсу й сам національно-визвольний рух. Повна негачія персонажем духовно-культурної традиції відзначається характером руйнування заради самого руйнування. “Там, де віра вже не є основою життєвих устремлінь, залишається тільки порожнеча заперечення” [26, 148].

Брак фундаментальної ціннісної основи власного матеріалістичного світогляду Березовський спробував компенсувати теорією національної релігії [15, 93] та намаганням трактувати націю в категоріях вічності. Однак природа цих філософських конструкцій залишилась суто риторичною: вічність нації з цивілізаційного погляду вельми сумнівна, а в умовах постійного тиску тоталітарного режиму її буття розраховане максимум на кілька десятиліть. Та й у самого творця поняття національної релігії збереження власного фізичного існування ціннісно переважило його світоглядно-теоретичну побудову. Звинувачення ним релігійного світогляду в національній поразці є комплексом вини, покладеної на іншого.

Дискусії Березовського з Кобзаренками стосовно сутності віри та релігії спонукають останніх до ґрунтовного переосмислення ролі трансцендентної основи в національному бут-

ті. Намагаючись накинути своїм співрозмовникам власну систему поглядів, використовуючи при цьому й прийоми риторичного впливу, Березовський несподівано для себе активізує самосвідомість цих персонажів. Духовно-культурні традиції виводяться ними з “домашнього обігу” та суто естетичних рамок сприйняття і стають консолідуючим фактором у національній боротьбі. Саме духовна традиція стає тим фундаментом, на основі якого в Кобзаренків відбувається відновлення національно-культурних і світоглядно-ментальних зв’язків, актуалізація пам’яті про власне походження, усвідомлення себе приналежними до повноцінної нації зі здатністю до боротьби за її утвердження.

Художня історіософія Ольги Мак включає інтерпретацію історичного процесу як зв’язку генерацій. Старше покоління українців, що його в повісті “Чудасій” уособлює батько Олекси Уха, відзначаючись помітною недалекоглядністю мислення, не побачило в альянсі з Росією загрози буттєвій основі нації, і в цьому контексті, схоже, прочитуються реалії не лише ХХ століття. Дещо відмінний аспект цієї проблеми розкривається в образі Григорія Кобзаренка з роману “Проти переконань”. Він є втіленням тієї генерації, що через власну національну та культурну амнезію не змогла піднятися до осягнення свого цивілізаційного шляху, а отже, втратила свій історичний шанс у 20-х роках, так його і не помітивши. У силу цих обставин молодше покоління, репрезентоване відповідно образами Олекси Уха та Марії Кобзаренко, змушене докладати значних зусиль для власної ідентифікації в умовах ще несприятливіших і куди небезпечніших.

Роман “Жаїра” є художньою спробою авторки осмислити характер бразильської історії з врахуванням українського досвіду антиімперської і антиколоніальної боротьби. Критика вказувала на певну інтелектуальну спорідненість твору з українським контекстом [7, 11], однак смислове поле роману в силу зосередження на доволі екзотичній для України тематиці має дещо інший горизонт інтерпретації, тому, на нашу думку, потребує окремого дослідження.

Таким чином, художньо-історіософська концепція Ольги Мак має виразне екзистенційне підґрунтя. Авторська інтерпретація національного історичного процесу здійснюється з перспективи особистого досвіду, що виходить із безпосереднього переживання істо-

рії її суб’єктом. Осягнення національного буття в його часовому контексті зумовлює художню рефлексію над проблемами національної та культурної ідентичності, що є одним з аспектів історіософського мислення авторки. Художньо-світоглядна парадигма творчості Ольги Мак значною мірою позначена антитоталітарним та антиколоніальним спрямуванням. Українська духовна традиція є фундаментом її націософського мислення. Відновлення власної культурної тягlosti та ідентичності становить потужну складову національно-консолідуючої програми творчості письменниці.

1. Андрусів С. Модус Національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст. : монографія / Стефанія Андрусів. – Львів ; Тернопіль, 2000. – 340 с.
2. Арон Р. Вступ до філософії історії. Есе про межі історичної об’єктивності / Реймон Арон ; пер. з фр., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенка. – К. : Український центр духовної культури, 2005. – 580 с.
3. Бердяев Н. Смысл истории / Николай Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 176 с.
4. Гачев Г. Ментальности народов мира / Георгий Гачев. – М. : Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
5. Дзюбишина-Мельник Н. Ольга Мак і сучасний читач / Н. Дзюбишина-Мельник // Українська мова та література. – 2004. – Число 35, вересень. – С. 31.
6. Забужко О. Слово до читача / Оксана Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. – 3-тє вид., допов. – К. : Факт, 2006. – С. 11–20.
7. Кирпа Г. Я є кимсь / Г. Кирпа // Мак О. Каміння під косою. – 3-тє вид. – К. : Лелека, 2004. – 144 с.
8. Кислюк К. В. Історіософія в українській культурі. Від концепту до концепції / К. В. Кислюк. – Х. : ХДАК, 2008. – 288 с.
9. Конончук Т. Екзистенційні виміри осмислення реальності в повісті Ольги Мак “Каміння під косою” / Т. Конончук // Теоретична і дидактична філологія. – 2011. – Вип. 10. – С. 203–214.
10. Мак О. Жаїра : історичний роман з бразильського життя : у 2 т. / Ольга Мак. – Торонто : Гомін України, 1957–1958. – Т. 1 : В рабстві. – 1957. – 253 с.
11. Мак О. Жаїра : історичний роман з бразильського життя : у 2 т. / Ольга Мак. – Торонто : Гомін України, 1957–1958. – Т. 2 : На волі. – 1958. – 311 с.
12. Мак О. З часів єжовщини : спогади / Ольга Мак. – 2-ге вид., випр. і допов. – Мюнхен : Українське вид-во, 1954. – 308 с.
13. Мак О. Каміння під косою / Ольга Мак. – 3-тє вид. – К. : Лелека, 2004. – 144 с.

14. Мак О. Куди йшла стежка? : оповідання / Ольга Мак. – Нью-Йорк ; Філадельфія : Булава, 1961. – 156 с.
15. Мак О. Проти переконань : роман / Ольга Мак. – Торонто : Гомін України, 1959. – 368 с.
16. Мак О. Чудасій : повість / Ольга Мак. – Торонто : Гомін України, 1956. – 213 с.
17. Петров В. Історіософічні етюди / В. Петров // Україна модерна. – 2008. – № 13 (2). – С. 177–201.
18. Рудницький Л. Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози / Л. Рудницький // Слово і час. – 1992. – № 2. – С. 41–45.
19. Руснак І. Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / І. Є. Руснак. – К., 2007. – 38 с.
20. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення / Микола Рябчук. – К. : Критика, 2000. – 304 с.
21. Слоньовська О. Слід невловимого Протея: Міф України в літературі української діаспори 20–50-х рр. ХХ століття : монографія / Ольга Слоньовська. – Івано-Франківськ : Плай ; Коломия : Вік, 2007. – 688 с.
22. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт; пер. з англійської П. Тарашука. – К. : Основи, 1994. – 224 с.
23. Тимощук Н. Антитоталітарний дискурс української прози ХХ століття: проблематика голодомору та особливості її художньої реалізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Н. М. Тимощук. – К., 2006. – 16 с.
24. Храплива-Щур Л. Письменниця непохитних переконань: Незабутні / Храплива-Щур Л. // Українське слово. – 2003. – 11–17 груд. – С. 12.
25. Чердиченко Д. Завжди на рідній землі. Ольга Мак (1913–1998) / Д. Чердиченко // Дзвін. – 2008. – № 1. – С. 85.
26. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс ; пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.

В статье рассматривается художественное осмысление национальной истории в прозаических произведениях Ольги Мак. Особенное внимание обращено на образную интерпретацию временной и духовно-культурной парадигм бытия нации. Освещаются эстетические проблемы трактовки тоталитаризма и колониализма, феномены национальной и культурной идентичности.

Ключевые слова: историософия, исторический процесс, традиция, национальная идентичность, культурная идентичность, культурный колониализм.

The article deals with the artistic perception of national history in the prose works of Olga Mak. Special attention is paid to the interpretation of temporal and spiritually-cultural paradigms of nation being. The problems of totalitarianism and colonialism, phenomena of national and cultural identity are reflected.

Key words: historiosophy, historical process, tradition, national identity, cultural identity, cultural colonialism.

УДК 821.161. 2: 82-1/-9
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Галина Юрчак

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ “СУЗІР’Я ЛЕБЕДЯ” ЮРІЯ КОСАЧА

Стаття присвячена дослідженню жанрово-стильових особливостей роману Юрія Косача “Сузір’я Лебедя”. Простежено художню інтерпретацію людини і світу у творі.

Ключові слова: Юрій Косач, жанр, індивідуальний стиль письменника, родинна хроніка, сага.

Дослідження співвідношення жанру і стилю – актуальна проблема філологічної науки. Як відомо, літературний жанр має здатність впливати на стиль письменника. І відповідно стильова манера художника слова є вагомою у створенні конкретного жанру. О.Логвиненко наголошує, що “стиль певною

мірою залежить від національних художніх традицій минулого, а також од специфіки матеріалу дійсності, від тих завдань, що ставить перед письменником його час” [9, 120]. Отже, епоха впливає на стиль літератора. Саме тому першопоштовхом жанрово-стильових

новоутворень вважається жива реальність, історія.

“Ступінь діяння жанрових обмежень у різних жанрах різний. Чим сильніше проявляється індивідуальний стиль автора, тим менш відчутно реалізуються жанрові канони і навпаки” [7, 40]. Отож творчість письменника, що володіє яскравим талантом, практично неможливо вмістити в рамки конкретного жанру чи стилю. Яскравим прикладом вищесказаного є творчість Юрія Косача.

Юрій Косач, як зазначив Ю.Шевельов у праці “Стилі сучасної української літератури на еміграції” [14, 173], декларує гасло орієнтації на Європу. Він своїми творами намагався розширити тематичні та стильові рамки українського письменства. Проте, як зазначила сучасна дослідниця Віра Агеєва, “його еволюція бачиться непростою й доволі суперечливою” [1, 7]. Українці в діаспорі ставилися до Косача неоднозначно, знаючи його так звані “громадянські гріхи”. Однак, як зазначив Р.Федорів, “гріхи гріхами”, а цей письменник мав могутній, справді європейський талант” [12, 111], його твори є свідченням того, що в “українську історичну романістику прийшов письменник, ім’я якого може зробити честь будь-якій літературі” [6, 111]. Адже художні твори Юрія Косача є справді по-мистецьки вартісними.

Представник шляхетського роду Драгоманових-Косачів увійшов в українську літературу як багатогранна особистість. Юрій Косач – талановитий прозаїк, літературний критик, поет, драматург і перекладач. Він був одним з організаторів Мистецького українського руху (МУР) в еміграції. Ю.Косач – письменник-новатор, що витворив свій власний “європейський” стиль, завдяки якому ми можемо співвіднести його творчість з творами Івана Багряного, Василя Барки, Уласа Самчука, Миколи Хвильового.

Доробок письменника цікавив і цікавить багатьох науковців. Серед них варто відзначити праці С.Гординського, І.Костецького, Г.Костюка, Ю.Шереха; а також сучасних – В.Агеєвої, Ю.Мариненка, В.Мацька, С.Павличко, Р.Радишевського, С.Романова тощо. Однак творча спадщина письменника – це багатюще джерело для аналізу.

Мета нашої статті – дослідити жанрово-стильові особливості роману Ю.Косача “Сузір’я Лебеда”, який займає чільне місце в його творчому доробку, проте до сьогодні немає

грунтовної праці, в якій би досліджувалася вищезгадана проблема.

Роман “Сузір’я Лебеда” вийшов друком 1983 року в Нью-Йорку у видавництві М.П.Коця. На першій розгорнутій сторінці була надрукована невеличка передмова, суть якої полягала в тому, щоб піддати сумніву думку тих дослідників, які писали, що Ю.Косач “останнім часом забув свою відповідальність талановитого й подекуди майстерного письменника” [6, 2]. У цій передмові редактори назвали Ю.Косача “найбільш потенціальним прозаїком у діаспорі” [6, 2], саме тому вони виявили бажання посприяти, щоб твори письменника постали на суд читачів.

Роман розпочинається посвятою, яка сповнена любові, поваги до батьків, а також є свідченням того, що вони належать до славного козацького роду. У передмові автор сам визначив жанр свого твору, зауваживши, що його “Сузір’я Лебеда” – це фрагмент родинної саги одного українського козацько-шляхетського роду” [6, 4]. Сага – оригінальні і перекладні епічні (історичні й героїчні) твори з віршованими вставками, розлогими діалогами...” [8, 362]. Саги, як зазначено в енциклопедії, мали виразні жанрові ознаки родинної хроніки, героїчної біографії, психологічної новели чи любовної повісті. Ю.Косач використав особливості саг для художнього відтворення родинної хроніки. Отож за жанром роман “Сузір’я Лебеда” близький до родинної хроніки, на що вказують і своєрідність тематики та проблематики, й особливості хронотопу у творі. Хоча в багатьох місцях автор виходить за її межі. В українській та світовій літературі родинних хронік є доволі багато: “Сага про Форсайтів” Дж.Голсуорсі, “Люборацькі” А.Свидницького, “Волинь” та “Марія” У.Самчука, “Жовтий князь” В.Барки, “Стежка в траві. Житомирська сага” В.Шевчука.

Роман-хроніка “Сузір’я Лебеда” близький за проблематикою із родинною хронікою “Люборацькі” А.Свидницького, де мова йде про загибель патріархальної сім’ї подільського священика. Як бачимо, у двох хроніках йдеться про розпад: у “Сузір’ї Лебеда” – розпад роду, а в “Люборацьких” – сім’ї. Однак слід зауважити, що рід розпадається, бо історія вимагає зміни системи, змінюються пріоритети. На зміну одному ладу приходять новий. Як слушно зауважила тітка Лара в романі Косача, “те, що гниє, підточене шашелями, мусить загинути, так, як загинув Рим, вичерпалося середньовіччя, прикорочено абсолю-

тизм королів...” [6, 57]. А в романі А.Свидницького основним чинником розпаду сім’ї є деградація людини, яка не зуміла гідно влаштуватися у світі.

Роман Ю.Косача “Сузір’я Лебеда” написаний у формі родинної хроніки шляхетного роду Рославців, спрямований на об’єктивну фіксацію подій, що передаються у хронологічній послідовності. Як зауважує дослідниця О.Євдокимова, визначальним для сімейної хроніки є відносини із “сімейним часом”, а його особливістю є те, що “зображуване в хроніці пам’ятає те, хто її пише” [4, 137], при цьому сімейна хроніка включає в себе спогади автора-хронікера. В аналізованому творі про важливі події ми дізнаємося від Олелька, однак спогади про рід доповнюються також й іншими джерелами: розповідями членів роду, нотатками з щоденника тітки Лари, вчинками героїв твору тощо. “Весь матеріал отримує характер сімейного завдяки тому, що він вміщується в пам’ять, згадує, що пише про сім’ю. Сімейний час, таким чином, виявляється рівним особистій пам’яті “сімейного хронікера” [4, 137]. Отож особиста пам’ять “сімейного хронікера” певною мірою “розмиває” хронологічну розповідь. Усе, про що розповідається в романі, вміщене в пам’яті Олелька, навіть і те, що не входить до його компетенції, а може знати лише автор (зустріч чиновників у Києві в кабінеті начальника управління Новицького з приводу вбивства адмірала Бірюльова, до якого причетний, як виявилось згодом, дядько Петро; зустрічі Тріадо з Ларою; діалоги, на яких не був присутній Олелько тощо).

Сімейна хроніка “Сузір’я Лебеда” охоплює часові рамки від створення роду (XIV ст.) до початку Першої світової війни (XIX ст.). Події хроніки розгортаються на тлі історичних подій. Не важко помітити, що для Ю.Косача важливою є не так їх фіксація, як доля людини у плині історичного часу як незворотнього руху в контексті не лише конкретного роду, а й цілої України. Отож історичний час є головною рушійною силою сюжету.

У своїй монографії “Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція” дослідниця Н.Бернадська наголошує, що хроніка – це “проста щира оповідь без усяких розв’язок і заплутаних пригод, без зовнішньої єдності і зв’язку” [2, 328]. Тобто в хроніці, зокрема в родинній, події подаються в хронологічній послідовності, вони пов’язані з періодами життя та діяльності певних осіб. Сімейна хроніка – це “сімейна бувальщина”,

тобто увага читача буде зосереджуватися не на якійсь одній особі, а на тих подіях, які будуть важливими для всієї родини. У “Сузір’я Лебеда” автор ще в передмові вказує, що основною темою твору буде проблема розпаду роду. Ю.Косач намагається показати його помилки і невдачі, які призводять до краху сили та могутності. Дослідник Р.Радишевський відзначив, що письменник простежив, “як увесь великий, багатообіцяючий рід Рославців, а з ним і вся українська спільнота, дійшов до ганебного поневолення і втрати державності” [11, 44]. Прозаїк в аналізованому романі намагається зрозуміти, чому український народ, будучи надзвичайно талановитим, не може сформувати свою вільну і незалежну державу, чому не може бути господарем на своїй землі. В образі роду славних Рославців вбачаємо цілу Україну, тобто простежуємо ширшу проекцію роду. Рід руйнується, зникає й Україна, панська, щоб наново народитися, щоб постала на світ Божий нова незалежна держава Україна.

“Сузір’я Лебеда”, як і будь-яка сімейна хроніка, має стандартний набір персонажів: бабуся, дідусь, їхні брати і сестри, батько, мати, їхні діти, дядьки, тітки, слуги, сусіди, колеги тощо. Тривалість життя сім’ї передана у творі трьома поколіннями. Центральним персонажем твору є Олелько Рославець – син Василя Михайловича й Олени Анатоліївни, що приїхав з навчання в рідне село. Олелько – “юний і плохий” [6, 6], нерішучий молодий чоловік, однак доволі розумний, захоплюється філософією та літературою. Він був романтиком, мріяв здійснити подвиг, однак у нього немає стільки сили і могутності, як, скажімо, у Тріадо чи навіть у тітки Лари і Ганни. Він не був людиною дії, він – спостерігач, який любив слухати, саме тому йому довіряли свої думки члени роду. Він часто аналізував усе почуте і побачене, його цікавили люди, їхня психологія. Для нього найголовніше – збагнути суть людського існування. Досить часто ми помічаємо, що Олелько зображує предмет таким, яким він його бачить у певний час, тобто описує враження від нього. Розум подекуди відключається, а герой орієнтується лише на почуття. І це відчуття нотується. Прозаїк акцентує увагу на деталях, що несуть певне асоціативне значення. Він заглиблюється у внутрішній світ героя, а завдяки пейзажам створюється психологічний настрій. Вищевказані особливості характерні не так для хроніки, як для саг.

Олелько любив батька – патріарха роду, який все своє життя присвятив рідним, стежив за будинком, але те господарювання йому не дуже давалося, він не любив його так, як це робив дідусь. Йому інколи навіть шкода ставало батька, “цього сильного і самотнього чоловіка, що на його плечах усе...” [6, 43]. Олелько не розумів, чому у світі так закладено: батько – надзвичайна людина, а світ до нього такий несправедливий. Олелькова мати, Ольга Анатолівна, була поважною жінкою. Її потайки боялися, достатньо було їй глянути, адже у гніві її очі змушували бліднути.

В Олелька було три тітки (сестри Василя Михайловича), яких дід Василь Дмитрович жартівливо наділив своїми власними прізвишками: тітка Катря називалася Перепілкою, Ганна – Фламінго, а Лара – Половчанкою. Витівка дідуся була влучною, оскільки характеризувала їхні внутрішні і зовнішні риси. У цих тітках Юрій Косач, очевидно, втілює риси своїх реальних родичок. Тітка Лара, найкрасивіша і найтаємничіша, як бачимо, ще й вельми талановита: пише поезії і захоплюється філософією. Її вірші писані в модерністичному стилі: “Коли б тобі, натхненний флорентинче, Флюярою та стати б в учтах світа, Тоді б і вірш не доторкнувшись вінців, У згазі келихів згорів святенним квітом...” [6, 27]. У Лариному образі можна віднайти риси Лариси Косач (Лесі Українки). Вона висловлюється часто в стилі найвідомішої із Косачів: “Я слухаю вітру, як дивлюсь на розцвітання троянд, я слухаю, як шепоче листя, як виплакує свої сльози потік ... я, серед зими, та знаю, що прийде провесінь і весна, я знаю, що оновиться все те, що невмируще... я більше знаю ніж ви всі” [6, 57]. Ці слова нагадують лірику Лесі Українки, яка також сповідувала ідею оптимізму і віри в добро, що перемаже всесвітнє зло. Не важко помітити: навіть ім’я схоже.

Для роману-хроніки характерне зображення будинку як родового гнізда. Образ будинку в “Сузір’я Лебеда” набуває хронотопного значення, оскільки в цьому просторі сконцентровано час. У будинку, який розташований у мальовничому куточку села, проходило дитинство Рославців, тобто із цим місцем пов’язаний міф про щасливе минуле. Це спокійна затишна місцина, де завжди збиралися родичі, де забували про труднощі і відпочивали посеред лона середньовічної природи. Образ будинку – це захищений локус, де можна було б роздумувати, відриваючись від зовнішнього світу.

Будинок Рославців дуже старий, кожне покоління добудовувало його по-своєму. Мулярі навіть знаходили в будинку цеглини з ініціалами предків. Олелько відчував себе інколи чужим у домі. Портрети предків навіювали на нього смуток, хоча колись, у дитинстві, хвилювали. Автор акцентує увагу на старовинності роду, що є характерною ознакою родинної хроніки. Герой розумів, що все давно минуло, “годі тіней, геть з пращурами” [6; 23], потрібно жити по-новому, творити нову історію. Рід розпадеться, бо цього вимагає час.

Минуле також зображене через розповідь батька про давніх пращурів-Рославців, що є типовим для родинних хронік, їхні портрети висіли на стінах будинку і свідчили про важливість минулого як ключа до розгадки майбутнього. Серед усіх картин Олелька вабив портрет переяславського сотника Данила Рославця, паладина Богдана Хмельницького, що поліг під Берестечком, борця за предківську віру. Цей портрет безіменний автор прикрасив вгорі щитком, де на блакитному небі плив лебідь, що був родовим гербом Рославців. Данило Рославець – романтична постать – “виявляв твердість і міць щодо ворогів” [6, 17], вірно служив своєму народу, що “як Прометей зривав кайдани неволі і в загравах бить ставав європейською нацією” [6, 17]. Ю.Косач бачив Україну європейською державою, могутньою і незалежною. І це прочитується в кожному його прозовому творі.

Особливістю характеротворення Ю.Косача є створення ним образу жінки, яка, незважаючи на свою ніжну ліричну душу, у певних життєвих ситуаціях може володіти незвичною для людини силою духу. Такими жінками є тітки Лара і Ганна, дівчина Мотря. З особливою симпатією автор ставиться до тітки Лари, яка має свій непростий характер. “Чорна коса її впала аж до ніг” [6, 50]. Чорна коса – це не тільки символ жіночої вроди, а й незламності духу, могутньої жіночої свободи. Тітка була неймовірно красивою, доглянутою, вона – “ступінь до довершеності” [6, 60]. Було в її загадковості щось демонічне: “з-під брилика вирвалася знов її чорнюща коса і мигтіла в остружжі променів” [6, 211]. Тітка була філософом, часто роздумувала про людину загалом, про мораль, про вічність тощо. Лара не тільки вміла гарно говорити, а й діяти: підпалювала панські маєтки, допомагала Тріадо,

адже вона прагнула змін. Ця жінка здатна на подвиг.

Нетиповим для родинної хроніки є романтичний образ Тріадо – народного месника, що не хотів миритися із своїм непевним становищем, а поставив собі за мету боротися за життя, коли буде потрібно, до смерті. Це ідеалізований персонаж, що нагадає героя саг, який діє в певній ситуації. Тріадо, а справжнє ім'я Нечипір Кулик, носив вишиту сорочку і плісові шаровари, однак ноги його були босі, очевидно, таким чином він був ближче до землі, відчував нерозривний зв'язок із нею. Тож не випадково він говорив, що ми живемо із землі, без неї ми ніхто і ніщо. “Сила в землі, в чорній, чорнющій землі” [6, 100]. Він у своїх міркуваннях опирався на міф про Антея, що, вдаряючись об матінку-землю, набирився сили.

Тріадо був освіченою людиною, але для мас, для панів і народу – “юродивий, неприкажаний” [6, 98]. Було в ньому щось демонічне, щось таке, що лякало Олельку: “Диявольськими тінями темніли кутики уст, орамлених вусиками... Дугами зійшлися на переднісці брови й очі схижа позирали” [6, 134]. Також відчувалася якась нездоланна сила, що нагадувала “розбійницьку снагу” чи “піратську зухвалість” [6, 135]. Отже, для стилю Ю.Косача характерне зображення демонічного в героях, надлюдського, ірреального.

Тріадо говорив, що в його душі відбувається двобій: “одна моя натура лине за manoю, духа правди шукає” [6, 154], а інша – земна. Прозаїк у романі зображує Тріадо в різних іпостасях: то він Божий чоловік, чернець, то високоінтелектуал і філософ, то божевільний, якого всі остерігаються, то народний месник, що є ідеалом для багатьох, то як витвір чи марево, якого насправді немає. Однак його “серафічно холодні” [6, 165] очі спостерігають за всіма. Помітивши його біля старої криниці, Лара перелякалася, адже побачила відблиск Скита в чорній воді, що символічно означає смерть. Вона не могла відірвати погляду від його обличчя, що водночас було ликом святого і образом диявола. Немов якесь марево, вона не розуміла нічого, хотіла кричати, та не виходило. Юрій Косач у творі часто звертається до містичного як засобу, що допомагає наблизитися до істини. Тобто людина впадає у такий стан, щоб відчути і зрозуміти те, що їй не дано збагнути в реальному світі. Це є особливістю його творчої манери.

Тріадо колись відкрив Олельку свою істину: “значно легше жити, якщо вас люди приймають за дурня” [6, 223]. “Комерційність цього нашого життя, абсурдність земного світу полягає власне в мистецтві бути дурнем. Зважте, я прийшов до цього висновку, божевільно прагнучи жити” [6, 223].

Схожу ситуацію маємо також і в творі Ольги Мак “Чудасій”, де письменниця зображує людину-дивака, що так само, як і у Юрія Косача, будучи надзвичайно розумним, для того, щоб вижити у світі, вдягає на себе маску дурня. Єдина різниця в тому, що Ольга Мак присвятила весь твір своєму герою, зрештою про це говорить і сам заголовок. Її твір – це розповідь про життя людини, аналіз його внутрішнього психологічного світу. Її герой знімає свою маску лише в кінці твору, коли присвячує своє життя Богу, адже це його покликання. Хоч і беззаперечною є та думка, що це знову чергова маска. Юрій Косач більше акцентує на проблемі роду, а його герой-дивак – це лише частина родової історії Рославців. Він є якраз тією рушійною силою, завдяки якій розколюється славний рід. Не дарма Олелько, глянувши в очі Тріадо, побачив там розкрилля Шуліки, який знищував Лебеда (символа роду). Образ-символ Лебеда в романі багатозначний – це символ чистоти, вічності, відродження, гордої самотності, пророчих здібностей, мужності, досконалості, символ відображення минулих романтичних часів та душі мертвих, що мандрують у небі в образі Лебеда.

Ю.Косач часто в героях своїх творів поєднував в одній людині два антонімічних начала: добро і зло, прекрасне і потворне. Це і журналіст Ірин з роману “Еней і життя інших” (з одного боку Ірин – талановитий письменник, а з іншого – воїн, що здатен на вбивство), це і Тріадо з аналізованого нами твору, він – добра людина, яка здатна на співчуття і розуміння, інтелектуал, який захоплюється літературою, побожна людина, а з іншого – людина, яка вбиває інших в ім'я національної свободи.

Кульмінаційним моментом у творі є вістка про смерть Тріадо. Через три дні був похорон народного героя. Олелько бачив похоронну процесію, проте за нею не пішов, хоч серце рвалося, адже Тріадо був для нього дорогим. Він знав, що його, панича, селяни не розуміють, “бо інша була кість і правда, і жалоба його, а інша їхня – мужицька” [6, 263]. Автор, використовуючи монолог героя, який

роздумує над наболілим, репрезентує нам складність психології людини, яка стоїть перед вибором: переступити через свою гордість і піти до громади, яка цього не чекає, чи залишитися тут, щоб бути вірним своєму роду. Він обирає останнє.

О.Евдокимова зауважила, що письменнику не потрібно мати великий талант, щоб написати сімейну хроніку, оскільки “предмет зображення в даному випадку явно домінує над його словесним втіленням, диктуючи автору-хронікеру форми оповіді, композицію, типи героїв...” [5, 141]. Ця думка, беззаперечно, має право на існування, однак у своїх міркуваннях ми виходимо з того, що талановитий письменник, працюючи над родинною хронікою, переосмислює історію певного роду, пропускає її крізь себе, дає свою оцінку, а також майстерно поєднує дійсність та художню вигадку. Саме тоді ми отримуємо якісний художній твір, як маємо в Ю.Косача. В енциклопедії читаємо, що “суто літературного матеріалу у хроніці обмаль, переважає чітко сформульована достовірна інформація” [9, 562]. Вищезазначене змушує нас замислитись ще раз над визначенням жанру, оскільки в аналізованому романі особлива увага надається деталям і словесним характеристикам, символіці, портрету і пейзажу, що є характерним для саги.

Пейзаж є вагомим образом у романі. Письменник добирає саме ті деталі краєвиду, які зможуть передати почуття героя, викликають певні асоціації. Як зауважив В.Мацько у своїй монографії “Українська еміграційна проза ХХ століття” [10, 262], зображення пейзажу у творах Ю.Косача допомагають передати рух, плин часу, адже він є частиною сюжету, “включається” у розвиток подій та виконує важливу стилістичну функцію в романі: виступає засобом характеристики героїв, вибудовується за принципом художнього паралелізму.

В описах природи автор часто використовує образи міфічних істот: єдиногогорів, мавок, перелесників, русалок, лісовиків. Відчувається вплив на Ю.Косача Лесі Українки, яка в своїй “Лісовій пісні” намагалася віднайти гармонію між світом природи та людей. Людський світ контактує з міфічним, між ними своєрідна “домовленість”. Світ природи допомагає людині, дає їй духовну міць. У Ю.Косача природа персоніфікована – постає як жива, мисляча істота. Герой твору Олелько звертається до саду, щоб той підказав йому,

як допомогти батькові зберегти те, що найсвятіше – рід. Таке звернення притаманне народним пісням.

Особливістю стилю Ю.Косача є використання в романах, зокрема в аналізованому, української духовної спадщини: народних пісень (обрядових та соціально-побутових), звичаїв та обрядів (обряд на Івана-Купала, зустрічання весни), народних прикмет (коли кажан влетить в хату – то це до смерті когось із родичів [6, 113]; після Трійці дядько Сила бачив закутих у сталь рицарів – це, за народним повір’ям, передвістя війни [6, 175]), легенд (легенда про сина Гонти, про криницю в Рославцях, про Скита, що малював Софію Київську), прислів’їв і приказок (“Хвали мужика в полі, а пана в домовині” [6, 175]; “Чим більше в ліс, тим більше дров” [6, 228]). У “Сузір’я Лебеда” оповідна тканина твору переривається віршовими вставками, що характерно для саг.

Жанрово-стильовою домінантою роману Ю.Косача є екзистенційно-філософська оповідь. Герої роману постійно дискутують між собою, порушують важливі філософські питання. Роздумують про сенс людського існування, про гуманізм, про екзистенційну проблему життя як буття для смерті, про людську мораль, про вічність, про роль і місце України у світі, про роль роду в історії. Діалоги між персонажами перериваються картинками з минулого України. Ця ретроспекція інколи відволікає читача від основного сюжету твору, однак це є особливістю індивідуального стилю.

Стильовими ознаками творів Косача, як відзначив О.Гуржій, є поєднання барокових засобів з модерними, експресіоністськими [3, 5]. Ю.Шерех, який у роки існування МУРу ввів цього письменника в лави “європеїстів” і говорив про екзотичність його стилю, виокремив такі основні риси індивідуальної манери письменника: “європеїзм, бароковість, гра деталями, невимовлена, але незаперечна трагічність” [14, 183]. Ще варто додати, що стилю прозаїка в аналізованому творі властивий психологізм, недарма його Р.Радишевський назвав майстром психологічного портрета. Мову романіста можна віднести до орнаментального стилю. Твір стилістично прикрашений багатоманітною лексикою. Однак стиль його мужніє, як зауважує Ю.Шевельов, орнаментальність подекуди зникає, він надає більшої ваги слову, ніж реченню. Його творчій манері властиве поєднання кіль-

кох ознак (елементів) модерних течій: екзистенціалізму, сюрреалізму, символізму та імпресіонізму. Ми можемо говорити про так званий синкретизм стилів.

Жанровий синкретизм в українській та світовій літературі є досить поширеним, особливо що стосується роману-хроніки чи роману-саги. Зокрема, щоб не бути марнословним, як приклад можна зазначити, що дослідник В. Федоренко роман “Марія” Уласа Самчука визначає як роман-хроніку, роман-сагу, роман-спалах [13]; а Н. Єгорова аналізує роман Л. Улицької “Медея і її діти” як сімейну хроніку, сімейну сагу та життє [5].

Таким чином, особливе місце у творчому доробку Ю. Косача займає твір “Сузір’я Лебеда”. Аналіз жанрово-стильових особливостей роману Косача показав наявність у його доробку модифікованої жанрово-стильової системи, що дозволила реалізувати історіософське бачення письменника. Прозаїк створив оригінальний художній твір, який характеризується взаємодією жанрових ознак саги та хроніки. Отож можна говорити про так зване “розмивання” жанрових меж твору, а також відзначити основну думку роману, що рід є частиною світової історії і від кожної людини зокрема залежить буття сім’ї, роду та цілої України чи Європи.

1. Агеева В. Між екзотизмом і традицією / В. Агеева // Проза про життя інших: Юрій Косач – тексти, інтерпретації, коментарі / упоряд. В. Агеева. – К. : Факт, 2003. – С. 7–15.
2. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Ніна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
3. Гуржій О. І. Про Ю. Косача та його роман / О. І. Гуржій // Косач Ю. Рубікон Хмельницького. – Краків ; Львів : Укр. вид-во, 1943. – С. 5–10.
4. Евдокимова О. В. Мнемонические элементы поэтики Н. С. Лескова / О. В. Евдокимова. – С. Пб. : Алетейя, 2001. – 317 с.
5. Егорова Н. А. Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика і поэтика : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. “Русская литература” / Н. Егорова. – Астрахань, 2007. – 23 с.
6. Косач Ю. Сузір’я Лебеда : [роман] / Юрій Косач. – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1983. – 276 с.
7. Кухаренко В. Взаємодія жанру та індивідуального стилю / В. Кухаренко // Радецька М. М. Жанрова своєрідність художньої бібліографії письменника в книгах серії “Полум’яні революціонери” (1969–1974) : Тези, доповіді. – Одеса, 1975. – С. 40–42.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт. уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВУ Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
9. Логвиненко О. М. Сучасний український роман. Еволюція, характери, стиль / О. М. Логвиненко. – К. : Вища школа, вид.-во при Київському ун-ті, 1989. – 174 с.
10. Мацько В. Українська еміграційна проза ХХ століття : монографія / В. Мацько. – Хмельницький : ПП Дереза І. Ж., 2009. – 388 с.
11. Радишевський Р. Оновлена Кліо: Юрій Косач: український письменник, загублений у вирі століття / Р. Радишевський, Г Семенюк // Косач Ю. Рубікон Хмельницького. – К., 2010. – С. 4–57.
12. Федорів Р. Історична романістика та національна свідомість / Р. Федорів // Дзвін. – 1996. – № 10–12. – С. 109–113.
13. Федоренко В. Роман-хроніка, роман-сага, роман-спалах / В. Федоренко // Дивослово. – 2009. – № 11. – С. 14–20.
14. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції / Ю. Шерех // Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Х. : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 161–196.

Статья посвященная исследованию жанрово-стилевых особенностей романа Юрия Косача “Созвездие Лебеда”. Прослежена художественная интерпретация человека и мира в произведении.

Ключевые слова: Юрій Косач, жанр, індивідуальний стиль письменника, сімейна хроніка, сага.

The article is dedicated to the study of genre and stylistic peculiarities of the novel “Cygnus constellation” by Iurii Kosach. The author observes artistic interpretation of man and world in the work of literature.

Key words: Iurii Kosach, genre, individual style of the writer, family chronicle, saga.

ЕКСПРЕСИВНІ НАЙМЕНУВАННЯ УЧАСНИКІВ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ

У статті аналізуються семантичні, прагматичні та функціонально-стилістичні особливості експресивних та експресивно маркованих лінгвоодиниць на позначення учасників українських національно-визвольних змагань у поетичних текстах резистансу 40–50-х років ХХ століття.

Ключові слова: експресивність, конотація, емотивність, оцінність, образність, український резистанс.

У межах художнього тексту експресивні та експресивно марковані лінгвоодиниці є носіями важливого прагматично-сислового навантаження, оскільки репрезентують емотивно-оцінні й образні конотації, мотивовані специфікою мовомислення автора та аксіологічними орієнтаціями соціуму. Мета цієї роботи – аналіз семантичних, прагматичних, функціонально-стилістичних особливостей експресивних найменувань учасників українських національно-визвольних змагань у поетичних текстах резистансу 40–50-х років ХХ століття. Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що художній дискурс українського резистансу 40–50-х років ХХ століття донедавна залишався поза увагою українських мовознавців. Матеріал дослідження – художні тексти, авторами яких є представники українського резистансу задекларованого періоду (Марко Боеслав, Микола Верес, Петро Гетьманець, Степан Корнецький, Мирослав Кушнір, Святослав Ольшенко-Вільха, Микола Сарма-Соколовський, Яр Славутич, Герась Соколенко, Іван Хміль, Степан Хрін та ін.), художні тексти невідомого авторства, тексти табірної поезії та пісенного фольклору Української повстанської армії (УПА). Основні методи дослідження – описовий метод, метод ідентифікації, метод лексико-семантичної сполучуваності; частково використано прийоми концептуального, компонентного та контекстуально-інтерпретаційного аналізу.

Опозиційний характер українського резистансу, виразне національно-культурне спрямування та ідеологічне підґрунтя цього явища зумовлюють різноманіття експресивних засобів і прийомів художньої репрезентації дійсності. Прагматичні особливості експресивів мотивовані націоцентричним характером українського резистансу, запрограмованого на чіткий поділ між “своїми” та “чужими”, тобто прихильниками та противниками

відновлення незалежної, самостійної, соборної Української держави. Отож цілком зрозуміло, що в художньому дискурсі українського резистансу важливе місце відводиться найменуванням учасників (прихильників) визвольної боротьби. Ці найменування, на нашу думку, можна розглядати в контексті вербального вираження концептуальної опозиції СВІЙ – ЧУЖИЙ. Як зазначає Ю.Степанов, це протиставлення в різному вигляді пронизує всю культуру і є одним із головних концептів будь-якого колективного, масового, народного, національного світовідчуття [17, 472].

Відповідно до лінгвокультурологічного підходу, під концептом у цьому дослідженні розглядаємо культурно маркований вербалізований смисл, представлений у плані вираження цілим рядом своїх мовних реалізацій, що формують відповідну лексико-семантичну парадигму [4, 36]. Це багатовимірне смислове утворення включає щонайменше три складові – ціннісну, образну, поняттєву [7, 109]. Ціннісна сторона концепту значною мірою визначає особливості його мовної репрезентації, сукупність мотивованих специфікою національного менталітету оцінних характеристик, представлених у мові по-різному, зокрема експресивними найменуваннями та конотаціями. Навколо імені, що позначає концепт, і пов'язаних із ним слів-понять дослідники вбачають “смислове поле, необхідне й достатнє для виявлення численних конотативних супроводів, додаткових значень, асоціативно-оцінних і образних рядів” [8, 115].

В аналізованих текстах лєвова частка експресивних та експресивно маркованих номінацій із концептуальною ознакою “свій” (у текстах безпосередньо експлікується за допомогою субстантивованих займенників чи прикметників – *свої, наші, рідні*) припадає на означення вояків УПА. За походженням більша частина цих найменувань є самоназвами

учасників українського визвольного руху, що забезпечує позитивне конотативне наповнення семантики відповідних лінгвоодиниць. Різні аспекти оцінювання учасників українського резистансу виражаються за допомогою емотивно-оцінних епітетів, що сполучаються: а) із нейтральними лексемами *повстанець*¹, *партизан*, *борець*, *боєць*, *герой*, *хлопець*, *юнак*; *непоборні повстанці*, *грізні партизани*, *праведні борці*, *завязаті бійці*, *безприкладні герої*, *смілі герої*, *хлопці браві*, *завязаті юнаки*; б) із народнопоетичними словами, у тому числі метафоричного походження: *воїн*², *месник*³, *молодець*, *козак*, *козацтво*, *лев*, *лицар*, *лицарство*, *орел*⁴, *орлята*, *сокіл*, *соколята* та ін.: *воїни новітні*, *смілі воїни суворі*, *хорообрі вої*, *преславні молодці*, *завязате козацтво*, *юні леви*, *безсмертні лицарі*, *горді лицарі*, *славні лицарі грізні*, *смілі лицарі святі*, *хорообрі лицарі*, *бистрокрили орли*, *вільні орли*, *горді орли*, *степовії орли*, *орли крицевочолі*, *юні орлята*, *буйнокрили соколи* та ін. Наведемо текстові фрагменти: *Це шум лісів і гуркіт бур – / Молитва прадідів “чубатих”! / Що співом чарівним бандур / Збудила край – Орлів крилатих...* [18, 33] (І. Хміль “Тобі...”); *Хай же слово завги залягає / В серце її мозок воїнам новітнім, / Щоб вони розумно дознавали, / Де шукати джерело потуги; / Щоб тому, хто в битві справедливій / Україну визволяє мужньо, / Ми, співці, високими словами / На бандурі славу рокотали* [14, 36] (Я. Славутич “Гомін віків”). Аналіз парадигми художніх означень свідчить, що лексеми *гнівний*, *гордий*, *грізний*, *суворий*, *хорообрый* експлікують типові ознаки збірного образу борця, учасника національно-визвольних змагань. Окрім того, ці прикметники характеризуються тенденцією до поєднання з абстрактними іменниками, зокрема у складі метафоричних конструкцій, що надає їм образності.

Згаданим іменникам, а також похідним від них лексемам властивий значний прагматично-текстотвірний потенціал, включеність

¹ У пісні “Зелененькі огірочки, завивайтеся” зафіксовано демінутивно-меліоративну лексему *повстанчики*: *Повстанчики молоденькі з-над Дністра, з-над Дністра, / я вам паску на Великдень принесла, принесла* [5, 299].

² У множині часто виступає архаїчна форма *вої*.

³ Порівняймо позитивне аксіологічне наповнення сполучення *народні месники* у значенні “партизани або повстанці, що ведуть визвольну боротьбу з загарбниками або гнобителями” [15, 682].

⁴ Ця метафорична номінація була поширена в УПА як псевдо вояків і як назва бойових частин.

до образної системи аналізованих текстів. Такі компоненти часто виступають образно-смиисловою основою творення перифраз на позначення українських націоналістів та вояків УПА: *армія героїв*, *полки залізній героїв*, *полки нестримані героїв*, *України орли*, *Бандерові орли*, *Бандерові соколи*, *вої ідеї святої*, *України вільні вої*, *лицарі без жаху і без смерти*, *лицарська сторожа*, *месники за кров*, *месники смерті і крові братів*, *месників грізна чота*, *орли бунтарського роду*, *орли лицарського роду*, *рідної землі соколята*, *партизанські косарі*. Експресивне забарвлення цілого висловлення може досягатися за рахунок нагромадження експресивних найменувань (прийом ампліфікації) або за умови, що номіновані денотати виступають об’єктом риторичних звертань: *Слава і честь вам, борці за свободу, / Вої ідеї святої, / Славне лицарство, орли України, / Слава і честь вам, герої!* [12, 52] (“Слава і честь вам, борці за свободу” / “Марш героїв”).

Лексеми *армія*, *леґіон*, *дивізії*, *когорти*, *колони*, *лави*, *полки*, що виступають на позначення УПА, в аналізованих поетичних контекстах характеризуються урочисто-піднесеною конотацією: *гнівна армія*, *леґіон крицевозлитий*, *залізні дивізії*, *бравурні когорти*, *гнівні когорти*, *побідоносні когорти*, *гартовані колони*, *грізні колони*, *славетні колони*, *ударні колони*, *незламні лави*, *славні лави*, *тверді лави*, *полки козацькі* та ін. Наприклад: *Полків козацьких войовничі лави, / Немов колись, у славній давнині, / Пили душею поклики співні / І йшли вперед на спалахи заграви* [14, 76] (Я.Славутич “Воїн і страдник”); *І підуть дивізії залізні / Проти зла, неволі і облуд, / Буде це остання ваша тризна, / І Страшний тоді настане суд (...)* [3, 278] (М.Верес “Ворогам”).

Джерелом метафоричної номінації повстанців у багатьох випадках є концептуальна сфера спорідненості й родинних зв’язків, що репрезентує ідейну й духовну близькість повстанців та українських козаків, гайдамаків, січових стрільців; відданість рідній землі, Україні, ідеї та ідеалам боротьби, провідником національно-визвольних змагань: *Бандери вірнії сини*, *внуки козацьких синів*, *Гонти і Максима внуки*, *діти козацьких синів*, *козаків правнуки*, *козацьке плем’я молоде*, *любосвіттові онуки із Триzubом золотим*, *нащадки славних козаків*, *сини землі*, *сини степів і поля*, *сини степів Володимира*, *вірнії діти України*, *діти вільної України*, *сини вільної*

України, сини найкращі України з гарячим серцем степовим, волі сини, непокори сини, вірні сини святої боротьби, месних днів сини, сини визвольної війни, сини Гніву, брати грому і просторів. Наприклад: Так вперед, вперед до злуки / Всі у лави як один! – / **Любов-світові онуки / Із тризубом золотим...** [12, 47] (І. Хміль “3-понад Прип’яті та Бугу”); Ми смілі воїни, суворі, / Нам батько – гнів, а мати – месть. / **Брати ми грому і просторів, / Борці за волю, славу й честь** [6, 216] (М.Бое-слав “Марш “Чорного лісу”); **Ще відплатим катам! Ще по рідних степах / Із піснями пройдем бойовими, – / Не розбійники ми, хоч живем у лісах, / Ми повстанці – сини Укра-їни!** [2, 28] (П.Гетьманець “Пісня повстанців”). Близькими за семантикою та прагматикою є такі метафори: *хоробрі Русичі, нові гайдамаки, нові Гонти й Залізники, Залізного Гонти сміливі бійці, рідні друзі Січових Стрільців, зважні чоти козаків, нащадки Січі, хоробрі вої Запоріжжя, лицарі Хортиці покоління, лицарі і Хортиці, і Крут*. За допомогою національно маркованих компонентів, окремі з яких можна кваліфікувати як прецедентні знаки української лінгвокультури (*Січ, Хортиця, Крути, Запоріжжя, Гонти, Залізник, Січові Стрільці*), автори апелюють до національної пам’яті українців, підкреслюючи волелюбний характер і славне походження українського народу: *І оживить Багдана й Княжих Левів, / І проти стягу молота й серпа / Підуть у бій із тризубом сталевим / Нащадки Січі – лицарі УПА* [3, 282] (М.Верес “Листопад”).

Згуртованість як характерна ознака повстанців відбита в метафорах із компонентом сім’я, а також союз: *повстанська сім’я, союз поневолених*. Метонімічна ознака “той, що з лісу” лежить в основі експресивів *лісова сім’я, хлопці з лісу, лісові юнаки, Лицарі Бору, чорти лісові*¹: *Ось гляньте, дивіться, / Ідуть вони знов, – / Ці Лицарі Бору, / Що знак їх любов, / До меж цих убогих, / До борів, гаїв, – / До хат низькостріхих, / Пісень солов’їв...* [19, 34] (І.Хміль “Все для своїх”); **Хлопці з лісу, хлопці з лісу, ви герої-лицарі, / Ви за волю України склали голови свої** [12, 437] (“Ви за волю воювали” / “Хлопці з лісу”). Українські повстанці, зважаючи на підпільний характер національно-визвольної боротьби, робили

свої схрони, криївки та бункери в лісах, зокрема в Чорному лісі на Прикарпатті, звідси – *чорноліські вої*²: *В Чорному лісі весело живеться, / Повстанська зброя хорошо сміється. / Орди чекістів всі села залили, / Ліси й дороги довкруг обступили. / Та не злякались чорноліські вої, / Стиснули твердише автомати свої³ [12, 380] (“В Чорному лісі...”). Варто зазначити, що учасники національно-визвольних рухів 40–50-х років ХХ століття в країнах Прибалтики були також відомі як “лісові брати” [13, 484].*

Для текстів резистансу характерні двокомпонентні експресиви, що містять прикладку, яка здебільшого є носієм емотивно-аксіологічних відтінків значення опорного слова-іменника: *борці-герої, повстанці-герої, повстанці-молодці, повстанці-козаки, повстанці-соколи, лицарі-орли, герої-лицарі, друзі-оборонці, хлопці-одчайдухи, хлопці-бандерівці, хлопчики-плеканчики*. Наприклад: *Вороги втікали, кирзакі скидали, / Як їх хлопці-бандерівці з України гнали* [5, 282] (“Нова радість стала”); *Ой хлопчики-плеканчики, де ви ся плекали, / Що вас таких молодийких до УПА прийняли?* [1, 277] (“Ой хлопчики-плеканчики”); **Повстанці-соколи до бою ідуть – / Рідній батьківщині волю принесуть!** [12, 297] (“Сонце вже сховалось” / “Повстанці-соколи”).

Ще одним характерним способом експресивної номінації учасників національно-визвольної боротьби є субстантивізація прикметників із позитивним аксіологічним наповненням. Окремі з них поширені в текстах різних авторів та в повстанських піснях: *горді, гордочолі, хоробрі, крилаті: На сталь перекуйте плуги / – Бої не минуть вас, хоробрі!* [6, 278] (М.Боеслав “Гартовані болем”). *Пісню хоробрим шуми, ковило! / Далеч ячала, і сонце пекло. / Слава борцям! Із-за древнього пня / Юний вояк відбивався півдня* [14, с. 90] (Я.Славутич “Непогора”); *Знає він, о, знає дуже добре, / Що прийде цей месницький удар: / Впала вже під натиском хоробрих / Не одна твердиня яничар* [3, 275] (М.Верес “Безсмертя”); *І стихло все. Останнього акорду / Зжахнулася темна ніч. І руки заломив / Морозний ранок над тілами гордих, / Що вміли умирати – не вміли жити в ярмі* [11, 103] (М. Кушнір “Кулеби”).

Окремо слід сказати про лексему *бандерівець*. Цей дериват утворений від антропо-

¹ Пісня “Гей-гу, гей-га – таке то в нас життя”, у якій зафіксовано цей експресив, є переспівом пісні пластового куреня “Лісові Чорти” (автор – Тарас Крушельницький) [12, 329].

² Додамо, що існувала Чорноліська сотня УПА.

³ Подаємо уривок без приспіву.

німа *Бандера* за допомогою суфікса *-івець*, якому властиве словотвірне значення “послідовник, прихильник когось / чогось”. В узусі ця лексема закріпилася зі значенням “член військово-політичних формувань контрольованої ОУН(р) Української повстанської армії в Західній Україні в 40–50-х роках ХХ ст. на чолі зі С.Бандерою”; “прихильник національно-визвольного руху 40–50-х років ХХ ст. у Західній Україні” [16, 349]. Персоніми *бандерівець*, а також *бандера* / *бандьора* (відонімний апелятив з абсолютно негативною емотивно-оцінною конотацією поширені в радянському політичному дискурсі. У радянській пресі лексема *бандерівець* функціонує як ідеологічний ярлик, за семантикою наближаючись до таких мовних штампів, як *ворог народу*, *зрадник народу* та ін. (детальніше див. [10]). Цікаво, що в текстах резистансу лексема *бандера* (фонетичний варіант – *бандьора*) практично не фігурує як самоназва повстанців, вона приписується ворогам як зневажлива номінація чи звертання до українських патріотів (наприклад, у піснях “Там у Пеньках, на хуторі, під лісом”, “Ой там у лузі, при долині”, “Ой там у лузі, при дорозі”, “А в середу дуже рано”, “Був собі “бандьора”, “Вислав Сталін свої діти” (“Шукають “бандьори””, “Стогне в неволі Україна” та ін.). Лексема *бандерівець* у художньому дискурсі українського резистансу трапляється не так вже й часто, здебільшого в повстанському фольклорі, і характеризується виразною позитивною конотацією: *Де топтались москалики – гнила трясовина, / Де ходили бандерівці – цвиге конюшина* [5, 276]. Додаймо, що в текстах резистансу виступають перифрази *Бандери армія*, *військо Бандери*, *українське військо Степана Бандери* (УПА): *Йшли ми до бою темними лісами, / Йшли визволяти рідний край – / Українське військо Степана Бандери – / За наш український звичай* [12, 73] (“Йшли ми до бою темними лісами”).

Ще однією лексемою, що виникла в контексті збройної боротьби ОУН-УПА 40–50-х рр., є персонім *боївкар* на позначення члена боївки, тобто невеликого збройного відділу ОУН [16, 583]. Закріпившись із часом у системі мови, слово *боївкар* втратило статус словотвірного неологізму. Однак у художньому дискурсі українського резистансу 40–50-х рр., тобто на відповідному часовому зрізі, цю лексему можна розглядати з погляду адгерентної (контекстуальної) експресивності, зважаючи на неuzuальний характер і новизну цієї мовної одиниці. З іншого боку, уведення

до художнього тексту лексеми, що належить до специфічної військової термінології, створює певний стилістичний контраст, що підсилює виразність висловлення: *Захороняли щедро відділ свій / Відважні й смілі боївкарі* [9, 32] (С.Корнецький “Зброя”).

Аналіз художніх текстів свідчить про те, що експресивні та експресивно марковані номінації з архісемою “свій” найбільш широко представлені в повстанських піснях і в текстах М.Боеслава, Я.Славутича, І.Хміля, М.Вереса. У художньому дискурсі резистансу відображений дуалізм бачення учасників українського національно-визвольного руху. З одного боку, українські повстанці – це месники, суворі воїни, гнівна армія, але це для тих, які в структурі повстанського світогляду займають нішу “чужих”. Для “своїх”, тобто прихильників національної ідеї – це герої, нащадки славних козаків, воїни ідеї святої, що принесли себе в жертву заради побудови самостійної Української держави, захищеної від територіальної, політичної, економічної та духовної експансії СРСР, нацистської Німеччини чи будь-якої іншої країни. Стрижневими компонентами описових експресивних номінацій учасників (прихильників) українського визвольного руху часто виступають національно марковані лексеми й прецедентні імена, що є знаковими для української лінгвокультури. Детальніший аналіз номінацій із такими компонентами вважаємо перспективою подальших досліджень.

1. *Близнюк В.* Ми рвали кайдани. Визвольні змагання УПА 1944–1955 рр. / Володимир Близнюк. – Косів : Писаний камінь, 2000. – 189 с.
2. *Василенко П.* Мої повстанські марші : від Полтави до Ярослава, від Дніпра по Сян : спогади, вірші, пісні / Петро Василенко (Волош, Гетьманець, Полтавець); упоряд. М. Петренко. – Львів : Ліга-Прес, 2006. – 141 с.
3. *Верес М.* В чужинних припливах : вибрані поезії / Микола Верес. – Лондон : Ass. of Ukrainian Former Combatants in Great Britain, 1967. – 292 с.
4. *Воркачев С. Г.* Счастье как лингвокультурный концепт / Сергей Воркачев. – М. : ИТДГК “Гнозис”, 2004. – 236 с.
5. *Дем’ян Г.* Українські повстанські пісні 1940–2000-х років (історико-фольклористичне дослідження) / Григорій Дем’ян ; НАН України, Ін-т народознавства, відділ фольклористики. – Львів : Галицька видавнича спілка ; К. : Українська видавнича спілка, 2003. – 581 с.
6. *Дяченко М.* Поезії / Михайло Дяченко (Марко Боеслав); [упоряд. Т. Салиги, І. Яремчук]. – Ужгород : Гражда, 2011. – 408 с.

7. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Владимир Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
8. Кононенко В. І. Мова у контексті культури: монографія / Віталій Кононенко. – К.; Івано-Франківськ: Плай, 2008. – 390 с.
9. Корнецький С. Сто повстанських віршів / Степан Корнецький. – Львів: Меморіал, 1991. – 126 с.
10. Коротич К. В. Асоціативно-семантичне поле “безпека / небезпека” в дискурсі української преси ХХ–ХХІ століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 “Українська мова” / К. В. Коротич. – Х., 2007. – 20 с.
11. Кушнір М. Невкоєне серце: Поезії. Проза. Матеріали до життєпису / Мирослав Кушнір; упоряд. М. Дубас, І. Калинець. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2005. – 558 с.
12. Літопис Української Повстанської Армії: у 50 т. Т. 25: Пісні УПА / упоряд. З. Лавришин; передм. англ. мовою. – Торонто: Вид-во “Літопис УПА”, 1996; Львів: Спільне українсько-канадське підприємство “Літопис УПА”, 1997. – 556 с.
13. Русначенко А. М. Народ збурений: Національно-визвольний рух в Україні й національні рухи опору в Білорусії, Литві, Латвії, Естонії у 1940–50-х роках / Анатолій Русначенко. – К.: Пульсари, 2002. – 520 с.
14. Славутич Я. Твори: у 5 т. Т. 1: Поезії (1937–1997) / Яр Славутич. – К.: Дніпро; Едмонтон “Славута”, 1998. – 469 с.
15. Словник української мови: в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда [та ін.]; Академія наук Української РСР, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 11. – 699 с.
16. Словник української мови: у 20 т. Т. 1: А – Б / уклад. Л. Л. Шевченко; В. В. Чумак [та ін.]; Нац. акад. наук України, Укр. мов.-інформ. фонд. – К.: Наук. думка, 2010. – 912 с.
17. Степанов Ю. С. “Свои” и “Чужие” / Степанов Ю. С. // Константы. Словарь русской культуры: опыт исследования. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1997. – С. 472–487.
18. Хміль І. Гомін Полісся: поезії / Іван Хміль. – Вінніпег: Накладом автора, 1960. – 243 с.
19. Хміль І. Іду з кобзою: поезії / Іван Хміль. – Чикаго: Накладом автора, 1962. – 250 с.

В статтє анализируются семантические, прагматические и функционально-стилистические особенности экспрессивных и экспрессивно-маркированных лингвоединиц для обозначения участников украинских национально-освободительных соревнований в поэтических текстах резистанса 40–50-х годов XX века.

Ключевые слова: *экспрессивность, коннотация, эмотивность, оценность, образность, украинский резистанс.*

The article deals with the analysis of semantic, pragmatic and functional-stylistic peculiarities of the expressive and expressive marked language units, denoting the members of Ukrainian national-liberation movements in poetic texts of Ukrainian resistance of 40–50s of the 20th century.

Key words: *expressiveness, connotation, emotivity, evaluation, imagery, Ukrainian resistance.*

УДК 811.161.2: 81'42

ББК 81.2 (Ук) – 71

Голодюк Ярослав

ІНТЕРНЕТНА КОМУНІКАЦІЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕПІСТОЛЯРНОГО ТА РОЗМОВНО-ПОБУТОВОГО СТИЛІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

У статті проаналізовано вплив на комунікацію в Інтернеті важливих функціональних стилів української мови – епістолярного та розмовно-побутового. На матеріалі повідомлень форумів та чатів виявлено основні структурно-семантичні, синтаксичні та прагматичні особливості, які мережевий дискурс успадкував від них.

Ключові слова: *інтернетна комунікація, епістолярний стиль, розмовно-побутовий стиль, інтеррогативний ключ висловлювання.*

Мережа як середовище, що розвинуло в собі специфічний тип спілкування, привертає значну увагу лінгвістів. Дослідники неодноразово торкалися питання типу мовлення, що побутує в Інтернеті, функціонально-стильового статусу онлайн-текстів, умов формування Мережі як дискурсу. Науковці сходяться на думці, що комунікація в Інтернеті призвела до нейтралізації найглибшої опозиції типів мовлення – усного та писемного,

Мережа як середовище, що розвинуло в собі специфічний тип спілкування, привертає значну увагу лінгвістів. Дослідники неодноразово торкалися питання типу мовлення, що побутує в Інтернеті, функціонально-стильового статусу онлайн-текстів, умов формування Мережі як дискурсу. Науковці сходяться на думці, що комунікація в Інтернеті призвела до нейтралізації найглибшої опозиції типів мовлення – усного та писемного,

оскільки мовлення Мережі вибірково та адаптивно виявляє властивості як усного, так і писемного типів мовлення [2, 441; 8, 51]. За доречним висловленням С.Чемеркіна, “усна розмовна мова має тут (у Мережі. – Я.Г.) тільки писемну фіксацію, тобто усність як одна з характерних ознак розмовного стилю в Інтернеті «переплавляється» в писемну форму” [7, 23].

У лінгвістиці Інтернет розглядають порізному, зокрема через:

– дослідження Мережі як новітнього культурного явища (Г.Гусейнов, Н.Мечковська, Д.Кристал);

– аналіз особливостей комунікації в Інтернеті (Б.Данет, Я.Гженя, М.Сидорова, О.Шувалова);

– стилістичний аналіз мовлення, що розвинулося в новоутвореному медіумі; типологію мовленнєвих жанрів, характерних лише для нього (С.Чемеркін, О.Горошко, Г.Трофимова).

Однак аналіз мовленнєвих одиниць інтернетної комунікації крізь призму епістолярного та розмовно-побутового стилів мовлення ґрунтовно досі не був здійснений, що підтверджує **актуальність** обраної теми.

Мета статті – проаналізувати ті структурно-семантичні, синтаксичні, прагматичні особливості мережевого дискурсу, що з’явилися у ньому внаслідок впливу раніше виниклих стилів – епістолярного та розмовно-побутового.

Ілюстративним матеріалом для дослідження послужили українськомовні форуми “Теревені”, “Гуртом” та чат “ЛОЛП”.

Інтернетна комунікація за своєю природою близька до листування. Етапи відправлення повідомлення під час комунікації в Мережі ідентичні етапам написання листа (задум, фіксація, відправлення, одержання реципієнтом), проте темпоральний відрізок між відсиленням та отриманням паперового листа адресатом може вимірюватися днями чи навіть місяцями, натомість в Інтернеті обмін інформацією здійснюється майже миттєво, що наближає онлайнове спілкування до усного, в якому трансмісія реплік між комунікантами відбувається приблизно з тією ж швидкістю. Це дозволяє стверджувати, що Інтернет як дискурс великою мірою формується внаслідок взаємодії епістолярного та розмовно-побутового стилів. Аналіз тих ознак названих стилів, що актуалізувалися в Мережі, на нашу думку, дозволить виявити в ній похідні, вто-

ринні елементи та ті, що творяться в інтернетній комунікації іманентно.

Ефективність спілкування в межах епістолярного стилю багато в чому залежить від ступеня технологічного розвитку суспільства та оволодіння технічними навиками письма самого мовця. Проте якщо в класичному епістолярному стилі основними навиками такого типу вважається рівень володіння граматиною, орфо- та каліграфією, то в інтернетному дискурсі основним показником технічної обізнаності є швидкість написання повідомлення. Таким чином, основною ознакою, яку Інтернет наслідує від епістолярного стилю, є **процес написання** висловлення для перспективної рецепції його адресатом.

Загальновідомим є те, що “(...) листування й щоденник, записки мають писемне оформлення, а це дозволяє обдумувати висловлювання, викладати їх більш упорядковано, чітко і вимагає послідовнішого додержання нормативності, ніж при звичайній усній розмові” [3, 205]. Користувачі Інтернету зазвичай не прагнуть до такої упорядкованості й нормативності, оскільки дискурс Мережі пріоритезує конкретність та швидкість передачі інформації, а отже, спілкування в Інтернеті вимагає від учасників спілкування володіння певними технічними та мовленнєвими навиками, які формують **компетенцію динамічної комунікації**. Проте яким би компетентним не був мовець і як би він не володів навиками розмовного спілкування, під час комунікації в деяких жанрах Інтернету йому доведеться дотримуватися правил складання повідомлення, які, на нашу думку, є близькими до правил написання листа. Лист, як знаємо, найчастіше складається з таких елементів: вітання і звертання, встановлення контакту з адресатом, домагання прихильності від нього, конкретний зміст (фактаж листа), прохання і завершення. У дискурсі Інтернету відбулася дисоціація названих конструктивів (за винятком e-mail-повідомлень та асинхронних інтерперсональних повідомлень, творці яких переважно дотримуються класичної структури листа). Так, вітання, звертання та прощання, по суті, майже редукувались у таких статичних жанрах, як форум, блог, портал новин і т. п., натомість стадії встановлення контакту та домагання прихильності успадкували чати.

Розглядаючи епістолу крізь призму прагматики, зауважуємо, що в кожного листа є важлива частина – та, яка “провокує” адре-

сата на відповідь, оскільки становить комунікативну вартісність як для продуцента, так і для реципієнта повідомлення. Такий прагматичний складник повідомлення, зорієнтований на перспективний зворотній зв'язок з адресатом, умовно називатимемо **інтеррогативним ключем висловлювання** (від лат. *interrogare* – “запитувати”). Цей ключ може виражатися запитанням безпосередньо до адресата, яке не обов'язково експлікується у фактичній частині листа. Адресант часто зумисне виділяє інтеррогативний ключ для

досягнення перлокутивного ефекту – реакції адресата на виокремлену пропозицію. Без сумніву, у листі таких частин може бути декілька, але комунікація вважається якісною, якщо наявний не менш, ніж один такий ключ.

Ініційні повідомлення (ті, що відкривають тему) форумів завжди мають експліцитно виражений інтеррогативний ключ – запитання до адресатів, заохочення до рефлексії, причому кількість їх може не обмежуватися. Порівняймо:

Листи

“...Що ж Ви, чи пишете? Що написали? Чи співаєте “Зіроньку”? Що малюєте? (...) Чи поїхав Мих[айло]. Матв[ійович]. на Україну? Чи втік куди-небудь Ченстоховський? Чи не разом з ним отсе Ви заходжуєтесь втікати?” (з листа Марка Вовчка до Т.Г.Шевченка) [3, 221].

Унаслідок того, що під час листування комунікативний крок здійснюється без миттєвого зворотнього зв'язку, автори епістол можуть застосовувати превентивну тактику стратегії саморепрезентації: задати питання адресатові, після чого відразу відповісти на нього, висловити власну думку, заощаджуючи репліковий крок та випереджуючи негативну або

Листи

“(...) я ж справді з нетерпеливістю чекала Вашої відповіді, але видячи, що її нема, пишу знов; може, Ви на мене прогнівались, дорога пані? Але, бійтеся Бога, нема за що, бо знаєте – Вас я таки дуже люблю і шаную, то ніколи не могла би-м проти Вас щось такого зробити, щоб Ви мали на мене за що гніватись. Се ж за гнів я говорю в жарті, бо, певне, не мали-сьте часу відповісти на мого листа, як то в нас часто буває” (з листа Є.Ярошинської до О.Кобилянської) [3, 228].

Інтернет

“Мені цікаво, а чи всі коли купують їжу дивляться з чого вона зроблена??? Знаєте що в повсякденній їжі є так звані “Е” добавки. Як ви до цього ставитесь? Чи намагаетесь уникати такої їжі???” [5, 14835]*;

“(...) як краще досягнути розуміння зі співрозмовником.. чи має це значення як до вас звертають?? чи це суті не міняє?? й для чого потрібно всім “викати”??” [4, 1179].

небажану реакцію. Ця тактика вважається нормативною в епістолярному стилі, оскільки за її допомогою адресат має змогу правильно інтерпретувати задум адресанта після прочитання повного тексту епістоли. Як показує аналіз інтернетних текстів, комунікація в Мережі успадкувала таку прагматичну модель конструювання повідомлення. Порівняймо:

Інтернет

“Ото сиджу я вдома, дивлюся на ялинку, точніше на сосну, вбрану в новорічні іграшки, яка так чудово пахне, просто вавв, і думаю - зара дуже популярні штучні ялинки. Купив один раз – і вона така гарна, симетрична та ідеальна прослужить не один рік. А як вважаєте Ви? Що краще? Справжня чи штучна ялинка? Я лише за справжню!!!” [4, 334];

“Закрили torrent.ru... Як ви ставитесь до цього?? Які думки про цю подію?? Особисто мені цей сайт не подобався... (...)” [4, 1224].

* Тут і далі орфографію та пунктуацію прикладів збережено. Позначення чіткішим текстом – автора статті. Після прикладів, взятих із форумів, паспортизовано номер теми, де було використане повідомлення за зразком [№ форуму у списку використаних джерел, № теми].

Характерною ознакою епістолярного стилю є і безпосереднє цитування частин попереднього листа для фокусування на тому чи іншому твердженні співбесідника, для “нагадування” змісту попереднього переписування. Користувачі Мережі також активно послуговуються цитуванням повідомлень попередніх

Листи

“(…) *Ах, я розбалакався про талант, а забув відповісти ще на одне твоє запитання, – як бачу, дуже люте. Ах ти заздрісна! “Чи не зіпсули мене ті жінчини, що тут бували?” Хто ж так питається на світі? Що значить тото слівце “зіпсули”, – що воно значить, – прошу мені сказати, і тоді аж розповім, які жінчини бували і бувають у мене*” (з листа І.Франка до О.Рошкевич) [3, 224].

Ще однією рефлексією епістолярію в стилі мовлення мережі Інтернет є часте використання різних форм *P.S. (Post Scriptum)*. Українські трансмісори акцептували цю форму в інтернетній комунікації як транслітерацію ПС/ПиСи (“(…) *пи.си.здається така тема вже є*”) [5, 11960] та як клавіатурну кальку З.І. (“*З.І. Страуси... голову в пісок, лиш би на себе пальцем не показати...*” [5, 11960]). Фіксуємо також і форму, зумовлену паронімічною аперцепцією комунікантами латинської аббревіатури, – ПЕС (“(…) *Пес. Приїжджайте у Львів! В нас чудовий квас!!!*” [5, 11510]). Вважаємо, що високий ступінь поширення та різноманітність форм *post scriptum* полягає в інтенції продуцентів до структурування мовленнєвого потоку, відокремлення менш важливої інформації від загального висловлення.

Як бачимо, інтернетне спілкування нагадує миттєве листування, а тому трансмісори в Мережі так чи інакше наслідують семантичну структуру листів. Однак важливим чинником, що змінив первинну, власне епістолярну специфіку текстів у Мережі, став уснорозмовний дискурс. Проаналізуємо ті ознаки, що акцептувалися інтернетною комунікацією від розмовно-побутового стилю.

П.Дудик зазначає, що (на час написання статті (1971 р.)) “(…) практично незліченні можливості інтонації, жесту, міміки, замінюються у писемному мовленні їх описом, словом; цій же меті служать і такі графічні засоби, як лапки, дужки, інші розділові знаки, знак наголосу, шрифтові позначення, напи-

комунікантів. Залежно від дислоката комунікації, цитати в той чи інший спосіб відокремлюються від загального повідомлення мовця. Співбесідники в Інтернеті користуються цитатами і для того, щоби вказати, до кого вони безпосередньо звертаються. Порівняймо:

Інтернет

“Цитата (...): “*Я пам'ятаю у середньовіччі...*”

оооо, я теж пам'ятаю ті часи. я ще тоді була така молода й наївна” [5, 17106].

“ЦИТАТА (...): “*Володимир – той, що володіє світом (з давньоруського). Я дійсно такий*”

Я теж Володимир! У світі не один володар” [4, 242].

сання всього слова великими літерами (...), через кілька дефісів тощо” [1, 8]. Дослідник наводить приклади, які, за його спостереженням, “підказують інтонування всієї фрази, її складових частин, навіть окремих звуків у слові, відтворюють певний жест, мімічний рефлекс і под.”: “*Головне зараз Коли, а не Де*”; “*Шуку-у-уйсь!*” [ibid.]. У мовленні Інтернету такі рефлексії усного мовлення на письмі також застосовуються: “*ой...була дуууууууже багато де...можу одразу все й не згадати...*” [5, 6468]; “*кАвА рулитБ!*” [5, 13839]. Зауважимо й те, що для актуалізації паралінгвальних засобів спілкування трансмісори в Мережі послуговуються специфічними мовними одиницями – **квазіремарками** та **емотіконами**. За допомогою квазіремарок мовці мають можливість вербалізувати знаки-елементи візуального, акустичного, тактильного кодів, відокремлюючи їх від загального висловлення: “*у мене одразу виникає думка: хаха, потвоєму буде, значить? ну, подивимось, подивимось *лукаво посміхається**” [5, 8039]. Емотікони – це знаки, які утворюються одним чи більшою кількістю пунктуаційних компонентів (або невеликим зображенням), що репрезентують вираз обличчя, жест чи предмет, наприклад: “*Я не був там, але цікаво де порядок?!*” Судячи з показників рівня життя то порядок не дуже” [4, 34] (:)= “усміхаюся”). Названі елементи комунікації певною мірою компенсують в інтернетному дискурсі відсутність безпосереднього контакту зі співбесідником, а тому сприяють неперервності, “жвавості” спілкування.

Аналіз інтернетних повідомлень дає підстави стверджувати, що комуніканти розрізняють способи технічного маркування тексту (виокремлення чіткішим шрифтом чи курсивом, переведення цілого висловлення чи окремих його частин у регістр великих літер) для інтерпретації деяких реплік, за характером наближених до усних, наприклад: *“І якого біса я тут, в цій темі?”* [5, 16012] (маркування автора повідомлення). За допомогою регістру великих літер мовці в Мережі виділяють важливу інформацію, однак таке маркування може призвести до девіації, оскільки воно може сприйматися і як компенсаційний просодичний засіб підвищення голосу, наприклад: *“ЛЮДИ!!! ХОДЯТЬ ЧУТКИ, ЩО СЬОНІ ТРЕНУВАННЯ НЕ БУДЕ....”* – *“звідки інформація? що за сіяння паніки? П.С. Не кричи в чаті, тут і так нормально чути”* [6].

Як відомо, розмовний стиль вирізняється з-поміж інших афективністю, конкретністю, індивідуальною виразністю [1, 9]. Спробуємо простежити ці ознаки в мовленні Інтернету.

Афективність – це ознака усного мовлення, яка характеризується низьким ступенем обдумування висловлення перед його безпосередньою фонацією. У Мережі виявити об’єктивні, однозначні параметри обдумування того чи іншого висловлення мовцем неможливо, однак аналіз матеріалу показує, що під час спілкування в Інтернеті – як і за умов усної розмови – комуніканти використовують аномативні лексичні одиниці, неповні та еліптичні висловлення, апосіопезу (недоговорювання) елементів твердження. Крім цього, з метою заощадження часу технічної реалізації висловлення користувачі Мережі можуть порушувати пунктуаційні та орфографічні норми. Звернімо увагу на фрагмент повідомлення: *“(…) правильно!!!а як називався його еліксир молодості?в якій год футбол?”* [6]. Як бачимо, трансмісор не використовує у висловленнях великі букви та не ставить пропусків після розділових знаків, оскільки для цього необхідно здійснювати “зайві” натиски на клавіші. З метою економії продуцент використовує і скорочення *год* (= “годин”). Автор повідомлення не здійснює контекстуального переходу між двома різноматичними запитаннями, а це (враховуючи й інші аналогічні приклади) можна кваліфікувати як вияв важливої тенденції – прагнення мовців до **конкретності**, уникання незначущих з погляду

інформаційної насиченості мовленнєвих одиниць.

Характерною ознакою усної розмови є **індивідуальна виразність** продуцента, що зумовлено специфікою його інтонування та орфоєпії, мовленнєвим “репертуаром”, жестово-мімічними особливостями. У дискурсі Мережі комуніканти також має змогу “відрізнитися” від інших, творити власний імідж за допомогою різних засобів – фонетичних мімікрій, оказіональних деривацій, нікнеймів, підписів особливостей технічного оформлення мовлення тощо.

Інтернет є універсальним медіумом, який постійно поповнюється найновішими лексико-семантичними, фразеологічними, синтаксичними одиницями з уснорозмовного дискурсу. Вважаємо, що в Інтернеті побутує особливий сегмент лексем та фразем-колоквіалізмів, що, очевидно, розвинулися в розмовно-побутовому стилі, але активно вживаються під час комунікації в Мережі. Наприклад: *“Просто (...) людські почуття і емоції викупає одроазу”* [5, 4241]; *“в чомусь я з тобою згідна, але крім роботи і всієї битовухи має бути відпочинок, кохана людина, діти, якісь розваги”* [5, 8667]; *“передчасно купляти якість не альо”* [6]. Доказом інтеракції між дискурсом Мережі та розмовно-побутовим стилем є також мовленнєві одиниці, утворені контамінацією фраземних елементів із власне інтернетною лексикою, наприклад: *“Та й на тебе, Натко, я пальцем не показував... хм... [на] флудерові шапка горить”* [6] (*флудер* – комуніканти, який “засмічує” обговорювану тему нерелевантними висловленнями).

Таким чином, комунікація в Мережі базується на двох основних вимірах: статичному (маніфестованому епістолярним стилем) та динамічному (репрезентованому розмовно-побутовим стилем). Епістолярний стиль, “передавши” інтернетному дискурсу ряд сутнісних ознак, перестав впливати на нього, тоді як розмовний, будучи домінантним мовотвірним ресурсом, безперервно впливає на мережеву комунікацію. **Перспективу дослідження** вбачаємо в дослідженні тих ознак новоутвореного медіуму, що відмежовують стиль, який виник у Мережі, від інших функціональних стилів української мови.

1. Дудик П. Розмовний стиль сучасної української літературної мови (до питання про зміст поняття) / П. Дудик // Мовознавство. – 1971. – № 5. – С. 3–12.

2. Мечковская Н. История языка и история коммуникации: от клинописи до Интернета / Н. Б. Мечковская. – М. : Флинта, 2009. – 560 с.
3. Стиль і час : [хрестоматія]. – К. : Наук. думка, 1983. – 249 с.
4. Форум “Гуртом” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://hurтом.com>.
5. Форум “Теревені” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.tereveni.org.ua>.
6. Чат “ЛОЛІТ” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lolit.eleks.lviv.ua>.
7. Чемеркін С. Українська мова в Інтернеті: позамовні та внутрішньоструктурні процеси / Сергій Чемеркін. – К., 2009. – 240 с.
8. Crystal D. Language and the Internet / David Crystal. – Cambridge University Press, 2006. – 316 p.

В статті проаналізовано вплив на комунікацію в Інтернеті важких функціональних стилів українського мови – епістолярного і розмовного. На матеріалі повідомлень форумів і чатів виявлено основні структурно-семантичні, синтаксическі і прагматическі особливості, котрі Інтернет-дискурс унаследовал от них.

Ключевые слова: Інтернет-комунікація, епістолярний стиль, розмовний стиль, інтеррогативний ключ висказывания.

The article analyzes the influence of two important functional styles of Ukrainian language – epistolary and colloquial – on Internet communication. Basic structurally-semantic, syntactic, and pragmatic peculiarities, inherited by Net from said styles, are explored on the material of forums and chats messages.

Key words: Internet communication, epistolary style, colloquial style, interrogational key of expression.

УДК 82.0: 821.161.2

ББК 83.03(4Укр)

Світлана Прокіпчин

ПАРАМЕТРИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ

У статті аналізується літературознавче поняття художнього світу. Розглядаються жанрові особливості історичного роману в кореляції з моделлю зображеного в ньому художнього світу.

Ключові слова: художній світ, історичний роман, субстанціальне ядро.

“Що я вимірюю час, це я знаю, але я не можу виміряти майбутнього, бо його ще нема; не можу виміряти теперішнього, бо у ньому нема тривалості, не можу виміряти минулого, бо його вже нема. Що ж я вимірюю? Час, який проходить, але ще не пройшов?” [2, 677].

Жанрова специфіка історичного роману передбачає зображення в ньому такого художнього світу, який асоціюватиметься в уяві читача з давноминулою історичною дійсністю. Звичайно, дискусійним залишається питання, чи варто взагалі співвідносити світ літератури та світ фізичний. Аналізуючи фантастику, для прикладу, немає необхідності шукати спільне та відмінне між зображеним і реальним світом, тому що такий аналіз є малоефективним. Хоча іноді трапляється, що письменницька вигадка матеріалізується. Згадаємо хоча б твір Володимира Винниченка “Малорос європейець”, у якому в хаті головного героя автор зображає двері, які самі відкри-

ваються. Колись про такі двері могли тільки мріяти, а сьогодні вони встановлені в кожному магазині і зовсім не є чимось екзотичним. Реалізація ідей, описаних у художній літературі, є явищем досить поширеним. Важко заперечити вплив письменницьких фантазій на вектори розвитку людської цивілізації. Очевидно, якщо фільм, знятий за твором художньої літератури, стає культовим, отримуючи високі рейтинги серед масової кількості глядачів, то він опосередковано за певний час змінює реальну картину світу. У цій закономірності ми яскраво можемо спостерігати двосторонній зв’язок літератури та реальності, у якій народжується текст.

Актуальність теми і стан її наукової розробки. “Художній світ” у сучасному літературознавстві є досить часто вживаним поняттям. Проте спеціально призначених досліджень для з’ясування його значення небагато. Серед найвідоміших слід згадати працю Д.Лихачова “Внутрішній світ художнього твору” [11] та статтю “«Художній світ» як категоріальне поняття” Г.Ключека [9], опубліковану в журналі “Слово і час”. Ґрунтовніші розробки концепції художнього світу знаходимо у руслі теорії фікціональності (Л.Долежел [15], Н.Гудмен [16], Т.Павел [17] та ін.). Спроби обґрунтування поняття художнього світу простежено у працях М.Бахтіна [1], Б.Ейхенбаума [6], Р.Інґардена [8], Ю.Лотмана [13] і багатьох інших науковців. Концепт “художній світ” зустрічаємо чи не в кожній дослідницькій роботі, але у переважній більшості випадків автори не конкретизують, у якому розумінні його застосовують. Необхідність з’ясування суті широковживаного поняття зумовлює **актуальність** статті.

Теорія художнього світу не отримала належної уваги серед дослідників творів на історичну тематику, які не втрачають популярності й у XXI столітті, про що свідчить присудження Шевченківської премії 2011–2012 років авторам, які обрали форму історичного роману. **Метою** роботи є теоретичне обґрунтування поняття художнього світу та його специфіки в історичному романі. Для досягнення мети потрібно виконати наступні **завдання**: 1) визначити поняття “художній світ”; 2) дослідити закономірності побудови художнього світу історичного роману; 3) проаналізувати особливості основних параметрів художнього світу в історичному романі.

Поєднання історичної правди та художнього домислу в історичному романі спонукає нас при аналізі цього жанрового різновиду досліджувати історичний матеріал. Знаючи історію, ми можемо визначити, що у творі є фантазію автора. А віднайшовши вигадане, з’являється ймовірність з’ясувати, з якою метою модифікуються події давноминулої реальності. Д.Лихачов переконливо зазначав, що зображення дійсності в художньому творі не обмежується проблемою “вірно чи не вірно”, адже внутрішній світ має власні закономірності, виміри і сенс, що формують цілісну систему [11, 76]. І в кожному жанрі система художнього світу має свої особливості. З метою ґрунтовного аналізу параметрів художнього світу в історичному романі перш

за все варто з’ясувати суть художнього світу як літературознавчої категорії.

Важливим моментом при сприйнятті і розумінні читачем твору є зображення в ньому певного світу, реального чи фантастичного. Автор створює художню дійсність, у яку потрапляє читач під час спілкування з текстом. Її закони не обов’язково тотожні реальним, однак багато в чому вони збігаються. Матеріали для творів письменники черпають із навколишнього середовища, тому художній світ завжди певною мірою нагадує реальний. Його творення і сприйняття відбувається через набуті людським досвідом одиниці виміру фізичного світу. Основна відмінність полягає в тому, що художній світ можна наповнювати чим завгодно, навіть несумісними з реальною дійсністю предметами. І такі предмети варто вивчати не категоріями реального світу, а спеціальними поняттями, які матимуть зміст лише в системі художнього твору.

Психологічний світ, соціальний устрій, історія, мораль у літературному творі, як уважав Д.Лихачов, є своєрідними складовими цілісного художнього світу, кожна з яких може домінувати у певному творі у зв’язку з ідейним задумом автора [11, 77–78]. Тобто модифікація художнього світу пов’язана, у першу чергу, з авторськими акцентами. Як вважає Н.Копистянська, художній твір оцінюється не за тим, як автор відтворив дійсність, а як змодельовав новий художній світ, неподібний до художніх світів інших авторів, як реалізував своє творче “я” [10, 57–74]. Вдало доповнює твердження дослідниці думка У.Еко, що “у кожному поетичному прочитанні виявляється особистий світ, який прагне співвідноситись у душі згоди зі світом тексту” [7, 531]. Пишучи твір, кожен письменник ставить перед собою певну мету, яка є важливим ключем до розуміння структури художнього світу.

Художній світ – уявна дійсність, яку моделює реципієнт під час читання літературного тексту, його параметри залежать від авторської мети та життєвого й інформаційного досвіду читача. Художній світ не є елементом поетики літературного твору. Він твориться за допомогою елементів поетики в уяві того, хто сприймає інформацію. Мета, яку ставить перед собою автор, передбачає вибір тематики, жанру, стилетвірних засобів і т. д. За словами С.Луцак, саме “стильова домінанта, немов камертон, налаштовує живий процес розвитку художнього висловлювання на всіх

його етапах – від народження до реалізації в слові письменника і думці реципієнта; проявляючи в собі авторську модель світу, домінанта стильової епохи визначає ключові образи, «фабульну розмітку», жанрову і хронотопну модель, надаючи їм статус формально-змістової канви» [14, 134]. Вловити домінантні ноти стилю може лише той читач, у якого за плечима знання історії, розуміння загальних тенденцій розвитку суспільства, обізнаність у численному критичному матеріалі. Він має здатність уявляти різнобарвний художній світ, у той час як реципієнт із меншим інформаційним досвідом моделюватиме зовсім іншу уявну дійсність.

Відразу виникають питання, якими одиницями вимірювати параметри художнього світу, у чому полягають його закономірності та який зміст прихований у предметах, що наповнюють художній простір. Ніхто не заперечуватиме багатогранність художнього світу як складової образної частини твору. Але досить складно чітко визначити структуру такої динамічної системи, що залежить від багатьох факторів (стилю, жанру, діалогу автора та читача і т. д.), і розвивається за специфічними законами.

Польський літературознавець Л.Врубель ґрунтовно проаналізував праці знаних у галузі герменевтики філософів. М.Хайдеггер уважав світ для людини не заданим, а даним [див. 3, 88], а сенс – тим, у чому міститься зрозумілість чогось [див. 3, 85]. Г.-Г.Гадамер говорив, що для розуміння певного тексту потрібно створити проект, накреслити сенс цілості, завдяки чому в тексті вперше проявиться якийсь сенс. Тільки так, на думку вченого, можна зрозуміти прихований зміст. Ми завжди читаємо і розуміємо через певний горизонт очікування, який визначається історичною ситуацією [див. 3, 94–95].

Р.Інгарден у структурі художнього твору виокремлює вертикальний та горизонтальний виміри. Горизонтальний вимір ототожнюється з послідовністю архітектонічних частин, що найбільше виявляється у великих за обсягом жанрах. Вертикальний вимір включає в себе 1) звучання слова (ритм, рима, тон, евфонія і т. д.), 2) значення, 3) предмет і зміст, 4) візуалізацію зображеного предмета. Наявність чотирьох шарів у вертикальному вимірі робить текст твором художньої літератури. Але якщо у зображеному художньому світі починає говорити персонаж, тобто компонент предметного шару (уводиться пряма мова,

іншими словами), то кількість шарів подвоюється. Коли ж персонаж уводить пряму мову, то кількість шарів потроюється [8, 37–39]. Недостатньо дослідженим у сучасному літературознавстві залишається вертикальний вимір літературного твору, а саме – візуалізація зображеного предмета. І для його вивчення потрібний полівекторний підхід, або трансдисциплінарність.

У «Дослідженнях з естетики» Р.Інгарден наводить цікавий приклад. Спостерігач вдалині бачить пляму, а при наближенні вона поступово трансформується у потяг, який постає у полі зору зі всіма своїми деталями. Потяг загалом не змінюється, змінюється його сприйняття спостерігачем. Вигляд предмета вчений називає не об'єктом нашого спостереження, а його конкретним змістом, який залежить від особливостей спостережуваного об'єкта, від обставин, у яких він спостерігається, та від психофізичних властивостей спостерігача [8, 28]. Що стає причиною динаміки сприйняття? Предмет змінює свої координати в просторі відносно спостерігача. У кожен момент часу пляма перетворюється спершу в трохи більшу пляму, потім із неї викристалізовується потяг. Отже, не таким уже й незмінним, як здавалось на перший погляд, залишається предмет. Сприйняття тексту також модифікується у полі зору одного і того ж читача, якщо є значна часова дистанція між діалогами з твором. Два різні реципієнти по-різному бачитимуть художній світ. Зрозуміти механізм такої динаміки допоможе поняття віртуальної реальності.

Д.Дойч визначає термін «віртуальна реальність» як штучно створене відчуття перебування людини у певному середовищі [5, 102]. Не можемо не погодитися із твердженням ученого: «Оскільки ми відчуваємо середовище, яке нас оточує, нашими органами чуття, будь-який генератор віртуальної реальності повинен володіти властивістю маніпулювати нашими почуттями, домінуючи над їх нормальним функціонуванням, щоб ми могли відчутти певне штучно створене навколишнє середовище» [5, 103]. Текст є своєрідною програмою для «генератора віртуальної реальності», який знаходиться в мозку. Людина отримує інформацію, закладену в тексті, переважно органами зору, хоча можливий і дотиковий варіант оволодіння ним. Сьогодні все більшої популярності набувають аудіокниги, які сприймаються слуховим апаратом людини. Отримані дані обробляються, аналізують-

ся, розшифровуються символи, після чого візуалізується віртуальне середовище, параметри якого у першу чергу будуть залежати від швидкості обробки інформації, від оперативної пам'яті мозку, від загального об'єму та тривалості збереження інформації, яку здатний умістити людський мозок. Образно кажучи, художні світи актуалізуються в реальному світі, всі вони різні, і їх кількість дорівнює кількості реципієнтів, які одночасно читають художній текст.

Художній твір є результатом взаємодії художнього тексту та читача, який сприймає інформацію. Таку взаємодію ми не можемо вважати безпосередньою. Для прикладу, читач, ознайомлений із великою кількістю критичного матеріалу про текст, сприйматиме його з певною упередженістю, яку автор передбачити не міг, адже критика з'являється після тексту. У звичайних умовах "діалог" реципієнта і тексту слід вважати "полілогом", адже в процесі читання накладаються інформаційні потоки з різних джерел.

Текст, перетворюючись у художній твір, безсумнівно викликає різні прояви емоцій у реципієнта, а отже, змінює їх нормальний стан. Причому динамізм емоційного стану є одним із показників художності й авторської майстерності. Якщо фіктивні події у художньому світі здатні викликати емоції у реального реципієнта, то ми маємо повне право вважати текст програмою для "генератора віртуальної реальності". Вона змінює внутрішні відчуття людини, а значить фізично порушує стан нервової системи організму, яка є частиною реальної дійсності. Таким чином, художній світ невіддільний від реального, він є його частиною.

Уявлення Д.Дойч вважає безпосередньою формою віртуальної реальності, і "безпосереднє" сприйняття світу нашими органами чуття насправді також є віртуальною реальністю. Наші зовнішні відчуття є певним чином опосередкованими. Безпосередньо ми відчуваємо лише передавання інформації у віртуальному середовищі, яке з метою зручності створене для нас нашим безсвідомим розумом із сукупності сенсорних даних і складних теорій їх інтерпретації, що народжуються у розумі та отримуються ззовні. Із цих міркувань дослідника випливає, що об'єктивна фізична реальність існує незалежно від нашого її осмислення, і ми не відчуваємо цю реальність безпосередньо. "Кожна частинка нашого зовнішнього відчуття – частина вір-

туальної реальності". Наші знання вчений вважає закодованими у вигляді програм для відтворення цих світів за допомогою генератора віртуальної реальності нашого власного мозку [5, 124–125]. Текст є однією з таких програм. С.Луцак з цього приводу влучно підкреслює: "Включаючи реципієнта в стихію протистояння й естетичної напруги, мистецтво актуалізує його особистісні знання, емоційну і колективну пам'ять, тобто робить людину здатною діалогічно-синергійно «читати» втаємничену в «художньому ядрі» мову смислу, доповнювати і завершувати художню цілісність через уяву" [14, 58–59].

У відомій роботі "Про природу мистецтва" Ю.Лотман зазначає: "Коли ми дивимось уперед, то бачимо випадковості. Подивимось назад – ці випадковості стають для нас закономірностями". Історик аналізує закономірності, бо не може написати ту історію, яка ще не відбулася. Але насправді історія є одним із можливих варіантів шляху, який можна було обрати для себе в минулому. Реалізація одного шляху є одночасно втратою всіх інших. Людство постійно щось отримує і постійно втрачає. Кожний крок уперед Ю.Лотман вважає втратою, і саме тут він вбачає потребу в мистецтві. Адже мистецтво нам дає вибір там, де в житті цієї альтернативи немає. Мистецтво ХХ століття, з його "фотографічність" та тяжінням до точності, на думку Ю.Лотмана, приводить до того, що чим вища імітація реальності, тим вищою стає умовність зображення. А надмірне копіювання дійсності навпаки збільшує різницю між реальністю і художністю. І чим більше мистецтво наближається до життя, тим воно умовніше [13].

За словами Д.Лихачова, літературний твір виходить за межі тексту і сприймається у зв'язку з реальністю, яка, образно кажучи, є до нього коментарем. Навіть історію, минуле ми відтворюємо в уяві набагато простіше саме через художнє слово. Загальновідомо, що й адекватне сприйняття літератури залежить від знання минулого. Схожі міркування приводять дослідника до тези, що немає чітких меж між літературою і реальністю [12, 221]. Та і нема потреби розмежовувати те, що є частиною об'єктивного світу. Мета історичного романіста перш за все полягає у відтворенні духу, настрою давноминулої епохи. Але автор знайомий із зображеною епохою лише опосередковано, адже він не є очевидцем. Таким чином реальні події проходять кілька рівнів

модифікації, перш ніж стають основою фабули історичного роману. Історія переповідалася очевидцями, писалась літописцями, переписувалась істориками та цензорами і т. п. Фактично історичний романіст не реальність по-художньому відтворює, а “охудожнює” написану чи переказану історію. У такому випадку постає питання, що криє в собі поняття історична правда і як нам розуміти одну з основних рис історичного роману — співвідношення історичної правди та художнього домислу. Які саме подразники генерують в уяві людини віртуальний світ, що, згідно з метою автора, має бути художньою “копією” реального минулого?

Сутність історичного роману, його жанрова специфіка почали цікавити дослідників після появи романів В.Скотта. Але і сьогодні досить складно визначити особливості цього виду. Адже історія в ньому описується у тісному зв'язку із часами автора й читача, осмислюється як процес, розуміння якого систематизує знання про теперішнє, а також дає можливість прогнозувати майбутнє. А із цього випливає, що ключовою рисою історичного роману є інтеграція як мінімум трьох часових площин (історичної, авторської та читацької) у його художньому світі.

Як писав Г.Гегель, історична дійсність повинна бути зрозумілою для нас, щоб ми могли в ній “освоїтися, почувати себе, як на рідному ґрунті, а не бути змушеними зупинитися перед нею, як перед деяким чужим і неосвяжним світом” [4, 280]. Важливим у художньому світі історичного роману є використання анахронізмів, або пережитків минулого. Їх вплітання в полотно твору є надто складним, під силу лише високоінтелектуальним і ретельним митцям. Із цього приводу цікавим є приклад, який наводить Г.Гегель у “Лекціях з естетики”, говорячи про образ Орфея зі скрипкою [4, 284]. Враховуючи, що цей музичний інструмент виготовили в набагато пізнішій від Орфеевої епохи час, такий символ у випадку відтворення історичного колориту доби є недоцільним. Хоча не можемо не погодитись, що пересічний читач не замислюватиметься, коли жив Орфей і коли винайшли скрипку. А справжній мистецтвознавець виявить хибу і дасть належну оцінку твору з такими помилками. Це тільки один із прикладів темпоральної суперечності. Але загалом же невідповідність дрібних деталей у характеристиці колориту історичної доби, безперечно, впливає на художню вартість

твору історичної тематики. Автентичність або фальшивість картини фахівець установлює саме завдяки непомітним, на перший погляд, штрихам.

Набагато більшою помилкою, яку Г.Гегель назвав “неприродністю” [4, 285], є те, що персонажі діють і мислять так, як вони не могли б це робити у свою епоху. Адже не стільки одяг та інтер'єри характеризують давноминулу дійсність, скільки світогляд змальованих осіб. За Г.Гегелем, кожна епоха має своє “субстанціальне ядро” [4, 286], яке повинен знати письменник при змалюванні історичної доби. І не зображення зовнішніх, поверхневих подій і явищ певної епохи, а розуміння і відтворення з точністю цього ядра дає нам підстави вважати твір історичним романом. Б.Ейхенбаум історичний роман співвідносив із сучасною епохою. Співвіднесеність із сучасністю художнього світу, який будується на основі модернізації минулого, не дає жодних підстав уважати такого виду твори історичними, бо вони, за словами вченого, не мають нічого спільного з історичною наукою [6, 401].

В іншому випадку, коли автор співвідносить зображене з минулим (яке певним чином перегукується із теперішнім), художній твір навпаки тісно пов'язується з історією. Саме співвіднесення, спрямоване на минуле, допомагає митцю слова по-іншому трактувати далекі у часі події, відкривати в них невідомий чи прихований сенс, по-новому інтерпретувати загадкові чи багатозначні факти. Таким чином, твір являє собою не просто інше висвітлення подій, а виражену художніми засобами нову концепцію епохи. Тому справжній історичний роман насичений історичним матеріалом, ретельно задокументований, у його художньому світі діють у переважній більшості історичні постаті, а не вигадані персонажі. Метою цього виду роману дослідник вважає розкриття в минулому того, що може бути осмисленим тільки завдяки новому історичному досвіду, а сучасність називає методом досягнення мети [6, 402]. Вищесказане не заперечує застосування художнього домислу, – навпаки, вдало використана вигадка робить твір унікальним.

Достовірність зображених у творі фактів часто виконує важливу функцію при сприйнятті художньої дійсності, а особливо це стосується історичного роману. Кожний літературний твір існує у певному середовищі: у реальному житті чи в інших літературних

творах, на які він відповідає і які продовжує або з якими дискутує чи погоджується. Історія літератури постійно знаходиться під впливом дійсності [12, 224].

Р.Інгарден уважав, що нехудожня дійсність, з якою реципієнт знайомий із повсякденного досвіду, до знайомства з твором сприймається, по-перше, як “абсолютизована дійсність”, яка не залежить від твору мистецтва; по-друге, як дійсність у певному особливому об’єктивному аспекті, коли одна і та ж реальність може виступати у різних аспектах, але вони зазвичай несумісні в одному пізнанні; по-третє, як множина можливих світів, тип яких залежить від філософського підходу. У відношенні до зображеної дійсності предмет може бути “правдивим” або ні [8, 97–98].

Як бачимо, незважаючи на велику кількість літературознавчих праць, присвячених історичному роману, досі залишається мало зрозумілою специфіка його художнього світу. Визначені ключові риси цього жанрового різновиду не з’ясовують повністю його структури та суті, а тому потребують подальшого дослідження. Розглянуте вище поняття субстанціонального ядра історичної епохи є тим підґрунтям, завдяки якому ми отримуємо підстави вважати роман історичним, але такі виміри, як хронотоп, історизм, предметна наповненість, прототипність персонажів, анахронізми, не вичерпують усіх параметрів художнього світу. І перспективність досліджень у цьому напрямі дає можливість осягнути глибинну структуру художнього світу не лише романного жанру, а й художньої літератури загалом.

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
2. Блаженный Августин. Исповедь / Блаженный Августин // Творения : в 4 т. – Т. 1 Блаженный Августин. – Изд. 2-е. – С. Пб. : Алетейя ; К. : УЦИММ-Пресс, 2000. – С. 469–741.
3. Врубель Л. Виміри герменевтики ХХ століття / Лукаш Врубель // Література. Теорія. Методологія / пер. з пол. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 81–114.
4. Гегель Г. В. Ф. Идея прекрасного в искусстве / Г. Гегель ; его ж. Лекции по эстетике : Книга первая ; его ж. Сборник сочинений : у 12 т. – М. : Государственное социально-экономическое издательство, 1938. – Т. 12. – С. 109–307.
5. Дойч Д. Структура реальности / Дэвид Дойч ; пер. с англ. Н. А. Зубченко ; под общей ред. акад. РАН В. А. Садовниченко. – Ижевск : НИЦ “Регулярная и хаотическая динамика”, 2001. – 400 с.
6. Ейхенбаум Б. М. Творчество Ю. Тынянова (1940) / Б. М. Ейхенбаум // Воспоминания о Ю. Тынянове : Портреты и встречи. – М. : Советский писатель, 1983. – Режим доступа : // http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_0170.shtml (15.03.2012).
7. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., допов. – Львів : Літопис, 2001. – С. 525–539.
8. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М. : Изд-во иностранной лит-ры, 1962. – 572 с.
9. Клочек Г. “Художній світ” як категоріальне поняття / Григорій Клочек // Слово і час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.
10. Копистянська Н. Х. Хронотоп як аспект вивчення слов’янського романтизму (на матеріалі західнослов’янських літератур у європейському контексті) / Н. Х. Копистянська // Слов’янські літератури : доповіді. XII Міжнародний з’їзд славистів (Краків, 27 серпня – 2 верес. 1998 р.). – К., 1998 – С. 57–74. – Режим доступа : // [http://www.rastko.rs/rastko/delo/1189\(15.03.2012\)](http://www.rastko.rs/rastko/delo/1189(15.03.2012)).
11. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
12. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература / Лихачев Д. С. // Избранные работы : в 3 т. Т. 3 / Д. С. Лихачев. – Л. : Художественная литература, 1987. – С. 221–475.
13. Лотман Ю. М. О природе искусства / Ю. Лотман. – Режим доступа : // <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/LOTMAN05.HTM> (04.03.2012).
14. Луцак С. М. “Дійсність ↔ домінанта ↔ мистецько-образний простір” : закономірності моделювання цілісності художнього світу / Світлана Луцак // Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть) : [монографія] / Світлана Луцак ; [наук. ред. Р. Т. Гром’як]. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – С. 79–162.
15. Dolezel L. Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds (Parallax : Re-visions of Culture and Society) / Lubomir Dolezel. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2000. – 352 p.
16. Goodman N. Ways of Worldmaking / Nelson Goodman. – Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1978. – 159 p.
17. Pavel T. G. Fictional Worlds / Thomas Pavel. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1986. – 178 p.

В статье анализируется литературоведческое понятие художественного мира. Рассматриваются жанровые особенности исторического романа в корреляции с моделью изображенного в нем художественного мира.

Ключевые слова: художественный мир, исторический роман, субстанциальное ядро.

The literary concept of fiction world is analyzed in this article. The genre characteristics of historical novel in correlation with the fiction world model are considered.

Key words: artistic word, historical novel, substantial core.

УДК 821.161.2: 82-32

ББК 83. 3 (4 Укр)

Тетяна Котик

ГЕТЕРОДИЕГЕТИЧНИЙ НАРАТИВ В ОПОВІДАННІ “ЛЬОДОВІ КВІТИ” ІВАНА ЧЕНДЕЯ

У статті досліджується наратив із гетеродієгетичним наратором, характеризуються особливості його вираження на матеріалі оповідання “Льодові квіти” Івана Чендея.

Ключові слова: наратив, гетеродієгетичний наратор, оповідання, персонаж, гомодієгетичний наратор.

Сьогодні в літературознавчих працях “наратив” тлумачать як розповідання (як продукт і як процес, об’єкт і акт, структура і структурація) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи кількома (більш чи менш явними) нараторами одному, двом або кільком нарахованим.

Власне наратору в художньому тексті відводиться роль оповідача чи розповідача, іноді в одному літературному творі можемо зустріти кілька нараторів. У художньому наративі “Льодові квіти” І.Чендея зустрічаємо одного наратора, який розповідає про ситуацію, де головним героєм є маленький хлопчик. Наратор в оповіданні виступає посередником між оповідачем та письменником, тому право вибору тематики та проблематики залишається за творцем.

Оскільки важливе місце у творчому доробку І.Чендея посідає чимала кількість прозових творів, в яких персонажами виступають діти, “Льодові квіти” Івана Чендея – одне із таких оповідань про дітей. Дитяча тематика об’єднує його із В.Винниченком, В.Стефаником, А.Тесленком, І.Нечуєм-Левицьким, Р.Іваничуком. “Льодові квіти” увійшли до збірки під назвою “Чайки летять на Схід”, яка була надрукована 1955 року. Тут домінуючою була тема непростого селянського життя, що виросла до вершин загальнолюдської проблеми буття. Письменник не випадково звертається саме до неї, оскільки виріс у бідній сільській родині і змалку спостерігав за життям

односельчан, які часто не могли прогледувати свої родини, тому вирушали в далекі краї за омріяним щастям.

Вибір прозаїком саме третьоособового розповідача історії родини Федора Данилюка зумовлений потребою показу проблеми тогочасного суспільства в цілому.

Гетеродієгетичний наратор (його обирає майстер пера) є відстороненим від дієгезису, по суті майже не виконує функцій персонажа в оповіданні “Льодові квіти”. Завдяки такому наратологічному дискурсу твір набуває більшої реалістичності та достовірності як у сприйнятті реципієнтом художнього тексту, так і, зрештою, його персонажами. Звернімо увагу, що третьоособий розповідач жодного разу не звертається до читача чи героїв та не коментує розповіді, не дає оцінки ситуації, в яку потрапляють персонажі, тим самим, власне, не виявляючи чіткої позиції до наративної ситуації чи героїв твору. Не зважаючи на це, присутність наратора у художньому наративі оповідання очевидна. Оскільки відношення розповідача до головних героїв виявляється в невеличких пейзажних замальовках, у передачі думок, внутрішніх монологів тощо.

Діалоги в оповіданні допомагають самостійно проаналізувати художній твір, надають викладу певної довірливості, дозволяють реципієнту без сторонньої допомоги змалювати психологічний портрет хлопчика, дослідити риси характеру, які вже у ранньому віці легко виокремити. Також діалогізація сприяє наростанню певного драматизму у сприйнятті твору реципієнтом. Варто вказати на незмінність

місяця і часу в оповіданні, оскільки подія відбувається в старезній сільській солом’яній хаті Карпатського краю. Таким чином наратору вдається сконцентрувати головну увагу реципієнта на зображуваній ситуації.

Про матеріальний стан родини розповідач повідомляє на початку твору, у невеличкій, до речі, пейзажній замальовці, називаючи хату Федора Данилюка халупою. Наратор не подає розлогих описів природи, зовнішності та вчинків героїв в оповіданні “Льодові квіти”, бо це не притаманно для майстра пера, якому достатньо характерного слова чи риси, щоб тонко проникнути у внутрішній дитячий світ. Тож маємо внутрішню фокалізацію, оскільки змальовано не тільки епізод із життя бідної гуцульської родини, як те психологічне багатство внутрішнього світу, турботи якого нерідко обтяжують душу героїв. Зокрема, хворої матері маленького Михайлика, яка залишилась сама: “Що може відповісти синові, коли нічого про чоловіка не знає поїхав у далеку Бельгію, та як камінь у глибокій воді пропав. Чекає додому, а нема і вістки од нього. Де перебуває він цього вечора згадує чи не згадує свого хлопця і ті бідні подарунки, що клав йому торік в ніч перед святом Миколи на підвіконня?” [10, 196]. Ми не знаємо імені матері маленького героя. У художньому наративі згадуються тільки прізвище та імена хлопчика і його батька. Це не випадково, оскільки образ матері Михайлика є символічним, бо уособлює тисячі українських молодих жінок-матерів, чії чоловіки подалися на далекі заробітки, щоб прогледувати свої родини, а часом замість омріяного достатку знаходили там смерть. З іншого боку, основна увага фокусується на дитині, яку наратор пестливо називає Михайликом. Оповідач з любов’ю ставиться до героя своєї розповіді, про що свідчить хоча б така деталь, яку часто надibuємо у наративі художнього твору: слово “Михайлик” використовується здебільшого, рідше “дитина” або ж “син”.

Звичаї та традиції часто виступають у його творах своєрідним полотном для показу проблеми. Все, що почув та побачив художник слова, відтворив через посередництво наратора у своїх оповіданнях. В українських селах здавна збереглася традиція розповідати дітям казки, легенди, перекази про казкових істот, які живуть на землі. Михайлик, як і багато його однолітків, щиро вірить у казку про доброго Миколая, тому часто згадує батькові слова: “І тобі, коли будеш маму і тата слу-

хати, святий Миколай принесе цукерків. Тільки залиши на вікні шапку, аби чудотворець мав до чого покласти дарунка” [10, 197]. Головний герой мріє не так про подарунок від Миколая, бо отримавши його зможе допомогти хворій матері “він би обувся й пішов до хатці по дрова. І в хаті було б тепло-тепло” [10, 197]. Цей невеликий штрих налаштовує реципієнта на позитивну характеристику головного героя, в якого змалку виявляється почуття відповідальності любові до батьків. Варто згадати про сон маленького хлопчика, що став наслідком тривоги дитини: “...додому повернувся тато. Мати пораяється біля печі. Тато синові гостинці виймає. Та не постолі, а черевики з підківками подає” [10, 197].

Михайлик мріє про повернення батька з далекої чужини, отримати в дарунок новеньке взуття, щоб допомогти хворій матері принести дров. Ці скромні бажання, що передаються як наратологічні рефлексії, так глибоко закарбувалися в маленькій голівці, що являються йому у сні. Сон минув, а бідному Михасеві здалося все це правдою. Введення оніричних процесів у літературний твір, що є невід’ємними для наратологічного дискурсу, поглиблює психологізм героя, підсилює його емоційний стан, виступає засобом характеротворення. Письменники часто використовують у своїх творах сновидіння, які можуть відігравати роль символів або надавати емоційного навантаження у показі характерів. Використовуючи марення чи сновидіння, читач має змогу “осягнути творчість і творчу особистість митця, ту добу, що постає рушієм, чинником його поетичних візій і роздумів” [4, 51].

Михайлика тривожать зовсім недитячі думки, адже наступного дня нічим затопити в хаті. В образі головного героя оповідання “Льодові квіти” уособлюється доля багатьох маленьких українців, які були позбавлені щасливого дитинства, змушені важко працювати та вирішувати зовсім недитячі проблеми через злидні. Невеличка пейзажна замальовка на початку твору підсилює відчуття тривоги “в садах завмерли дерева, під холодною сніжаною ковдрою лежать смуги нив” [10, 194]. Із цього приводу варто згадати Е.Баллу про те, що “пейзаж має найбільші можливості для зображення внутрішнього світу людини, певної психологічної сфери” [1, 29]. Іван Чендей у своїх оповіданнях майстерно змальовує внутрішній світ “маленької” людини, виступає тонким психологом дитячої душі.

Велику роль в оповіданні відводиться й символіці, що є продуктивним принципом наратологічного дискурсу. Слід зазначити, що наявність символів у наративі художнього тексту загалом є характерною особливістю для малих жанрових форм майстра пера. У творах Івана Чендея має місце різноманітна символіка. Одночасно вона може функціонувати як деталь – рослина, дерево, предмет домашнього вжитку, пісня, фраза. У творах прозаїка деталі часто вступають засобом характеротворення. Квіти, які наснилися хлопчику та “срібні чічки на вікні” виступають символами в оповіданні. Яскраві квіти, які приніс батько матері у сні символізують світло, радість, щастя “мов небесні зорі розсипалися по хаті, так стало ясно” [10, 197]. Льодові квіти на склі символізують втрачену надію. Символічною, зрештою, є назва твору. Один із символів, які мають місце в оповіданні, – це паляниця, що здавна в українському фольклорі означала благополуччя української родини. Наші пращури вірили (за народним повір’ям) Бог наділяє людину хлібом разом з Долею, тому запашна паляниця, яку Михайлик побачив на столі в сні символізує не тільки омріяний для дитини достаток у родині, але й надію на світле майбутнє. Тож структура наратологічного дискурсу в такій системі символів будується як суб’єктивізація мови, як кодування знаків наратора, що, власне, й допомагає І.Чендею витворити багатомірну смислову реальність, маркуючи свої інтенції.

Також у творі маємо символ дороги, його зустрічаємо у декількох оповіданнях прозаїка. Варто зазначити, що цей символ часто використовують у своїх оповідях багато письменників. І в кожному випадку він може набувати різного семантичного звучання. Цей образ або символ може уособлювати пошук, надію, розлуку, випробування. В оповіданні “Льодові квіти” радше пов’язаний із надією Михайлика на щасливе майбутнє родини, яке для дитини пов’язане із поверненням батька з далекої Бельгії. Дорога наснилася в оповіданні “Льодові квіти” хлопчику у сні. У творі вона набуває філософського змісту. Введення образів-символів, народної пісні, діалогів, а також спільна тематика та проблематика – все це єднає прозаїка із Стефаніком та нашим сучасником Іваничуком.

Оскільки більшість творів І.Чендея про життя селян Карпатського регіону, то в художніх текстах зустрічаємо велику кількість діалектизмів, які використовують у своєму

мовленні персонажі. Використання місцевого діалекту в мовленні героїв оповідання “Льодові квіти” відбувається з метою надання більшої реалістичності наративу. Важливу роль майстер пера відводить різного роду метафорам, порівнянням, архаїзмам та історизмам, що, безперечно, збагачують наративну структуру художнього тексту твору. Найбільше метафор зустрічаємо в невеличких пейзажних замальовках оповідання “під холодною сніжаною ковдрою”, “темна ніч лягла на лаву”, “ранок заглянув до хати”, “на чарівному білосніжному коні спускався зимовий світанок”, “стелилася пухнаста ковдра засніжених полів”. За допомогою використання у творі “Льодові квіти” символів та метафор створюється своєрідний ефект багатоголосся, що притаманний наративному дискурсу.

Якщо охарактеризувати спосіб подачі думок та висловлювань в оповіданні “Льодові квіти”, то переважає цитований або прямий дискурс, який притаманний для гетеродієгетичного наратора. Такий тип дискурсу спонукає реципієнта до власного аналізу героїв чи ситуацій у художньому творі, водночас через мовлення героїв наратор дізнається про відношення наратора до того, що наратує. “Наше ставлення до світу виявляється у тому, як ми його, світ, ословлюємо, – зауважує Т.Гаврилів. – Ословлення світу – це оповідання історії про світ. Історій про світ оповіджено так багато, що світ раптом став оповідженою історією. Світ як оповіджена історія дедалі більше виявляється внутрішнім світом, в тому числі внутрішнім світом мови” [6, 410]. Водночас такий вибір зумовлений тим, що у ньому відзеркалено думки прозаїка про дійсність та життєві принципи, якими майстер слова послуговувався у житті.

Один із прийомів, який І.Чендей використовує для поглиблення психологізму у розкритті образу, є внутрішній монолог. Водночас з його допомогою виявляється ставлення наратора до сина і матері. Його функціонування у художньому творі стає в пригоді для показу характерів персонажів. Герої малих жанрових форм І.Чендея на різному емоційному рівні сприймають події власного дієгезису. В оповіданні “Льодові квіти” можна охарактеризувати як монолог-роздум дружини Федора Данилюка, в якому мають місце риторичні запитання. Використання цього прийому в малих жанрових формах дозволяє глибше показати всю складність непростой ситуації в

молодій сім'ї, яка втратила головного годовальника, змушена жити у злиднях.

На переконання М.Жулинського, творча спадщина І.Чендея характеризується автобіографічністю, ліричністю, філософічністю, етичною спрямованістю. Наративний аналіз оповідання “Льодові квіти” письменника дає змогу визначити гетеродієгетичний тип наратора, дистанція наратора щодо розповіді є достатньо великою. Відстороненість розповідача від персонажів дозволяє реципієнту ближче пізнати проблеми українського селянина. Важливою особливістю оповідань прозаїка є використання деталей, які допомагають у створенні характерів героїв поглиблюють психологізм.

1. Балла Е. Психологізм та ліризм: прийоми кореляції (на прикладі новели Івана Чендея “Син” / Е. Балла // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Вип. 11 : Творчість І. Чендея в загальноукраїнському літературному контексті. – Ужгород, 2007. – С. 26–30.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Фигуры : в 2-х т. / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
3. Жулинський М. Історія його краю – в його творах : штрихи до портрета письменника І. Чен-

дея / М. Жулинський // Українська мова і література в школі. – 1982. – № 4. – С. 36–47.

4. Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). – К. : Альтерпрес, 2002. – 232 с.
5. Наєнко М. Українське літературознавство : школи, напрями, тенденції / М. Наєнко – К. : Академія, 1997. – 320 с.
6. Нечуй-Левицький І. Зібрання творів : у 3 т. / І. Нечуй-Левицький. – К. : Дніпро, 1988. – Т. 2. – 463 с.
7. Сивокінь Г. Іван Чендей в історії української літератури ХХ ст. До 80-річчя від дня народження письменника / Г. Сивокінь // Дивослово. – 2002. – № 5. – С. 57–58.
8. Слабошпицький М. Ф. Літературні профілі: Літературно-критичні нариси / М. Ф. Слабошпицький. – К. : Рад. письменник, 1984. – 349 с.
9. Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
10. Чендей І. Зелена Верховина : повість, оповідання / І. Чендей. – К. : Дніпро, 1975. – 437 с.
11. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
12. Booth Wayne Types of Narration // Wayne Booth. narratology: An Introduction / Edited and Introduced by Susana Onega and Jose Angel Garsia Landa. – London ; New York, 1996. – P. 146–154.

В статті досліджується наратив із гетеродієгетичним типом наратора, характеризуються особливості його вираження в розповіді “Льодові квіти” Івана Чендея.

Ключевые слова: наратив, гетеродієгетичний наратор, розповідь, персонаж, гомодієгетичний наратор.

The authors examine the narrative of the narrator heterodiegetic characterized by features of its expression based on the story “Ice Flowers” John Chendeya.

Key words: narrative, heterodiegetic narrator, short story, character, homodiegetic narrator.

УДК 82.01/.09
ББК 83.3 (4 Укр)

Світлана Бартіш

“МОЛОДА УКРАЇНА” ОЛЕНИ ПЧІЛКИ: ДО ПИТАННЯ ПРО ЕВОЛЮЦІЮ КОНЦЕПТУ “ДИТИНСТВО”

У статті аналізується розуміння концепту “дитинство” в Україні в кінці ХІХ – поч. ХХ ст., у контексті еволюції цієї парадигми розглядаються особливості творення і функціонування часопису “Молода Україна”, підкреслено унікальну роль редакторсько-видавничої діяльності Олени Пчілки.

Ключові слова: дитинство, дитяча періодика, коло дитячого читання, “Молода Україна”, Олена Пчілка.

Питання про те, що таке дитинство в порівнянні з дорослістю, чи коли починається або закінчується дитинство, чи може людина сприймати себе “вічною дитиною” належать

до тих, які можуть мати різну відповідь залежно від історичних, психологічних, соціальних та інших умов. Дитинство не визначається біологічно, оскільки в наших генах нема

інформації про те, у якому віці людину слід вважати дитиною. Проблема дитинства знаходиться на стику наук: філософії і психології, соціології й археології, антропології й етнографії, історії культури і літературознавства. Дитинство – це явище всім відоме, але мало зрозуміле. Діана Мамичева наголошує на тому, що дитина є творінням культури дорослих людей, і в той же час вона пристосовує і підкорює оточуючих, тобто змінює уже сформовані культурні зразки, норми ставлення до себе, виступаючи повноправним суб'єктом культури, а феномен дитинства піддається тим же змінам, кризам чи розквіту, що й культура [9].

Гізела Троммсдорфф трактує дитинство, з одного боку, як період часу, який розглядається суспільством та іншими інституціями як “особлива фаза людської біографії”, з іншого боку, вона розуміє дитинство, “як період індивідуального життєвого шляху, в якому закладаються основи для подальшого особистісного розвитку дитини” [22, 45]. Концепти *дитинство*, *цінність дітей*, *цілі і методи виховання* чи *соціальні контексти для дітей*, як розмірковує далі дослідниця, є суспільно зумовленими або культурно специфічними [там же]. Пізнання дитинства в науковій чи художній формі є невід’ємним від історії суспільства і його соціальної самосвідомості. Історично поняття дитинства пов’язується з певним соціальним статусом. Багато цікавих фактів було зібрано французьким демографом та істориком Філіпом Арієсом, який вперше конкретно показав, що дитинство – не просто природна універсальна фаза людського розвитку, а поняття, яке має складний, неоднаковий у різні епохи соціальний та культурний зміст. Ф.Арієса та його послідовників цікавлять соціальні установки, ставлення дорослого до дітей і дитинства. Те, як суспільство сприймає і виховує своїх дітей – одна з основних характеристик культури в цілому [3].

Мета статті – розглянути особливості творення і функціонування часопису “Молода Україна” Олени Пчілки в контексті еволюції концепту “*дитинство*”.

Розглядаючи ставлення до дітей у традиційній культурі, Олександр Панченко акцентує, що діти в селянській культурі XIX – початку XX століть (!!!), яка, на думку вченого, “тою чи іншою мірою відображала середньовічні моделі і способи соціалізації дитини”, сприймалися як “маленькі дорослі”, відмінність яких від дорослих “справжніх”,

повноправних розумілась не в психологічних, а в ритуально-міфологічних та етикетних категоріях [14]. Середньовічні уявлення про особливу владу батьків над дітьми, яка, на думку О.Панченка, “не підлягає раціональній оцінці”, відобразились і в пізніших селянських повір’ях про містичну силу батьківського (й особливо – материнського) прокляття. Дослідник припускає, що походження таких розповідей слід пов’язувати не так із давньоруськими дидактичними творами чи середньовічними етичними нормами в цілому, як з рудиментами архаїчних сімейних стосунків у традиційній селянській культурі. Варто зауважити, що в тих регіонах, де існують розповіді про наслідки батьківського прокляття, поширені дуже схожі історії про домашніх тварин (корів, овець і т. д.), які пропадали в лісі через лайку хазяїнів. Звертаючись до безпосередніх рекомендацій щодо “опіки над чадами”, які зустрічаються в давньоруській літературі, О.Панченко зауважує, що вони дуже однакові і засновані на уявленнях про жорстоку внутрішньо-сімейну субординацію, а також суто репресивних методах виховання. Беззаперечно підкорення дітей батькам, яке підтримується і усними повчаннями, і тілесними покараннями, було основою взаємовідносин у сім’ї [там же].

Концепт “дитинство” у його сучасному розумінні сформувався в західноєвропейській культурі у XVIII столітті. У цей час змінюється розуміння дитини та ставлення до неї, відкрито потребу дитини у вихованні та навчанні. Ці завдання були однаковою мірою покладені на сім’ю і школу. Американський історик Ллойд Демоз охарактеризував процесуальний характер “відкриття дитинства” та окреслив зміну стосунків “батьки-діти” від холодно-дистанційних стосунків в античні часи до емоційно-люблячих у наш час, епоху модерну. Розуміння дитини як особистості, що має відмінне від дорослого сприйняття світу, а також специфічні проблеми, притаманні саме дитячому вікові зародилось у європейській інтелектуальній свідомості під впливом ідей педагогів епохи просвітництва: француза Ж.-Ж.Руссо, який розробив теорію природного, вільного виховання, де в центрі стоїть особистість дитини, та німецьких філантропів на чолі з Й.Б.Базедовим, характерним для яких було спрямування одночасно на природне і розумове виховання. На українському інтелектуальному ґрунті ці ідеї дали перші паростки лише у другій половині XIX століття.

Спершу ідеї нового виховання проявилися не як широке суспільне явище, а пройшли “апробацію” у сімейному колі української національної еліти.

Яскравим прикладом вдалого родинного виховання та навчання стала сім’я Драгоманових. Розповідаючи про враження дитячих років (50-ті рр. XIX ст.), Ольга Драгоманова (Олена Пчілка – літ. псевдонім) писала: “В ту пору, коли в педагогіці шкільній і хатній *учити* мало синонім *бити*, – нас, дітей, не тільки ніколи не били, а навіть ніякими іншими способами не карали; отже, ми виростили, не убачивши ніяких диких сцен розправи сильного з підвладним, старших родичів з тілом і душею беззахисних дітей; для наставлення на добрий розум було тільки спокійне лагідне слово” [16, 425]. Засвоєні принципи сімейного виховання та навчання Олена Пчілка перенесла на своїх дітей, підтвердженням правильності яких стали їхні здобутки та звершення. Про це вона сама писала в листі від 25 лютого 1892 р. до професора Омеляна Огоновського: “В дітей мені хотілося перелити свою душу й думки і з впевненістю можу сказати, що се мені удалося...” [18, 85].

Вирізнялось своєю прогресивністю, як на той час, ставлення до дітей у сім’ї Івана Франка. “Погляди і думки Франчихи про виховання дітей різнилися від тодішніх шаблонів, – згадувала товаришка і ровесниця Франкових дітей Софія Олесків-Фредорчакова, що часто бувала у домі Франків і відчула на собі виховний вплив Ольги Федорівни. – Вона ніколи не читала нам моралі, такої модної у тій добі. Дозволяла все. ... була крайньо демократична і передова в своїх поглядах” [13, 434]. Ольга Франко дуже “неохоче відмовляла в чомусь дітям” [20, 464] і ніколи їх фізично не карала. “...В нас вдома не було ані змушувань, ані побоїв, ані тілесно переконуючої тростини”, – згадувала Анна Франко-Ключко [19, 317]. “Така ліберальність, «крайній демократизм» і навіть уседозволеність не завжди знаходили виrozumіння у Франкових сучасників”, – наголошує Н.Тихолоз [17, 90]. “...Поблажливість матері супроти дітей ішла часами до безграниць...”, – здивовано констатував Олекса Волянський [5, 495]. А Михайло Павлик у листі до Михайла Драгоманова від 1 червня 1893 р. обурено писав: “...Фр[анкові] діти такі неблаговоспитані, що все рвуть (я раз сказав був словечко протів принципу Фр[анк]ів: дитині все можна, та почув від

Фр[анчи]хи докори, <...> що в сімейних справах я деспот)” [8, 227].

Зміна у ставленні до дитини й оцінки дитини вже не як дорослого, а як іншого – самодостатньо цінного сприяла визнанню існування особливой картини дитячого світу з притаманною йому специфікою світобачення та світовідчуття. Внаслідок цього на межі XIX та XX століть відбуваються дуже істотні зміни в українській літературі, зокрема у поступовому становленні дитячої літератури як особливого різновиду творчості. Поява в тогочасній літературі талановитих дитячих творів Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Леоніда Глібова, Олени Пчілки, Лесі Українки, Бориса Грінченка, Гната Хоткевича, Богдана Лепкого та багатьох інших “заповнила суттєву прогалину в українській літературі й утворила класичне коло дитячого читання” [1, 40]. Характерним для цього періоду є поява спеціальних періодичних видань, адресованих українським дітям. Першим таким виданням стає львівський часопис “Дзвінок” (1890–1914). А з 1908 року на Наддніпрянській Україні почав щомісячно виходити своєрідний літературний додаток до тижневика “Рідний край”, призначений спеціально для дітей, журнал “Молода Україна”, заснований, за словами О.Забужко, “доленосною для України жінкою” – Оленою Пчілкою [7, 427]. “Молода Україна” була першим дитячим часописом на Наддніпрянській Україні, який видавався рідною мовою, і її діяльність варто розцінювати “як винятково цінний досвід у контексті історії національної літератури для дітей” [2]. Видавати два часописи власним коштом Олені Пчілці було матеріально важко, тому й закликала вона підтримати дитяче видання, бо в ньому була “велика потреба і для сім’ї, і для школи, і для виховання свідомих українців” [4, 3]. “Діти, – писала Олена Пчілка, – се наш дорогий скарб, се – наша надія, се – молода Україна. Чи дитина виросте приятелем, чи ворогом України – се багато залежить від виховання” [15, 1]. Тому й рішення про видання “Молодої України” було зумовлене і потребами української школи і педагогіки, і особистими симпатіями самого редактора, і необхідністю прищеплювати національно-патріотичні цінності серед українського населення. Орієнтуючись на демократичні засади народного виховання, традиції світової літератури та національну дитячу класику, часопис, редагований Оленою Пчілкою, акумулював унікальний досвід писання літератури для дітей. У спілкуванні з

юним читачем автори “Молодої України” прагнули виробити “нову естетичну мову”, яка “ґрунтувалась на кращих суспільно-культурних ідеях того часу” [2].

Спираючись на особистий досвід виховання, поєднаний із патріотичними переконаннями, формувала Ольга Косач і видавничу програму “Молодої України”. Л.Мірошніченко, аналізуючи творчість письменниці для дітей, наголошує, що вона прагнула врятувати принципи, за якими, з її материнського досвіду, слід формувати людину, ростити свідомого українця. Виходячи зі свого досвіду виховання, Олена Пчілка була впевнена, що “дитина переживає почуття розпачливої туги за тим безпосереднім дитячим світосприйманням, де не було ніяких упереджень і умовностей. [...] У цю чисту дитячу душу треба ґрунтовно закласти духовні, етичні, естетичні начала, вагу яких важко переоцінити” [10, 5]. Тому й вся творчість Олени Пчілки сповнена любов’ю до людини, зокрема дитини, вихованню якої письменниця надавала такого великого, першочергового значення. Ця любов, за словами Н.Антипчук, “виявлялася в живому зацікавленні дитячим світом, прагненні прищепити дітям найвищі цінності народного світогляду” [2].

Журнал “Молода Україна” пропонував юним читачам низку різноманітних публікацій: казок, оповідань, поезії, які займали основну площу; смішинки, жарти (рубрика “Сміховинки”); загадки, задачі, ребуси; пізнавальні матеріали про людину і природу (розділ “Світознання”); історичне минуле України, визначних особистостей, про віру і духовність. Редакція журналу намагалася “хоть потрошки всім догодити” і кожен міг вибрати, “що кому до вподоби”, адже тут було, як це заявлено в програмній статті, “багато і казок, і пісеньок, і загадочок, і оповідань про життя світове...” [11, 2]. На сторінках “Молодої України”, як виключно україномовного часопису, Олена Пчілка прагнула переконати читачів у доцільності чи навіть необхідності вибору рідної мови, тому що вона стоїть в одному ряду з іншими європейськими мовами і є одночасно органічним носієм української національної культури. Тому й закликає кожного: “Будемо розмовляти, – розмовляти по-українському. Довго ми ждали сього. Всі діточки мають свою часопись: французи – французьку, німці – німецьку, отак і інші; тільки в нас не було своїх кубельців, для українського слова. Тепер вони єсть. Просимо ж

не цуратися нас, бо не подоба цуратися свого рідного слова. Воно любе, як матрина ласка! Можна ж навчитися і по-іншому, по якому схотіти, – «що знати, за плечима не носити», – а таки своєю мовою не слід гордувати!.. Тішимося тим, що нам довелося говорити з українськими дітьми українським словом, в українській часописі. Бажаємо, щоб те слово знайшло щирий привіт!” [там же].

Значущими у цьому сенсі були переклади творів світової літератури. Поряд з переспівами та переказами вони вводили дитину до контексту світової культури. Тим самим утверджувався погляд на українську культуру і мову як на рівноцінну з іншими, а саму дитину такі твори, як вважає Н.Дзюбишина-Мельник, “європеїзували”. Для Східної України, як зазначає далі дослідниця, винятково цінними були переклади з російської мови: вони ставили російську культуру і мову в один ряд з іншими, що сприяло формуванню самоідентичності дитини – носія української культури – через “типову для будь-якої культури опозицію своє, наше / чуже, їхнє” [6, 108].

Зі сторінок “Молодої України” юні читачі познайомилися з надбаннями світової класики, серед яких “Діти” Віктора Гюґо, “Дванадцять подорожніх”, “Садочок” Ганса Крістіана Андерсена, “Різдвяне оповідання” Чарльза Діккенса, “Гуліверові подорожі” Джонатана Свіфта, “Таємниця діда Корнеля” Альфонса Доде та ін. Діти рідною мовою прочитали твори Олександра Пушкіна, Льва Толстого, Миколи Гоголя, Івана Тургенєва, Михайла Лермонтова. Переважну більшість творів переклала сама Олена Пчілка.

Маючи великий досвід спілкування з малими читачами, редактор журналу використала могутній потенціал народної творчості. Особисто збираючи зразки фольклору і привчаючи до цього власних дітей, вона прагнула, щоб українські діти відчували красу рідної мови і глибину мудрості народу. Фольклорні твори, за словами Н.Дзюбишиної-Мельник, “зміцнювали народно-культурне підґрунтя дитячої субкультури, забезпечуючи вертикальний тип всій українській культурі” [там само, 106].

Олена Пчілка дотримувалась переконання, що народна творчість і рідна природа є незамінним середовищем для формування особистості дитини. Ці чинники відобразились і в доборі матеріалів до “Молодої України”, і в дитячих творах самої письменниці.

Юні читачі ознайомлювались із поезіями Тараса Шевченка (“Ой діброво, темний гаю!..”, “Весняний вечір”), Лесі Українки (“Літо краснеє минуло”), Христі Алчевської (“Весна”), Бориса Грінченка (“На волю”) та ін. Факт співробітництва в “Молодій Україні” завжди був умовним, тому що при фінансових дефіцитах Олена Пчілка не могла платити своїм авторам значних гонорарів. Але, як зазначає Н.Антипчук, агітація редактора Ольги Косач до співпраці, листування з різними особами, доведення благородності і слушності намірів дали свої наслідки: “чимало видатних українських письменників виступило на сторінках “Молодої України”, засвідчивши тим самим солідарність із позицією Олени Пчілки, а також велику вагу, яку вони надають україномовним творам для дитячого читання” [1, 42]. У творенні журналу взяли участь Степан Васильченко, Грицько Григоренко, Михайло Старицький, Олександр Олесь, Леся Українка. До авторів часопису долучилось чимало менш відомих, але не менш цікавих літераторів, серед яких Людмила Старицька-Черняхівська, Спиридон Черкасенко, Надія Кибальчич, Сергій Мартос, Андріан Кашенко, Григорій Коваленко, Клим Поліщук та ін. Дебютував на сторінках “Молодої України” і видатний в майбутньому український поет Максим Рильський.

Талант редактора Олени Пчілки вдало поєднався з талантом автора. Чимало різножанрових творів у журналі належать перу Олени Пчілки, серед них поезії, казки, оповідання, ціла низка п’єс, переклади та адаптації для дітей українською творів російської, польської, західноєвропейської класичної літератури (Йоганна Вольфганга Гете, Генріха Гайне, Віктора Гюго, Олександра Пушкіна та ін.), опрацювання українського дитячого фольклору. У “Рідному краї” вона зізнавалась читачам: “... коли хотілось мені додати якесь відповідніше оповідання, чи віршик, чи розповідь зі світознання, чи якусь казочку, або сміховинку, чи щось інше, то сідала і писала сама, часом підписуючи своє ймення або становище, а часом ні” [12, 8]. Власну лектуру письменниця підписувала наступними іменами та псевдонімами: О.Косач, О.К., Олена Пчілка, Бабуся, Бабуся Олена, О.Б-а, П., К-ч, Кочубеївна, Княжна Кочубеївна, О. Колодяжинська, Олена Суботенкова, Цяцька та ін. Олена Пчілка одна з перших в українській літературі кінця XIX – початку XX століття почала писати для найменших (за словами

Н.Дзюбишиної-Мельник, цю вікову категорію традиційно “обслуговував фольклор” [6, 108]), враховуючи їх вікові особливості. Авторка розробила й утвердила ряд тем з особливо значущими для дітей концептами. Специфічне “уявлення” дорослих про світ дитини, яке визначається панівною культурною концепцією, транслює Олена Пчілка за допомогою поетичних текстів. Концепт “сім’ї”, який у суспільному уявленні українців є святинею і репрезентує шлюбне подружжя (чоловіка й жінку), дітей та інших близьких родичів, яскраво представлений у творчості письменниці. Пор.: *Вертаються школярки / Із школи додому. / Скільки втіхи, скільки щастя / Малому й старому! / Тато, мама дожидали, / А кого й бабуся, / А як хто, то, може, й втішив / Старого й дідуся* (“Вертаються школярки”).

Згідно культурною моделлю ідеальних родинних стосунків у сім’ї має існувати довірливе і шанобливе ставлення до батьків і водночас повага до дитячого світу. Таке розуміння знайшло своє відображення у віршах “Вишеньки-сережки”, “Пісенька”, “Мама і доня” та ін. Для прикладу: *Мене ненечка пестує / Та смаченьким все годує; / Я ж матусю поважаю / І слухняна виростаю* (“Пісенька”).

А у вірші колисковій “Люлі, люлі...” чи не найповніше відображено турботу матері про долю своєї дитини: *Спи, моя доненько, спи, моя доленько! / Я колишу на руках: / А як заснеш, моя ясна зоренько, – / Сяду в тебе в головах. / Ласка ж та пильная, чула, прихильная / Буде твій сон стерегти; / Мати глядить тебе, квітку похильная, – / Щиро впевняйся їй ти. / І все життя твоє буду, дитя моє, Серцем тебе пильнувать, / І спочування повік так самес / Буду тобі уділять.*

Модель любові і толерантності у стосунках між дітьми виразно постає у вірші “Дітвора”: *Буде гоже все / У тих діток, що бояться / Сварки, бо несе / Тая сварка всяке лихо!.. / Треба так робить, / Щоб без сварки любо й тихо / Діткам в світі жити!*

Чільне місце у творчості Олени Пчілки займає концепт “рідний край”, який тісно пов’язаний з концептом “рідної природи”. Тему природи потрактовано як органічне для дитини середовище, що є джерелом радості. Очевидно така позиція автора тяжіє до міфологеми “золотого віку” як щасливого і безтурботного стану первісного людства, яке жило в гармонії з природою. Своєрідною інтерпретацією міфу про золотий вік є біблійне

оповідання про життя перших людей у раю, звідки вони були вигнані Богом за непослух. Християнська духовна традиція, яка є одним з основних джерел української культури, пройнята своєрідною ностальгією за втраченим раєм. Міфологема “золотого віку” відсилає до ідеального минулого, яким, на думку дорослих, є дитинство [22]. Дитина сприймається як копія Адама перед гріхопадінням. Саме тому вірші про природу є обов’язковим компонентом дитячої поезії. Така поезія, на нашу думку, має на меті поляризувати світ дорослих і світ дитинства, як чистий біблійний світ – рай на землі. Як зразок читаємо в Олені Пчілки: *Гайда, дітки, у садок! / Любо там та мило! / Скільки всяких там квіток / Сей рік уродило! / Повна рожка, мак чубатий, / Між куцями м’ята, / І барвіночок хрещатий / Стелеться до хати. / Сонце з неба світить, гріє, / Сяє, мов сміється, / І, як вільна пташка, мрія / До небес несеться* (“Діточкам”).

Раєм на землі, де завжди звучить рідна мова, була для письменниці Волинь: *Волинь незабутня, країно славути! / У пишній красі ти красуєш! / Здавен твою бачу українську вдачу, / Здавен мою душу чаруєш! / Я рідную мову, ту любов розмову / В краях твоїх всюди вчуваю, / Те слово живе – віки невмирує – / Я скрізь в тобі серцем вітаю* (“Волинські спогади”).

Дитина, перебуваючи у своєму раю, спілкується з тваринами, знаходить з ними спільну мову, як і біблійний Адам. Людина і тварина знаходяться в однакових умовах і мають однакові інтелектуальні здібності. Пор.: *А тим часом він (котик. – С.Б.) наївся, / Коло мене умотився, / Стиха казочку муркоче, / А я слухаю охоче!* (“Котик-мурчик”).

Гоп, скок, руки в боки, / Прилетіли три сороки, / Сіли вони на тинок, / Мене кличуть у танок (“Пісенька”).

Присутність міфологізованого образу дитини в поезії можна пояснити ще й тим, що в традиційному селянському побуті, за твердженням О.Панченка, діти практично прирівнювались до домашніх тварин, вони були такою ж власністю для батьків, як корови чи вівці [14]. Пор.: *... дівора питає / Та цікаво в старі очі діду заглядає. / Ось слухайте, козенята, наставляйте вуха, / Цитуйте ж мені, неслухняний нехай і не слуха* (“Івасик”).

Завдяки Олені Пчілці образи котика і зайчика, як одних з наймиролюбніших тваринок української природи, утвердилися і стали традиційними для художньої дитячої літера-

тури (“Зайчатко й хлоп’ятко”, “Зайчик-джигунчик”, “Замислений котик”, “Котик-мурчик”, “Мудра кицька”, “Співаки”). *Чи ти бач, як умудрився / Зайчик наш убраться? / Бо схотілось йому дуже / Паничем здаватись* (“Зайчик-джигунчик”).

Кицьки Нявки іменини / Швидко, швидко надійдуть; / Вішувати до хатини / Всі котяточка прийдуть (“Співаки”).

Концепт “дитинство” у творчості Олени Пчілки тісно пов’язаний також з темою дитячих розваг та ігор, яка була цілком новою на той час (“Снігова баба”, “З гринджолятами”), темою значущості освіти (“Вертаються школярики”, “Замислений котик”), морально-етичними темами (найбільш висвітлено в байках).

Отже, у кінці XIX – на початку XX століття відбуваються істотні зміни в українській дитячій літературі, які пов’язані зі зміною розуміння концепту “дитинство”, переміною в ставленні до дітей, застосуванням нових форм і методів виховання та навчання. Характерним у цьому плані є написання оригінальних творів для дітей та переклади творів дитячої літератури з іноземних мов. У тогочасному українському культурному житті в цілому і формуванні дитячого світогляду зокрема часопис “Молода Україна” Олени Пчілки відіграв значну роль. Він вперше стверджував повноцінність україномовної дитячої літератури (як оригінальної україномовної творчості, так і перекладів світової класики); акцентуючи увагу на загальнолюдських цінностях, виховував національно свідому людину, яка шанує історію, традиції і звичаї народу. Авторська і редакторська діяльність Олени Пчілки заклала основи сприйняття дитини як повноцінної особистості з власним, відмінним від дорослих, внутрішнім світом.

1. *Антипчук Н.* Журнал “Молода Україна” Олени Пчілки, його ідейно-естетична та виховна цінність / Н. Антипчук // Українська мова й література в школі. – К., 2009. – № 6. – С. 39–43.
2. *Антипчук Н.* Журнал “Молода Україна”: місце і роль у розвитку української дитячої літератури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Антипчук Надія Василівна. – К., 2007.
3. *Арьес Ф.* Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Ф. Арьес. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 416 с.
4. Від редакції. В справі рідного краю // Рідний край. – 1910. – № 1. – С. 1–4.

5. Волянський О. Мої спомини про Івана Франка / О. Волянський // Спогади про Івана Франка. – С. 491–501.
6. Дзюбишина-Мельник Н. Олена Пчілка в дискурсі дитячої субкультури / Н. Дзюбишина-Мельник // Збірник наукових праць “Педагогічна освіта: теорія і практика” / МОН України, Кам’янець-Подільський нац. ун-т ім. Івана Огієнка, Ін-т педагогіки НАПН України. – 2010. – Вип. 5. – С. 105–110.
7. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – 2-ге вид., виправл. – К. : Факт, 2007. – 640 с. ; іл. – (Сер. “Висока полиця”).
8. Лист Михайла Павлика до Михайла Драгоманова від 1 червня 1893 р. // Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895) / зладив М. Павлик ; видав д-р. Л. Когут. – Чернівці, 1911. – Т. VII (1892–1893). – С. 225–228.
9. Мамычева Д. И. Феномен детства в европейской культуре: от скрытого дискурса к научному знанию : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 : “Теория и история культуры” / Мамычева Диана Ивановна. – С. Пб. : С.-Петербург. гос. ун-т, 2009. – 29 с.
10. Мірошниченко Л. Олена Пчілка про світ дитини / Л. Мірошниченко // Берегиня. – 1999. – № 3. – С. 3–8.
11. Молода Україна. – 1908. – № 1.
12. Новаківська Л. Олена Пчілка і українські діти / Л. Новаківська // Рідна школа. – 1998. – № 11. – С. 8–9.
13. Олесків-Фредорчакова С. Із спогадів про Івана Франка / С. Олесків-Фредорчакова // Спогади про Івана Франка – С. 433–437.
14. Панченко А. Отношение к детям в русской традиционной культуре / А. Панченко // Отечественные записки. – 2004. – № 3 (18).
15. Пчілка Олена. Праця виховальна / Олена Пчілка // Відділ рукописів Інституту літератури НАН України, ф. 28, од. зб. 191, 5 арк.
16. Пчілка О. Твори / О. Пчілка. – К. : Дніпро, 1971. – 464 с.
17. Тихолоз Н. Виховання любов’ю : [педагогічні ідеали Ольги Франко з Хоружинських] / Н. Тихолоз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2009. – № 5. – С. 86–95.
18. Українка Л. Документи і матеріали / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1971. – 488 с.
19. Франко-Ключко А. Як учив і виховував Іван Франко нас, своїх дітей / Франко-Ключко А. ; публ. В. Бонь // Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові. – Львів : Каменяр, 2007. – Вип. 7. – С. 317–320.
20. Франко Т. Мої спогади про батька / Т. Франко // Спогади про Івана Франка. – С. 460–465.
21. Nowina-Sroczyńska Ewa. Przezroczone ramiona ojca: Studium etnologiczne o magicznych dzieciach / Nowina-Sroczyńska Ewa. – Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997. – 212 s.
22. Trommsdorff G. Kindheit im Kulturvergleich // Handbuch der Kinderforschung / M. Marckfeld & B. Nauck (Hrsg.). – Neuwied : Luchterhand, 1993. – S. 45–65.

В статье анализируется понимание концепта “детство” в Украине в конце XIX – начале XX века, в контексте эволюции этого концепта рассматриваются особенности создания и функционирования журнала “Молода Україна”, подчеркнута уникальную роль редакторской и издательской деятельности Олены Пчилки.

Ключевые слова: *детство, детская периодика, круг детского чтения, “Молода Україна”, Олена Пчилка.*

In this article is analyzed the understanding of concept “childhood” in the late 19th and early 20th centuries. In the context of the evolution of this concept are considered the particularities of the creation and the functioning of the magazine “Moloda Ukrayina” (“Young Ukraine”), emphasized the unique role of editorial and publishing activities of Olena Pchilka.

Key words: *childhood, children’s periodicals, children’s reading circle, “Moloda Ukrayina” (“Young Ukraine”), Olena Pchilka.*

ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ “СМІХ” У РЕМАРКАХ СУЧАСНИХ ДРАМАТУРГІЙНИХ ТЕКСТІВ: ФУНКЦІОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті на матеріалі ремарок сучасних драматургічних текстів досліджено засоби мовного вираження концепту “сміх”, виділено їх основні функції та розкрито роль у процесі текстотворення.

Ключові слова: драма, ремарка, концепт “сміх”.

На сучасному етапі розвитку лінгвістики особливої актуальності набуває дослідження різних типів дискурсів, зокрема *драматургічного*, у функціонально-прагматичному аспекті. Зацікавлення учених драмою як “дискурсивною комунікативною цілісністю” [12, 6] пояснюється тим, що вона не “тільки поєднує в собі особливості словесного і сценічного мистецтва” [7, 6], а й у порівнянні з іншими видами художньої літератури найбільшою мірою “відображає процес спілкування комунікантів у “реальних” умовах його протікання” [12, 9].

Органічними компонентами драматургічних текстів (далі *ДТ*) є *ремарки*, які беруть активну участь у розширенні семантичних координат тексту, виражають авторську точку зору, сприяють креатизації образу персонажів та є індикаторами їх психологічних станів [23, 10]. Ремарка здатна не лише фіксувати хід подій, але й описувати їх, коментувати, а подекуди – й формувати окремі смисли тексту.

Структурні та семантичні особливості авторських ремарок висвітлювались у працях Е.Бентлі [3], О.Бондаревої [4], І.Зоріна [9], А.Карягіна [10], Г.Крейдіна [11], О.Мойсієнко [14], Н.Слюсар [22], К.Толчєєвої [23], В.Халізева [24], С.Хороба [25], Л.Чалової [26], І.Чистюхіна [27] та інших.

Однак якщо функціональну спрямованість *ремарки* – *структурної одиниці драми* – досліджено детальніше, то питання особливостей мовних засобів її вираження, зокрема тих, що передають процес сміху (*важливих смислотвірних компонентів ремарки*), донині залишається відкритим.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю виявлення функціонального навантаження лексем на позначення концепту “сміх” у ремарках, виділення його ключових характеристик у процесі художнього спілкування, з’ясування комунікативного “призначення” у маркуванні емотивної заданості *ДТ*.

Мета статті – проаналізувати функціональне навантаження лексем на позначення сміху в авторських ремарках сучасних драматургічних текстів та з’ясувати їх прагматичну спрямованість.

Матеріалом дослідження обрано українську драматургію початку ХХІ століття (Я.Верещак, О.Миколайчук-Низовець, Н.Мірошниченко (Неда Неждана)).

Поняттєвий обсяг терміна “ремарка” формувався упродовж кількох століть – від античності до початку ХХІ століття. Так, у широкому трактуванні ремарка – це “замітка автора в тексті п’єси, яка пояснює атмосферу дії, вигляд і поведінку дійових осіб, особливості їх характеру, деталі біографії” [9, 32]. Якщо за часів Арістотеля вона була максимально короткою і маловживаною, то починаючи з ХІХ століття, ремарка стає необхідним елементом *ДТ* і “характеризується двома тенденціями у використанні: перша – виконання службової ролі, як було за часів виникнення драматичного роду літератури; друга тенденція проявляється в прагненні до самостійного художнього образу, до все більш повної характеристики дійової особи” [25, 54]. Тобто, крім побутово-локальних характеристик, автори почали вкладати в ремарку ще й внутрішні переживання, емоції, тобто ті “невербальні семіотичні коди”, “які тісно взаємодіють із природною мовою” [11, 336]. Унаслідок цього розширюються семантичні межі ремарки, видозмінюється та удосконалюється її функціональна спрямованість.

В останні десятиліття в лінгвостилістиці питання функціонально-прагматичного навантаження ремарки стає одним з основних. Так, І.Чистюхін зазначає, що “драматичне слово у тексті потрібно розглядати як: “думку”, “почуття”, “образ”, “звукосполучення”, “ритм”, “дію серед інших дій”. Оскільки мова п’єс – особлива, то вона існує “за певними законами, виконуючи відповідні функції” [27, 35]. На

підтвердження своїх міркувань дослідник виокремлює такі функції ремарки: **“коментування, повідомлення додаткових умов, прояснення смислу, вказівки місця та часу дії, розкриття психологічного стану”** персонажів [27, 40]. Виділені функції достатньо чітко виявляють роль ремарки в тексті. Однак, вважаємо, що наведений ряд можна було б розширити, враховуючи синкретизм різних типів ремарок (їх учені виділяють понад 20) та стильову оригінальність сучасних ДТ.

Питання, пов’язані із функціонуванням ремарки в драмі, знайшли своє відображення і в сучасних монографічних працях. Так, О.Мойсієнко, вивчаючи функціональний статус ремарки як одиниці стилістичного характеру, підкреслює, що здебільшого вона сприяє реалізації в тексті таких функцій, як **забезпечення когезії / когерентності, модальності / оцінки, експресії / емоційності** [14, 7]. Дослідниця Л.Чалова основними стилістичними функціями “авторських включень” виокремлює **нарративну, дескриптивну, експланаторну та характерологічну** [26, 126]. Проте у багатьох працях, на нашу думку, акцентовано на одній – дескриптивній, через яку автор подає інформацію про пейзаж, характер та поведінку персонажів, їх зовнішній вигляд, внутрішнє налаштування тощо.

Однак який би підхід не був визначальним при аналізі функціональних особливостей ремарки, важливо враховувати семантичне наповнення її структурних компонентів, їх роль у формуванні аксіологічно-прагматичних смислів тексту. Так, матеріал нашого дослідження дає підстави виокремити, насамперед, дві функції мовних засобів, що реалізують концепт “сміх” у сучасних драматургічних текстах: **комунікативно-інформативну та деструктивно-знецінювальну**, які сприяють виявленню прихованих значень у висловлюваннях, конкретизуючи і модифікуючи їх семантичне наповнення, “допомагають” читачеві отримати інформацію, експліковану в конкретних ситуаціях (актах діалогу). З урахуванням визначення ремарки як “площини”, в якій актуалізуються засоби невербальної системи, розглянемо детальніше кожен із задекларованих функцій.

Полісемантичними лексемами на позначення стану сміху в авторських ремарках є домінуючі відповідного лексико-семантичного поля – **сміх, посмішка, сміятися**, а також периферійні номінації – **посміхатися, усміхатися, засміятися**, кожна з яких у тексті функ-

ціонує як **комунікативно-інформативна одиниця**, що маніфестує “довідку” про те, як себе повинен почувати герой, який у нього душевний стан, спосіб емоційної поведінки, результат реакції на почуте від співбесідника тощо. Висловлюємо припущення, що названа функція може бути реалізована усіма компонентами лексико-семантичного поля “сміх”, які сприяють ідентифікації, “прочитанню” результату вияву цієї емоції у тексті. Однак зупинимось на характеристиці номінацій, які формують семантичне ядро концепту “сміх” – **сміх, посмішка, сміятися**. Сислово розгорнутість та полігранна функціональна спрямованість цих лінгвоодиниць сприяє тому, що вони є одними з найчастотніших засобів невербальної системи в ремарках. Наприклад:

С т е л л а. Переодягнений сищик, Боже, яка страшна відплата за всі мої гріхи!

Оплески, **сміх** – Стелла вклоняється.
З’явилася Марія – раптова тиша.

М а р і я. Отже, пігмеї, ніхто з вас не припускає, що клієнт прийшов сюди заради мене?

Всі завмерли [5, 157].

Входять АННА і КНОТЕ, **сміючись** над якимось жартом останнього, трохи згодом входить ГАНСЬКА, теж бліда і трохи сумна, але надзвичайно гарна [17, 116].

СТАРШИНА (років 30–35. З багатозначною **посмішкою**). Втруtilася в розмову мама: гарні ноги є в “Динамо”. Дуже шкода, що “Спартак” їх не дожене ніяк.

ВІН (важко дихаючи, однак агресивно). А що таке? Форма на мені спортивна? Спортивна. Спортом займаюся? Спортом. Заборонено? Хах! Зараз все дозволено [6, 212].

У наведених фрагментах тексту важливе комунікативне навантаження містять лексичні одиниці “сміх”, “сміючись”, “посмішкою”. У першому діалозі номінація **сміх** – типовий засіб вираження емоцій у ремарці, який фіксує результат сприйняття сказаного комунікантами і визначає наступну дію персонажа (*репліка* → *сміх* → *поклін* → *тишина* → *нова репліка*). Лінгвоодиниця **сміючись** у другому фрагменті “створює” атмосферу позитиву, хорошого настрою персонажів. Перш ніж увійти до будинку, Анна і Кноте веселяться (**сміються** “над якимось анекдотом”), і це імпліцитно формує перспективу успішної комунікації їх з іншими жителями дому. Однак сислово “прирошення” прочитуємо у третьому сегменті драми, де при описі зовнішнього вигляду людини автор обмежується

лише двома семантично вагомими штрихами: вказівкою на вік (30–35 років) та акцентом на характері посмішки (“багатозначна *посмішка*”). Означення “багатозначна” в аналізованому акті діалогу набуває додаткових оцінних відтінків: внутрішня форма цієї лексеми “та, що має багато значень” поглиблює цю внутрішньоформну ознаку. Порівняймо словникові дефініції лексеми “багатозначний”: “1) має кілька або багато значень; 2) який має велике значення, значущий; 3) містить у собі натяк на що-небудь; промовистий” [19, 52].

Врахування контекстуальної ремаркової інформації при декодуванні тексту драми засвідчує, що висловлювання-ремарка є не тільки “технікою”, а й засобом вираження внутрішніх відчуттів персонажа, які можуть змінюватись у процесі діалогізації на рівні оцінки “добре-погано”, спонукати комунікантів до неочікуваних дій та емоційних реакцій.

У досліджуваних драматургічних текстах лексеми “сміх”, “посмішка”, “сміятися” сполучаються з рядом позитивно забарвлених означень, що формують відповідні асоціативні нашарування в цих словах із спільним інваріантним значенням. Наприклад: *мелодійний сміх* [6, 99], *мила посмішка* [6, 52], *сором’язлива посмішка* [6, 27], *по-блажливо сміятися* [15, 15], *радісно сміється* [5, 142] та ін. Виражаючи первинну позитивну природу сміху (передусім позитивні емоції), прикметникові й прислівникові номінації не тільки сприяють розгортанню й конкретизації семантики виділених лексем, наближаючи зображуване ними до реального, природного спілкування. Вони акцентують на внутрішньому світі персонажів, тобто *обмін і передача інформації* у процесі художньої комунікації за допомогою номінацій “сміх”, “посмішка”, “сміятися” відбувається не тільки на *зовнішньому*, але й на *внутрішньому* рівні тексту, де формуються смислові зв’язки між словами.

Як показав матеріал дослідження, важливими засобами передачі сміху в ремарках є інтер’єктивні звукосполучення типу *хи-хи, ха-ха, хе-хе, хо-хо* та похідні від них дієслова: *хихикати/хихикнути, хахакати, хехекати* тощо. Так, аналізуючи наведені групи, дослідниця І.Одоховська констатує, що вигуками “ха-ха” позначають безпосередність і відкритість, сполучка “хі-хі” і похідне “хихикати” – незручність, приниження, іноді замкненість особистості, звуки звукосполучення “хе-хе” і

лексема “хехекати” – скептичне, іронічне ставлення до співбесідника, неприродний сміх [20, 156]. Більшість значень наведених сполук підтверджуються нашим матеріалом, проте не завжди у п’єсах можна виявити окреслені “координати” семантики цих слів. В окремих випадках прочитуємо абсолютно протилежні значення. Зупинимось детальніше на характеристиці дієслова *хихикати*, похідному від *хи-хи*. Наприклад:

Д и м о к. Господи-боже, та чим завгодно! (*Швидко виходить*).

Д і в ч и н а – п р и в и д *радісно хихикає, скаче від задоволення... Капітан хитає головою – ну й ну...*

П р и в и д. Розіграла! Обманула! Надула! Ах! [5, 168].

Т о л я (*перебиває*). Мовчіть! Невже ви... не вже хтось посміє.

Стелла дурнуватого хихикала, та її ніхто не підтримував. Пантоміма: Марія й Толя в центрі зачарованого кола. А навколо них патологічний танець хижаків.

Д и м о к. Ти не можеш піти від нас [5, 171].

Важливим засобом вираження сміху в обох текстових сегментах є номінація “хихикати”. Е кожному конкретному випадку (завдяки сполучуваності) вона набуває інших, навіть протилежних відтінків, що “працюють” над розкриттям змісту тексту, тобто та сама лексема може сприяти вираженню різних інтенцій, які намагаються реалізувати дійові особи. Звертаємо увагу і на те, що при вираженні значення цієї лінгвоодиниці вагомими є такі смислові маркери, як прислівники “радісно” (інформативний акцент здійснено на позитивній характеристиці та поведінці героїні) та “дурнуватого” (засіб негативної характеристики персонажа).

Отже, комунікативно-інформативна функція мовних засобів вираження концепту “сміх” в авторських ремарках, як показав матеріал дослідження, сприяє моделюванню інформаційного простору тексту, здійсненню мовленнєвого контакту комунікантів, відтворенню емоційного позитивного чи негативного стану суб’єктів художньої інтеракції, виконуючи роль *асоціативно-прогностичного елемента* у процесі художнього діалогу, експлікуючи смисли, визначальні для розуміння тексту.

Нами наведено лінгвоодиниці на позначення сміху, які є найчастотнішими в текстах сучасної драми (*сміх, посмішка, сміятися,*

усміхатися, посміхатися, хихикати). Проте кожен елемент, який входить до лексико-семантичного поля “сміх”, репрезентує у структурі п’єси різного виду інформацію (імпліцитну / експліцитну) і функціонує не тільки як носій повідомлень (із позитивним чи негативним змістом) чи / та комунікативний “атрибут” у процесі діалогу. Названі лексеми, що виражають концепт “сміх”, важливі в тексті і як *реалізатори* асоціативно-образних уявлень автора, його стратегій, міркувань стосовно місця кожного персонажа в художньому просторі тексту.

Як уже зазначалось, ядерні елементи лексико-семантичного поля “сміх” мають двовалентну спрямованість: сприяють передачі позитивних і негативних емоцій. У ключі сказаного, виокремлюємо *деструктивно-знецінювальну функцію* цих мовних одиниць, яка полягає у виявленні ними прихованого спектру імплікацій, що передають емоції, відчуття, реалізовані в процесі спілкування, і які сприяють кваліфікації дійових осіб за різними аксіологічними параметрами. Висловлюємо припущення, що, крім сказаного, ця функція показує неоднозначність креативного розгортання образів тексту. Через вживання у драмі ядерних (*сміх, сміятися, усмішка*) та периферійних елементів (*усміхатися, посміхатися, засміятися, хихикати*), що маніфестують концепт “сміх”, через підсилення їх семантики атрибутивними лінгвоодинамиціями типу *лукаво, іронічно, саркастично* та ін. формуються різні значеннєві пласти тексту. Зупинимось детальніше на характеристиці таких лексем, як *насмішка, насмішувато, насміхатися*, які, крім свого прямого значення (вираження негатиї), виявляють у реченнєвих конструкціях приховані інтенції персонажів, часто виступаючи своєрідними “ключами” при декодуванні інформації, закладеної в тексті. Проілюструймо сказане на окремих прикладах:

КНОТЕ. Обережно, вам не можна хвилюватися. (*Насмішувато*). Я чув ви маєте його скульптурку з підписом...? [17, 11].

КЛАВДІЙ. (відсунувся, з *насмішкою*). Справді? З легионом охорони пропаду, а з тобою не пропаду?

КАЛЬПURNІЯ (*жорстоко*). Справді [18, 29].

Виділені лексеми – опорні в розгортанні діалогу й емотивної реакції персонажів. Фокусуючи в собі негативну оцінку ситуації, вони яскраво характеризують інтеракцію кому-

нікантів. У ролі додаткових, набутих у тексті сем, у цих контрольних лексемах можуть виступати: “заздрість”, “недовіра” тощо, оскільки кожна з них вказує на зневагу мовців до своїх опонентів у спілкуванні, що дозволяє нам кваліфікувати ці ремаркові елементи як смислотвірні, ключові у процесі образотворення.

Реалізація в авторських ремарках інформації з негативним змістом відбувається і через вживання інших мовних засобів з інваріантним значенням “сміх”. Порівняймо:

ПРЕФЕКТ. Кого, охорону? Вони ж тільки мене й слухаються. Я ж їм батько рідний. Скажи лише, коли?

МЕССАЛІНА. (*лукаво*). Коли не будеш волохатим. Поголи і тут. (*Проводить рукою по грудях*). Тоді й поговоримо. (*Всміхається*).

ПРЕФЕКТ. Глумишся? Такого ще зроду не було...

МЕССАЛІНА. Хоробрий воїн боїться бритви?.. [18, 67].

АССО. Я казав, що не буду домовлятися, аби ти виступала в “АВС”.

ЕДІТ (*безсило сповзає на підлогу, в її очах визріває думка, що він напевно сміється з неї.*) Зачекай, Реймоне, я буду виступати у найкращому мюзик-холі Парижа?

АССО. Ні, я цього прагну. І я досягну цього, ось побачиш [13, 25].

На перший погляд може видатись, що виділені лінгвоодинамиці *сміється, всміхається* репрезентують психологічний стан персонажа, пов’язаний із радістю, проте контекстуальне наповнення цієї лексеми актуалізує протилежний смисл: “насмішку”, “глум”, “лукавство” (див. у тексті: *лукаво*). Якщо у першому фрагменті лексема “*всміхатися*” підкреслює негативну тональність висловленого, то у другому – імпліцитно викристалізовується напрямок до позитивного сприйняття дійсності, що досягається через виконання суб’єктом комунікації, здавалось би, неможливого бажання – виступу героїні у найкращому мюзик-холі. Відбувається зворотній процес десемантизації негативної емоції. Насмішка, сміятися з когось тут нівелюють свою семантику, тобто відбувається формування конструктивного начала через деструктивне.

У сучасних драматургічних текстах мовні одиниці на позначення сміху конкретизуються іншими лексичними засобами, що сприяє утворенню таких асоціативно-образних висловлювань: *вимушено посміхається* [16, 227], *іронічно посміхається* [18, 66], *істе-*

рично сміятися [13, 31], *киво* всміхається [18, 102], *лукаво* посміхається [13, 52], *насилу* всміхається [18, 74], *неприродно* сміється [13, 13], *хтиво* посміхається [13, 126].

Безперечно, такий ряд означень не є закритим, оскільки залежить від багатьох факторів, пов'язаних як із характеристикою довілля, так і з особливостями внутрішнього стану конкретного суб'єкта-реципієнта. Наведені словосполучення, наявні в ремарках ДТ, маніфестують широкий спектр додаткових значень при реалізації деструктивних емоцій. Використані для точної характеристики внутрішнього стану персонажів, ці мовні одиниці, формуючи сітку нових смислів, увиразнюють індивідуально-авторський креативний спосіб мислення та відображення ним світу у ДТ. Проілюструймо це на прикладах:

Ольго, це ти?! Нагадай собі сама морозиво, якщо хочеться!

ОЛЯ. Та я не брала! Нащо воно мені здалося? Я взагалі фруктове не люблю, тільки крем-брюле. Може, це Таня? (*Таня іронічно всміхнулася і промовчала*).

ІРА. Зникло! Воно зникло! [15, 26].

МАРК. Я не це мав на увазі... (*Пильно дивиться*).

ГАЛИНА. А що?...

МАРК. Не здогадуєтесь?

ГАЛИНА. Ні... (*Всміхається лукаво*).

МАРК. Не те, що ви подумали...

ГАЛИНА. Я взагалі нічого не думала... [15, 23].

Семантика лексеми “всміхатися” набуває нових відтінків завдяки її сполучуваності з мовною одиницею іншої частиномовної належності – прислівником. Поєднання віддалених за смислом і значенням одиниць “всміхатися + іронічно”, “всміхатися + лукаво” формує негативну тональність мікросегмента. Ремарка “іронічно всміхнулася” в контексті першого драматургічного фрагмента є виявом обману, здійсненого героїнею. Підсиленням компонентом не зовсім коректної поведінки дівчини у цьому висловлюванні виступає лексема “промовчала”, яка маніфестує її умисний та наперед продуманий намір у виконанні певних дій (із попереднього змісту тексту довідуємося про те, що героїня взяла без дозволу, нікого не попередивши, морозиво; іншими словами, здійснила крадіжку). Схожий смисл дешифруємо і в другому сегменті діалогу. Героїня приховує справжню суть своїх думок, лише невербальна її “поведінка”, вираз обличчя – *всміхається лукаво* – виявля-

ють наміри дівчини. Отже, семантична “сітка” значень концепту “сміх” динамічна. Як бачимо з наведених прикладів, вона може видозмінюватися залежно від контексту (“зближення” з іншими номінаціями, негативно чи позитивно маркованими).

Результати проведеного дослідження дають підстави стверджувати про наявність двох домінуючих начал у семантиці мовних засобів, що реалізують концепт “сміх” у ремарках ДТ, – *позитивного та негативного*. Саме ці два начала визначають прагматичну спрямованість мовних засобів з інваріантним значенням “сміх”, реалізовану в *комунікативно-інформаційній та деструктивно-знецінювальній функціях*. Виступаючи важливими полісемантичними компонентами ДТ, ремарки, у складі яких є згадані лексеми, доповнюють інформаційну канву тексту, сприяють множинній інтерпретації особливостей характерів та поведінки дійових осіб драми; виступають одними з основних атрибутів розгортання і продовження їх спілкування. Здатність набувати в контексті нових, іноді модифікованих, смислів розширює рамки їх семантики та уможливорює окреслення концептуальних властивостей тексту з проєкцією на його культурну значущість, що визначає перспективу подальших наукових досліджень ДТ.

1. Афанасьев А. Смех и рациональность / Александр Афанасьев, Ирина Василенко // *Діа* / Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 5. – Логос і прaxis сміху. – Одеса : Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 9–19.
2. Багряна А. Рододендрон / Анна Багряна // *Потойбіч паузи*. – К. : Фенікс, 2005. – 287 с.
3. Бентлі Е. Життя драми / Ерік Бентлі ; [пер. с англ. В. Воронина ; предисл. И. В. Минакова. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
4. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : [монографія] / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
5. *Верещак Я.* Центрифуга [Електронний ресурс] / Я. Верещак // *Сучасна українська драматургія*. – К. : Український письменник, 2006. – 285 с. – Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda.html>.
6. *Верещак Я. М.* 14400 : п'єси-фентезі / Я. М. Верещак ; [упоряд. і авт. передмови О. Є. Бондарева]. – К. : Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – 344 с.
7. *Голованева М. А.* К вопросу о драматургической коммуникации / М. А. Голованева //

- Вопросы лингвистики и литературоведения. – 2010. – № 1 (9). – С. 4–7.
8. *Ершов М. В.* Функциональное расширение ремарки / Ершов М. В. // Вестник МГОУ. Серия “Лингвистика” – М. : Московский государственный гуманитарный ун-тет им. М. А. Шолохова. – 2011. – № 3. – С. 41–46.
 9. *Зорин А. Н.* Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX века / А. Н. Зорин. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 2008. – 240 с.
 10. *Карягин А. А.* Драма как эстетическая проблема / Анатолий Анатольевич Карягин. – М. : Наука, 1971. – 175 с.
 11. *Крейдли Г. Е.* Невербальная семиотика : язык тела и естественный язык / Григорий Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
 12. *Кубрякова Е. С.* Драматургические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Известия РАН : Серия литературы и языка. – 2008. – Т. 67, № 4. – С. 3–10.
 13. *Миколайчук О.* Ассо та Піаф, або ще один тост за Мермоза / Олег Миколайчук-Низовець // У пошуку театру : антологія молоді драматургії ; [упоряд. Н. Мірошниченко]. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.
 14. *Мойсієнко О. А.* Структурно-семантичні та функціональні особливості ремарки в художньому тексті (на матеріалі творів Алкі Зеї): дис... канд. наук : 10.02.14 – “Класичні мови” / Мойсієнко Олена Анатоліївна ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2008. – 20 с.
 15. *Неждана Н. І* все-таки я тебе зраджу / Неда Неждана // Провокація іншості : п’єси. – К. : Український письменник, 2008. – С. 9–35.
 16. *Неждана Н.* Коли повертається дощ / Неда Неждана // Провокація іншості : п’єси. – К. : Український письменник, 2008. – С. 221–247.
 17. *Неждана Н.* Оноре, а де Бальзак / Неда Неждана, Олег Миколайчук-Низовець // У пошуку театру : антологія молоді драматургії / [упоряд. Н. Мірошниченко]. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.
 18. *Неждана Н.* Химерна Мессаліна / Неда Неждана // Провокація іншості : п’єси. – К. : Український письменник, 2008. – С. 57–119.
 19. *Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. / [уклад. В. В. Яременко, О. М. Сліпущко]. – К. : Аконт, 2006. – Т. 1, Т. 3.*
 20. *Одоховська І. Н.* Смех как самоотражение и дорога в зеркале / Ирина Одоховская // Дбѣа / Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 5 : Логос і праксис сміху. – Одеса : Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 152–162.
 21. *Пави П.* Словарь театра / Патрис Пави ; [пер. с фр. под ред. К. Разлогова]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
 22. *Слюсар Н. О.* Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 – “Українська мова” / Слюсар Наталія Олександрівна. – Д., 2004. – 18 с.
 23. *Толчеева К. В.* Семантико-структурные и функциональные особенности паратекста в модернистской и постмодернистской драматургии (на материале французского языка) : автореф. дисс. на соискание уч. Степени канд. филол. наук / К. В. Толчеева. – Воронеж, 2007. – 25 с.
 24. *Хализев В. Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1986. – 260 с.
 25. *Хороб С. І.* Українська драматургія: кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми) / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 200 с.
 26. *Чалова Л. В.* Стилистические функции ремарок в пьесах Б. Шоу / Л. В. Чалова // Вестник ВГУ. Серия “Лингвистика и межкультурная коммуникация”. – 2010. – № 2. – С. 123–128.
 27. *Чистюхин И. Н.* О драме и драматургии / И. Н. Чистюхин. – Формат DOC : eBook, 2002. – 293 с.

В статті на матеріалі ремарок сучасних драматургічних текстів досліджено засоби мовного вираження концепта “сміх”, виділені їх основні функції та розкрито роль у процесі текстотворення.

Ключевые слова: драма, ремарка, концепт, “сміх”.

This article explores linguistic features of the concept “laughter” in the author’s remark in modern dramatic texts, finds their main functions and deals their role in the process of creating text.

Keywords: drama, remark, concept “laughter”.

УДК 82.091
ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Волковецька

РОМАН О.ЗАБУЖКО “МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ” ТА ДЖ.ФОЙЄРА “ВСЕ ОСВІТЛЕНО”: ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

У статті на матеріалі романів О.Забужко “Музей покинутих секретів” та Джонатана Фойєра “Все освітлено” розглядається проблема відродження і збереження історичної пам’яті як запорука самоідентифікації людини, здійснюється аналіз типологічних збігів у розкритті вказаної проблеми на тематичному і символічному рівнях, визначається інтенціональна спрямованість обраної для дослідження проблеми у творах української та американської письменниць.

Ключові слова: історична пам’ять, інтенція, минуле, сучасне, типологічні збіги, О.Забужко, Дж.Фойєр.

На зламі тисячоліть все відчутнішою видається тенденція до усвідомлення людством потреби в збереженні пам’яті про минулі епохи і передачі її майбутнім поколінням, утвердженні своєї національної та особистісної ідентичності. Цілком закономірною тому можна вважати появу в ЗМІ такого вислову як “Величність століття сьогоdnішнього – в пам’яті про минуле”, адже в процесі свого розвитку світове суспільство дедалі частіше опиняється у складних, загрозливих ситуаціях, які увиразнюють проблеми повної втрати пам’яті свого історичного минулого і себе як мислячої і свідомої особистості. Художнє слово, як не дивно, виступає однією з найпродуктивніших форм осмислення й усвідомлення цих проблем.

Як результат, посилюється увага до історичної спадщини народу, пошуків свого національного та особистісного “Я”. Принципова необхідність духовного відродження сучасної людини, котра “губить нитку Аріадни”, втрачаючи зв’язок зі своїм минулим, і безуспішно намагається знайти сенс життя, змушує письменників ХХІ століття показати, наскільки важливо для кожної людини знати своє коріння і свою історію, адже хочемо ми того чи ні, минуле впливає і впливатиме на наше майбутнє. Тому питання історичної пам’яті є, як ніколи раніше, на часі.

Саме цю тему визначають наскрізною у своїх творах сучасні письменники української та американської літератури – Оксана Забужко (“Музей покинутих секретів”) та Джонатан Фойєр (“Все освітлено”), романи яких і є об’єктом цього дослідження. Вибір цих творів обґрунтовуємо тим, що в них письменники зпоміж інших проблем піднімають питання важливості знання і збереження пам’яті про минуле задля утвердження національного та

особистісного “Я”, показують зв’язок минулого і сучасного, вплив минулого на долю людини, її світобачення і самовизначення. Роман Джонатана Фойєра “Все освітлено”, виданий у 2002 році, здобув шалений успіх і приніс славу і визнання своєму автору. Роман одержав три досить престижні премії (New York Public Library Young Lions Fiction Award (2003), Guardian First Book Award (2002), PEN/Robert W. Bingham Prize (2004)). Роман Оксани Забужко “Музей покинутих секретів” визнано найкращою книжкою 2010 року, а сама авторка є вже давно званою письменницею в Україні і за кордоном.

Таким чином, мета нашого дослідження – простежити розгортання проблеми відродження і збереження історичної пам’яті у вказаних художніх текстах у компаративній площині. Відповідно до поставленої мети необхідно розв’язати такі завдання: визначити особливості поняття “історична пам’ять”; послуговуючись компаративним методом, проаналізувати типологічні збіги у розкритті вказаної проблеми на тематичному і символічному рівнях у романах і визначити інтенціональну спрямованість обраної для дослідження проблеми у творах.

У широкому значенні пам’ять – важлива етико-філософська категорія. Історична пам’ять народу є своєрідним енергетичним джерелом, що безперервно підживлює національну свідомість, не дає їй згаснути. Вважаємо за потрібне зазначити, що кожен народ, накопичуючи історичний досвід, дивиться на світ під власним кутом зору. Хоча, варто визнати, що більшість людей здебільшого не усвідомлюють існування цього досвіду, незважаючи на те, що постійно стикаються з ним у повсякденному житті. Як зазначає І.О.Кочергін, історичний досвід або ж історична пам’ять не

відноситься до матеріальних категорій, але уявити собі, яким чином будь-яка спільнота, або ж окремих індивід може існувати без неї, доволі важко [5].

Однак, перш ніж детальніше розглядати питання важливості історичної пам’яті на матеріалі вказаних творів у компаративній площині, вважаємо за потрібне визначитися з дефініцією поняття “історична пам’ять”, що, як виявилось, є непростю справою, оскільки не існує єдиного загального визначення. У широкому розумінні історичну пам’ять визначають як “фундамент національної ідентичності” (Н.Яковенко) [9]; “своєрідний потенціал народу” (Л.Добіжева) [2, 227]; “суспільно-психологічне оснащення спільноти” (В.Масенко) [6, 53]; “сховище традицій, досвіду, наукового знання, художніх творів тощо” (В.Колеватов) [1, 41]. За визначенням Ж.Тощенка, історична пам’ять є “своєрідною сфокусованою свідомістю, яка відображає значущість і актуальність інформації про минуле, в тісному взаємозв’язку з теперішнім і майбутнім” [8, 15].

У вузькому розумінні дослідники виділяють кілька рівнів історичної пам’яті: загальноетнічний (національний), локальний (окремі етнічні групи) й особистісний. Відповідно до цих рівнів розрізняють колективну, групову та індивідуальну форми історичної пам’яті [7, 51]. Відтак вважаємо, що напрочуд ємне визначення поняття історична пам’ять дала відомий український історик Наталя Яковенко і погоджуємося з її точкою зору, що історична пам’ять – це колективне уявлення про минуле, фундамент національної ідентичності [9]. Знання того “ким ти був”, допомагає зрозуміти сьогодні “ким ти є”, а, отже, усвідомлено заявити про те, яке “місце” займеш у майбутньому (тут мова йде як про окремого індивіда, так і про етнос, націю загалом).

Заслуговує на увагу уточнення, яке В.Артюх вносить у поняття “історична пам’ять”. Для нього історична пам’ять – не просто холодне, відчужене знання фактів минулого певної нації, це знання, яке переживається як *моє, рідне* минуле [7]. Дослідник вважає, що минуле в національній пам’яті індивіда завжди існує в межах його власного досвіду. Зрозуміло, що носій національної ідентичності безпосередньо не брав участі у подіях такого свого минулого, але він *уявляє* причетність до нього. Тому він вважає сприйняте минуле нації своїм минулим, своє власне життя, свою біографію черговою ланкою,

що продовжує історичний ланцюг нації із минулого через сьогодні в майбутнє. Отже, феномен *моєї історичної пам’яті*, як стверджує науковець, розуміється через об’єктивну відокремленість від чужих національних історій та через індивідуальну злитість з нею [7].

Саме важливість знання *свого* особистісного та національного минулого для кожного окремого індивіда – одна з інтенцій, спільна для обох романів, яку ми не можемо оминати увагою. Як у романі Оксани Забужко, так і в романі Джонатана Фойєра протагоністи прагнуть знайти *свою* правду про минулі події життя своїх предків, виявити серед давно похованих секретів *свій* секрет, який допоможе їм знайти і зрозуміти себе.

У “Музеї покинутих секретів” деякі з героїв роману вирішують “розкопати” такі-от секрети минулого. Мова йде про протагоніста роману – успішну журналістку Дарину Гоцинську, яка разом зі своїм коханим Адріаном Ватаманюком, намагаються розкрити таємниці життя і загибелі Олени Довган – далекої родички Адріана, що була вояком УПА. На тлі загальної національної історії країни герої намагаються відшукати “сторі” окремої людини, яка, як вони відчують, певним чином визначає те, що відбувається з ними сьогодні.

Розкриваючи один за одним секрети долі Олени Довган, Адріан приходить до розуміння того, що й у його власній пам’яті і знанні про себе є багато прогалин і запитань, на які відповіді вже не дасть ніхто: “І все-таки, чому я Адріан?.. Якимось незатишно думати, що я цього вже не дізнаюся. Що вже нема кого спитати...” [3, 387]. Водночас Дарина усвідомлює, що минуле сім’ї Адріана належить не лише йому одному. Це та історична пам’ять, яка необхідна і їй самій. Це те знання, що дасть їм обом розуміння своєї причетності до національної долі країни і розуміння себе самих: “...їй самій треба взнати, звідки йдуть по її життю всі ці ниточки, це капілярне сплетиво людських доль” [3, 351].

Цікавим є той момент, що для героїв важливим є не стільки якийсь конкретний факт з минулого, а власне пошуки відповіді на питання “чому?”. Герої прагнуть знайти пояснення, розуміння того, що відбулось колись: чому сталося саме так і яке значення ця подія має для них сьогодні. Дарина відчуває, що минуле нікуди не зникло, що воно і ті, хто були в ньому, є завжди поруч, що все і всі взаємопов’язані: “...всі ми в часі тремось одне об

одного, поняття про це не маючи, мертві, живі, ненароджені, і хтозна, скільки їх і в яких химеросплетіннях взаємин склалось на те, щоб я оце зараз сиділа, тримаючи в руці голос чоловіка, якого люблю, – і навіть того не розгледіти, чому я його люблю: чому саме його?..” [3, 128]. У процесі пошуку істини вони розуміють, що чим більше знають про своє минуле, тим більше влади мають над своїм сьогоденням, тим краще бачать і розуміють себе та інших.

Типологічною схожістю досліджуваних романів є той факт, що тема історичної пам’яті для Оксани Забужко і для Джонатана Фойєра пов’язана насамперед з темою індивідуальної пам’яті та ідентичності, необхідності для кожного індивіда знати своє коріння і свою історію. У цьому аспекті помічаємо деякі перегуки сюжетних схем у романах згаданих авторів. Як у Забужко, так і у Фойєра протагоніст прагне знайти правду про минуле своєї сім’ї. Сафран Фойєр (головний герой) – американець, єврей українського походження, відправляється в Україну, де колись, за родинними переказами, його дідусь був врятований українкою від німецьких окупантів у часи Другої світової війни. Юнак відчуває величезну потребу в поверненні на ту землю, що дала життя його дідусеві і бабусі. Він прагне відшукати жінку, яка врятувала його дідуся від смерті в часи війни, оскільки відчуває, що й він сам певною мірою завдячує їй життям: “Я хочу побачити Трачімброд, побачити, який він, де виростав мій дід і де б я був зараз, якби не війна” (тут і далі переклад мій. – *В.Н.*) [10, 59].

Він і не здогадується, що пошуки жінки, яка врятувала його дідуся, відкриють йому сторінки трагічного минулого не лише його родини, а й всього єврейського народу. Голокост стане не лише словом на позначення жорсткого винищення єврейського народу під час Другої світової війни, частиною якого він також є (подорож дала йому чітке усвідомлення цього), а чимось дуже особистим – його власним болем, його власною пам’яттю. Таким чином, інтенційною спрямованістю автора є показати, що все в нашому житті переплетено, все взаємопов’язано: національне стає особистісним, а особисте стає національним, навіть більше того – загальнолюдським.

У романах розкривається ще один аспект історичної пам’яті – це розуміння її як посередника між минулим, сучасним і май-

бутнім, як своєрідного містка, що з’єднує для нас всі ці виміри, або як вдало визначив її Ж.Тощенко як “сфокусовану свідомість, яка відображає значущість і актуальність інформації про минуле в тісному взаємозв’язку з теперішнім і майбутнім” [8, 15]. Саме через зв’язок минулого і сучасного герої можуть пояснити ті невідповідності і повороти долі, які в той чи інший спосіб впливають на їхнє життя, світо- і саморозуміння, визначаючи певною мірою їхнє майбутнє. Недарма в романі “Все освітлено” повчає своїх нащадків звичайний фермер із старого Трачімроду: “Необхідно відступити назад, щоб піти вперед” [10, 37].

Однак не всі герої досліджуваних романів бажають пригадати чи віднайти давно забуту історію, відновити її у своїй пам’яті. Є й такі, хто наглухо намагається забити двері пам’яті в минуле. У романі “Музей покинутих секретів” пошуки Дариною та Адріаном своєї родинної правди, відновлення історичної пам’яті, змушують ще одного героя – Бухалова Павла Івановича – повернутися до свого власного, до кінця непізаного, однак дуже болючого минулого. Для нього, який зростав у сім’ї капітана Радянської армії, офіцера НКВД було справжнім шоком дізнатись, що він насправді син єврейки, яка була завербована підрозділом НКВД і провела більш як два роки в загоні УПА, а пізніше, у тюрмі, була доведена до самогубства, залишивши двомісячну дитину сиротою. Однак для себе Бухалов обрав “безпам’ятство”. Йому не потрібне це минуле, йому не потрібне тавро “єврейського байстрюка”. Він ще не усвідомлює того, що вже зрозуміли Дарина та Адріян, що “...минуле суне на тебе з усіх пор і щілин, мішаючись з теперішнім у таке нерозліпне тісто, з якого вже спробуй вибрюхайся. А ми й далі тішимо себе дитячою ілюзією, ніби маємо над ним владу, бо можемо його забути. Наче від нашого забуття воно кудись зникне” [3, 332].

У романі “Все освітлено” Фойєр також зображає “безпам’ятних”, що є ще однією типологічною спільністю досліджуваних творів. Устами Сафрана (дідуся головного героя) автор висловлює важливу думку: “Єдине, що може бути ще болючішим, ніж активно забувати, – це інертно пам’ятати” [10, 260]. Фойєр, неначе продовжує ідею Забужко (інтенції авторів вже вкотре збігаються) про те, що минуле нікуди не зникає, що воно завжди є поруч і притягає до себе тих, хто йо-

му належить, або й тих, хто його зрікся. Невипадково в романі провідниками Джонатана в Україні стають: сварливий дідусь-антисеміт, його улюблений собака Семі Девіс Джуніор та внук Алекс Перчов, Джонатанів перекладач. Подорож і пошуки ними Трачімброду об’єднує цих таких різних людей, змінюючи їхнє життя назавжди. Ніхто з них напередодні не міг уявити, що вони можуть бути чимось пов’язані – євреї з США та звичайні українці з Одеси. А як виявилось, спільним для них була їхня історична пам’ять, пов’язана з подіями шістдесятилітньої давності у Трачімброді. Цікавими є трансформації внутрішнього стану діда Алекса в процесі “пригадування”, яке було невідворотним у Трачімброді, і якого він так старанно намагався уникнути впродовж усього свого життя на нерідній для нього одеській землі. Завдяки саме цьому персонажу Фойєр показує значущість історії та її вплив на долю окремої людини. Як виявилось, дід Алекса – євреї, який усе життя приховував своє походження від усіх родичів, а під впливом подорожі несподівано навіть для себе розповідає історію зради та вбивства друга заради власного порятунку та порятунку своєї дружини і сина. Виправдовуючи себе, дід каже: “Я не погана людина, ... я добра людина, яка жила в погані часи” [10, 227]. Дід, який прагнув позбутися минулого, зрозумів: минуле наздогнало його. Проходячи важким шляхом самопізнання та самоідентифікації, герой збагнув ницість своєї зради не тільки по відношенню до свого друга, але й по відношенню до себе і своїх рідних, забравши в них право на пам’ять і свою національну приналежність. Впустивши нарешті правду у своє серце і відкривши її своєму внукові, дід повернув не лише самого себе, а й такий бажаний собі спокій. Після повернення додому він покінчує життя самогубством, але це для нього стає бажаним порятунком: “...бо я знаю, що маю зробити і зроблю це. Я буду йти безшумно і я відкрию двері у темряву, я зроблю це” [10, 291].

Ці події змушують і самих героїв, і читачів повірити у не випадковість всього, що відбувається в житті, а це і є інтенціональною спрямованістю обох романів. Повірити у визначену не тільки в межах одного життя логіку того, що з нами відбувається. І не стільки навіть повірити, як усвідомити, що так воно і є. Неможливим тепер стає заперечення влади минулого над майбутнім, як незаперечним стає той факт, що корекція чи маніпуляція

історичною пам’яттю призводить до знищення національної та особистісної ідентичності людини, без якої вона не може повноцінно існувати.

Основна інтенція авторів – показати проходження героями шляху від безпам’яцтва до знаходження (чи відновлення) пам’яті, а відтак і до самих себе, що реалізує себе не лише через типологічний збіг на тематичному рівні, але також на символічному рівні через назви творів, – вдалий хід письменників. В обох романах їх назва визначає певною мірою структуру твору, адже всі вчинки і внутрішні переживання героїв проходять через призму пошуків людиною своєї пам’яті, зв’язку її долі із таємничим минулим, що й відображають назви творів.

У романі Оксани Забужко символічним є вже саме слово “секрет”, яке сприймається читачем двояко: з одного боку, “секрет” розуміється як таємниця, інформація, яка відома обмеженій кількості людей, з іншого боку – у тій трактовці, в якій його подає письменниця – як гру, в якій діти ховали в землі невеликі колажі з різних предметів, накритих скельцями і присипаних землею у місці, відомому лише двом. При поєднанні цих двох значень в одному слові секрет у романі перетворюється на символ забутої і прихованої історії загублених у землі культурних артефактів, втраченої національної пам’яті.

У такий спосіб Забужко розкриває символіку назви свого роману. Для письменниці – встановити зв’язок із своїм минулим, а отже, віднайти і зрозуміти себе як частину своєї національної спільноти, свою індивідуальність на тлі всезагальності є можливим лише через розкриття давно покинутих секретів, хранилищем (або, як висловлюється авторка, музеєм) для яких є сама земля: “...вони всі і далі лежать там, у землі. Всі наші запечатані дружби, сльози, клятви... Наші маленькі життя, накриті скельцями... Такий величезний музей покинутих секретів” [3, 536]. А хранителями тих секретів є ті, хто зберігає пам’ять про них, адже секрет живе до тих пір, поки про нього пам’ятають: “...було ясно, що наш «секрет» умер. Умер, тому що вона про нього забула” [3, 536].

У романі Фойєра “Все освітлено” також багато символіки. Так, містечко Трачімброд, на нашу думку, символізує втрачену пам’ять. Місто було повністю зруйновано, на його місці не залишилося нічого. Як і в Забужко, воно просто вмерло разом із його жителями і тими,

хто назавжди забув про нього. Міста немає, там порожньо, все чорно: "...це все, що ви б побачили. Воно завжди таке, завжди темне" [10, 184] – говорить Ліста, єдина жителька того міста, що вижила і чекала тих, хто повернеться сюди по свою пам'ять. А пам'ять вона зберегла. І не тільки пам'ять, але й всі ті скарби, які були заховані своїми власниками в безпечний сховок – у землю: "Земля все ще наповнена каблучками, і грішми, і фотографіями, і єврейськими речами. Я змогла знайти лише деякі з них, а вони все ще наповняють землю" [10, 184]. Вона зберігала ті "скарби", бо це було найдорожче, що залишилось у неї для інших – пам'ять, знання, правда. Ліста зберігала все у своїй хатині, яку вона (повторимось за Забужко) перетворила на "музей покинутих секретів", щоб показати свої "експонати" тим, хто прийде за ними. Ліста була її хранителем. "Я так довго на вас чекала" – говорить вона шукачам Трачімброду [10, 118].

Забута історія, втрачена пам'ять для Фойєра – це чорнота, темінь. Жодна людина не може жити в темноті, їй потрібне світло. Тому для майбутнього повноцінного життя треба *освітлити* темноту незнання і забуття світлом правди про своє історичне та особистісне минуле, світлом пам'яті, як це зробили герої роману. Тільки тоді "все буде освітлено".

Отже, застосовуючи компаративний метод у нашому дослідженні, ми виявили типологічні збіги на тематичному рівні, що виокремлюються у зверненні обох авторів до теми необхідності відновлення і збереження для сучасної людини пам'яті про минуле. Це завдання знаходить свою реалізацію в архітектоніці романів – у процесі проходження героями шляху від безпам'ятства до знаходження (чи відновлення) пам'яті, а відтак і до самих себе. Як вважають письменники, історія має здатність повторюватись, впливати і визначати долю людини, тому знання минулого може допомогти уникнути певних помилок у майбутньому, підказати правильне рішення в дні сьогоднішньому, зрозуміти, врешті-решт, себе, тобто допомогти людині національно самоідентифікуватись.

Разом з тим можемо висувати про типологічний збіг інтенцій романів. Насамперед, мова йде про три основні інтенціальні спрямованості досліджуваних романів: загроза втрати себе через втрату пам'яті про минуле, а також обґрунтування необхідності такого знання сьогодні; виявлення причин, що

спонукають людей забути своє минуле, стати "безпам'ятними"; загальнолюдськість проблеми збереження минулого, яка була спільною для людей різних національностей (євреїв, українців) і різних вікових груп.

Ще одним типологічним збігом є використання авторами різноманітних символів для розкриття вказаної проблеми. Так, Оксана Забужко вдається до символу "секрету" (колажу), щоб показати, що в собі ховає земля і для чого людині необхідно розгадувати секрети минулого; Джонатан Фойєр – символи "темного Трачімброду", як втраченої пам'яті і "освітленості", як здобуття її. Крім того, обидві назви романів мають концептуальне значення для розкриття теми та основних її інтенцій у творах.

Отже, можна висувати про те, що проблема відродження і збереження історичної пам'яті як необхідна умова національної та особистісної ідентифікації людини виявляє себе в обох романах як на тематичному, так і на символічному рівнях, підпорядковуючи собі інтенції творів.

1. Голомозда К. Історичні ідентичності в історіографічних рефлексіях [Електронний ресурс] / К. Голомозда. – Режим доступу : www.kennan.kiev.ua/kkp/content/conf06/papers/Golomozd.
2. Добижєва Л. Историческое самосознание как часть национального самосознания народов / Л. Добижєва // Традиции в современном обществе. Исследования этнокультурных процессов. – М., 1990. – С. 227.
3. Забужко О. Музей покинутих секретів : [роман] / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – 832 с.
4. Зерній Ю. Исторична пам'ять як об'єкт державної політики / Ю. Зерній // Стратегічні пріоритети. – 2007. – № 1 (2). – С. 71–76.
5. Кочергін І. О. Исторична пам'ять як складова національної ідеї / І. О. Кочергін // Гілея (науковий збірник) : зб. наук. праць. – К., 2008. – Вип. 15. – С. 267–272.
6. Масенко В. Исторична пам'ять як основа формування національної свідомості / В. Масенко // Укр. іст. журн. – 2002. – № 5. – С. 49–62.
7. Савельєва І. Социальные представления о прошлом: типы и механизмы формирования / И. Савельєва, А. Полетаев // Гуманитарные исследования. – М. : ГУ-ВШЭ, 2004. – Вып. 7 (14). – С. 52.
8. Тощенко Ж. Историческое сознание и историческая память. Анализ современного состояния [Електронний ресурс] / Ж. Тощенко. – Режим доступу : <http://vivovoco.rsl.ru/VV/JOURNAL/newhist/himem.htm>.

9. Яковенко Н. Нова доба – нові підручники. Про потребу дискусії над підручниками з історії України [Електронний ресурс] / Н. Яковенко. – Режим доступу : <http://www.novadoba.org.ua/data/metod/yakovenko.rtf>.

10. Foer J. S. Everything is illuminated / J. S. Foer. – New York : Houghton mifflin company boston, 2002. – P. 289.

В статті на матеріалі романів О.Забужко “Музей заброшенных секретов” и Дж.Фойера “Всё освещено” исследуется проблема возрождения и сохранения исторической памяти как залога самоидентификации человека, исследуются типологические сходства в освещении этой проблемы на тематическом и символическом уровнях текстов, определяется интенциональная направленность избранной для исследования проблемы в произведениях украинской и американской писательницы.

Ключевые слова: историческая память, интенция, прошлое, настоящее, типологические сходства, О.Забужко, Дж.Фойер.

The article deals with the issue of investigation of the problem of renaissance and preservation of the historical memory as a pledge of a human selfidentification, as well as defying typological similarities in the realization of this theme on the thematic and symbolic levels and intentional direction in the novels: O.Zabuzhko “The Museum of the Lost Secrets” and J.Foer “Everything is Illuminated”.

Key words: dialogue, intention, past, present, typological similarities, Oksana Zabuzhko, Marina Lewycka.

УДК 821.161.2: 82-31
ББК 83.3 (4Укр) -7

Тарас Гросевич

ЖАНР СІМЕЙНОГО РОМАНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті дано визначення поняттю “сімейний роман”, перелічено риси жанру, простежено на матеріалі творів Г.Квітки-Основ'яненка, А.Свидницького, У.Самчука, Ірини Вільде та А.Дімарова його еволюцію в українській літературі.

Ключові слова: жанр, роман, сімейний роман, сімейна хроніка, сімейний конфлікт, роман виховання.

Сімейний роман – один із найдавніших і найбільш розповсюджених жанрових різновидів в історії літератури. Це зумовлює постійне коригування його формотвірних меж, безперервність процесу трансформації його змісту й форми, відповідно до історичного, соціокультурного, літературного контекстів. Відзначимо також, що об'єкт жанру, сім'я, у свою чергу, сприяє постійному руху та оновленню сімейного роману, виводить інтерес до цього жанру на новий рівень серед читачів і письменників, що, власне, й пояснює його актуальність сьогодні [8, 6]. Беручи до уваги основний конфлікт, який передбачає протиставлення героя сім'ї, сімейний роман слід розуміти не так як історію сім'ї, як історію включеної в простір сім'ї особистості. Сімейний роман також задає особливий тип героя, чие життя визначається усвідомленням свого зв'язку зі світом сім'ї [11].

Головною жанровою ознакою в сімейному романі стає творення особливого, колек-

тивного героя – сім'ї. Сімейний роман формується навколо сім'ї в цілому, а не одного з її членів. Предметом розгляду стає існування сім'ї як інституту в сучасному суспільстві, перспективи її розвитку, а також цілий комплекс, пов'язаних з цією проблематикою, моральних і етичних питань [12].

Літературознавець Олена Дудар до прикметних ознак цього жанрового різновиду зараховує зображення внутрішньосімейних конфліктів, відтворення стосунків героя з іншими членами сім'ї та суспільства, змалювання таких циклічних подій сімейного життя, як народження, навчання, одруження, виховання дітей, смерть, похорон [4, 7].

У світовій літературі жанр сімейного роману, де “буття сім'ї створює особливу систему сюжетних зв'язків, зустрічей, конфліктів, мотивувань” [9], є доволі поширеним та розгалуженим. Розробка його основних жанротворчих конструкцій і прийомів відбулося в Англії наприкінці XVIII – початку XIX сто-

ліття. Класичні зразки сімейного роману представлені у творчості Олівера Голдсмита, Лоренса Стерна, Джона Голсуорсі, Томаса Філдінга, Семюеля Річардсона та інших. Вершини свого розвитку сімейний роман досягає, на думку М.М.Бахтіна, у творах Чарльза Діккенса. Ці та інші митці ідеалізували сімейне життя звичайних, простих людей, їх повсякденний побут, велику увагу приділяли розкриттю психології персонажів, зображенню зовнішніх умов, оточенню у становленні людської особистості.

В українській літературі сімейний роман, на жаль, не має такої багатой історії, а сам жанр і до сьогодні ще не канонізований. Твори, в яких актуалізувалася сімейна тема, як правило, дефініціювалися літературознавчою наукою категоріями тематично близьких епічних жанрових різновидів (родинно-побутового, соціально-побутового, роману виховання тощо), у контексті яких і розглядалися.

Чи не вперше до сімейного жанру на українському ґрунті вдався Г.Квітка-Основ'яненко у своєму російськомовному романі "Пан Халявський", в якому виведено три покоління Халявських: батьків, дітей, внуків. За Ніною Бернадською, це "сімейний роман-хроніка з притаманними йому сюжетними вузлами: родинне виховання, навчання, смерть батьків і доросле життя головного героя Трушка Халявського" [1, 47], для якого характерне двояке шанування сімейних цінностей: то його розбирає пиха від усвідомлення кровного зв'язку зі своїм родом, то він ладен забути своїх предків, аби довести власну правоту і не вчитись. Змалювання сімейних стосунків доповнюється у Квітчиному романі сатирично-гумористичним зображенням суспільних реалій епохи другої половини XVIII – початку XIX ст.

"Роман з життя правобіцького духовенства" "Люборацькі" А.Свидницького також написаний у формі сімейного роману. У ньому письменник простежує майже двадцятилітню історію сім'ї старосвітського священника Гервасія Люборацького. Авторський задум зводиться до того, щоб показати процес руйнування й занепаду сім'ї дрібного сільського попа. За дослідником творчості Свидницького Миколою Сиваченком, "історію сім'ї письменник прагне показати якомога повніше, а тому, хоч і ставить її в загрозливе становище (...) вводить один за одним епізоди, в яких відповідно до життєвої правди показує, як

осиротіла сім'я бореться за право на існування" [10, 194].

Письменство ХХ століття дає нові зразки в освоєнні жанру сімейного роману. Розширює його межі зокрема й Улас Самчук. Те, що його епічне полотно "Волинь" є класичним зразком сімейного роману, вже засвідчує своєрідність його тематики, проблематики, хронологу. У творі, як відзначає Галина Немченко, "автор неквапливо оповідає про сімейний уклад Довбенків, вводить читача в щоденний світ селянських турбот, болів і радощів, якими живуть представники різних поколінь" [7, 104].

Родинні мотиви пронизують і тематику "Сестер Річинських" Ірини Вільде. За жанром – це "типова родинна хроніка" [2, 471], у центрі якої – велике коло сімейних проблем і зв'язків, пов'язаних із життєписом п'ятох сестер Річинських – дочок уніатського священника Аркадія Річинського. Згадана дослідниця Олена Дудар, аналізуючи систему конфліктів романів Ірини Вільде "Сестри Річинські" та Теодора Драйзера "Оплот" у річищі "суспільство – сім'я – члени сім'ї" [4, 8], окреслює такі його моделі, як "конфлікт: сім'я – суспільство" ("Конфлікт роману не замикається сімейною сферою, трагічна глибина його експлікується через порушення "сімейності", суперечність між поколіннями та носіями протилежних суспільних інтересів" [4, 8]) та "внутрішньосімейні конфлікти" ("Відсутність грошей як засобу для існування (...) є джерелом сімейних конфліктів, що призводять до деформації родинних почуттів, поглиблюють внутрішні конфлікти, зумовлюють рефлексії героїв, моделювання психологічних ситуацій" [4, 9]), відзначає, що дефініціювати твір Ірини Вільде як "сімейна хроніка" можна "за формою наративу" та "зовнішніми ознаками" [4, 8], які виражаються у застосуванні ретроспекції, характерної для наративної структури жанру сімейного роману. За Віталієм Дончиком, "Сестри Річинські", отже, – "новий варіант сімейно-побутового роману з серйозною соціально-психологічною підставою та необхідними "виходами" на широкий суспільно-історичний потік" [3, 19].

Роман Анатолія Дімарова "Його сім'я" продовжує та якісно розширює традиції сімейного жанру в історії української літератури. Так, у статті "Своя дорога, свій голос" [6] літературознавець Анатоль Костенко, акцентуючи на порушенні романом проблем сімейного характеру, стверджує, що в "Його

сім'ї" центральним і "найболючішим" водночас постає питання єдності і непорушності сім'ї, що у "змалюванні процесу руйнації сім'ї Горбатюків чи не найхарактернішим є те, що вона, ота руйнація, відбувалася без видимих причин, без штампованих ситуацій, що іноді виставляються в творах на цю тему" [6, 127]. До речі, оця "єдність" та "руйнація", на наш погляд, чи не ключова антитеза, що проявляє себе довкола сімейного конфлікту в романі Дімарова.

Уперше предметом комплексного аналізу твір Дімарова постає в науковій розвідці "Жанрово-стильові особливості роману Анатолія Дімарова "Його сім'я" [5] сучасної дослідниці Марини Корецької. Авторка статті наближає роман Дімарова "до жанрового виду – роману виховання" [5, 153], розглядає твір крізь призму бахтінської теорії романів виховання і в підсумку зауважує, що роман сприяє "осучасненню традиційного роману виховання" [5, 156]. Однак, як нам видається, такі засадничі риси жанру сімейного роману як тема батьківства, материнства і дитинства, співвіднесення категорій любові, шлюбу і сім'ї, реалізація мотивів спадку, сімейної руйнації, родинного зібрання та подорожі-втечі чоловіка, актуалізація міфологеми Дому та синдрому "порожнього гнізда", культивування типу матері-одиначки та інші, втілені Дімаровим у своєму творі, дозволяють дефініціювати "Його сім'ю" саме як сімейний роман.

Отже, підсумовуючи, відзначимо таке: незважаючи на деяке ігнорування з боку літературознавчої науки до жанру сімейного роману, приклади Г.Квітки-Основ'яненка, А.Свидницького, У.Самчука, Ірини Вільде, А.Дімарова вже засвідчують присутність в українському письменстві означеного нами жанрового різновиду, який, безперечно, ще чекає свого дослідника.

1. *Бернадська Н. І.* Український роман: Теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
2. *Дзюба І. М.* Ірина Вільде / І. М. Дзюба // 3 криниці літ : у 3 т. Т. 3 : Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів / І. М. Дзюба. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2007. – С. 466–477.

В статтє дано определение понятію "семейный роман", перечислены черты жанра, прослежена на материале произведений Г.Квитки-Основьяненка, А.Свидницкого, У.Самчука, Ирины Вильде и А.Димарова его эволюция в украинской литературе.

Ключевые слова: жанр, роман, семейный роман, семейная хроника, семейный конфликт, роман воспитания.

3. *Дончик В. Г.* Український радянський роман: Рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
4. *Дудар О. В.* Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів "Сестри Річинські" Ірини Вільде та "Оплот" Теодора Драйзера: порівняльний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 "Порівняльне літературознавство" / О. В. Дудар. – Тернопіль, 2011. – 19 с.
5. *Корецька М.* Жанрово-стильові особливості роману Анатолія Дімарова "Його сім'я" / М. Корецька // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : Зб. наук. праць. Вип. 15 / відп. ред. І. В. Сабадош. – Ужгород, 2011. – С. 153–157.
6. *Костенко А.* Своя дорога, свій голос / А. Костенко // Дніпро. – 1972. – № 6. – С. 126–128.
7. *Немченко Г.* "Волинь" та "Марія" Уласа Самчука як зразки романного епосу / Г. Немченко // Сучасний погляд на літературу : зб. наук. праць. Вип. 9. Пам'яті академіка Петра Хропка / редкол.: П. П. Хропка (відпов. ред.), С. С. Кіраль (відп. секр.), В. Ф. Погребенник, І. В. Савченко та ін. – К. : ІВЦ Держкомстату України, 2004. – С. 102–120.
8. *Покидько Г. С.* Модифікація жанру сімейного роману в творчості Енн Тайлер : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Г. С. Покидько. – К., 2007. – 21 с.
9. *Проскурина Т. Д.* О семейном романе как отражении общественной жизни / Т. Д. Проскурина. – Режим доступу : <http://www.proskurina.bel.ru/articles/8.doc>.
10. *Сиваченко М. Є.* Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі : монографія / М. Є. Сиваченко. – К. : Вид-во Академії Наук Української РСР, 1962. – 415 с.
11. *Симонова Л. О.* Трилогія Э. Базена в контексте французского семейного романа : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. ВАК РФ 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)" / Л. О. Симонова. – М., 2005. – Режим доступу : <http://www.referun.com/n/trilogiya-e-bazena-semya-rezo-v-kontekstefran-tsuzskogo-semeynogo-romana>.
12. *Татьянина А. Г.* Проза молодого Л. Н. Толстого и проблема семейного романа / А. Г. Татьяна. – Режим доступу : <http://www.dissercat.com/content/proza-molodogo-ln-tolstogo-i-problema-semeinogo-romana>.

In the article is given the definition of “family novel”, are counted the genre features, is traced on compositions of H.Kvitka-Osnovyanenko, A.Svydnytsky, U.Samchuk, Iryna Vilde and A.Dimarov its evolution in Ukrainian literature.

Key words: genre, novel, family novel, family chronicle, family conflict, novel of education.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр)6

Хомишин Ольга

ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТЕВОГО ЦИКЛУ ФЕДОРА ДУДКА “В ЗАГРАВІ”

У статті досліджується повістевий цикл Ф.Дудка “В заграві”. Шляхом аналізу сюжетної схеми, персонажної системи, основних конфліктів, своєрідності наративної стратегії розкриваються ідейно-художні особливості твору.

Ключові слова: індивідуально-авторський стиль, тематична композиція, конфлікт, колізія.

Центральною у творчості Ф.Дудка є тема визвольних змагань. Її письменник піднімає і в повістевому циклі “В заграві”. Авторська дефініція твору – роман. З нею можна було б погодитись, враховуючи масштабність центральної колізії твору, однак манера письма Ф.Дудка, що нагадує нарисовість, фрагментарність, а також невелика кількість центральних персонажів свідчать на користь власне повістєвого циклу. Зрештою, така манера письма притаманна авторові на рівні ідіостилю, вона зумовлена типом його художнього мислення, скерованого на сприйняття дійсності оком журналіста (письменник у юності навчався на курсах журналістики в Московському університеті).

“В заграві” складається з чотирьох частин, що друкувалися у Львові впродовж 1928–1931рр.: “Чорторий” (1928), “Квіти і кров” (1928), “На згарищах” (1929), “Прірва” (1931). Можливо, Дудко планував ще одну частину, бо цикл виглядає дещо незавершеним. Це підтверджується й на рівні рецепції: “читачі допитуються, коли з’явиться дальша частина повістєвого циклу” [7, 8]. Однак таку композиційну особливість можна пояснити схильністю автора до фрагментарного письма – адже й кожна окрема частина циклу сприймається як твір з відкритим фіналом, завершальний акорд у якому належить зробити читачеві. Як окремих нарис чи оповідання (за лежно від ступеня подієвості) може сприйматися й кожен невеликий епізод, виокремлений графічно. Тому й очікувана тоді галицьким читачем “завершальна нота” тут все ж не обов’язкова. Цікаво, що Дудків твір має ще одну, авторську, жанрову дефініцію: “Фільми

української боротьби 1919–1920 рр.”. Отже, фрагментарність зумовлена й композиційною специфікою твору, що, за задумом автора, мав тяжіти до кінематографа. Це давало можливість поєднати епічність з ліризованим наративом, плавний плін часу з калейдоскопічністю картин, динамізувати розвиток сюжету, ущільнити хронотоп.

У сучасному літературознавстві існують дві провідні тенденції щодо аналізу структури художнього тексту. Перша передбачає вичленування у творі ряду рівнів (М.Бахтін, до прикладу, бачить перш за все рівень фабули і сюжету – дійсність автора і дійсність персонажа; натомість М.Гіршман пропонує дворівневу структуру: ритм, сюжет, персонаж). Інша методологічна концепція, зорієнтована на такі категорії, як зміст і форма, заявлена у працях Г.Поспелова. Нам бачиться оптимальним підхід, за якого намагатимемось використовувати як аналіз окремих рівнів структури, так і синтетичне осмислення формально-змістової єдності усього твору, акцентуючи на тематичній композиції.

Аналізуючи сюжет, маємо змогу вийти на зріз аналізу персонажної системи, відтак на рівень композиції, зокрема й ідейно-ціннісний, “ідеологічний” (Б.Успенський) – точки зору. Сюжет – це, за визначенням А.Єсіна, “динамічна сторона художньої форми. Двигун сюжету – конфлікт” [5, 143]. Конфлікт же існує на різних рівнях – на змістовому і на формальному. На рівні форми вирізняють декілька видів конфлікту: конфлікт між окремими персонажами і групами персонажів; протистояння персонажа і способу життя, особистості й середовища; конфлікт внутрішній,

психологічний. Знову ж таки, єдність форми і змісту виявляється і в тому, що творча концепція, ідея – це та нитка, що дозволяє побачити за персонажами систему характерів.

Отже, цикл “В заграві” Ф.Дудка присвячений подіям національно-визвольного змагання на Україні періоду 1919–1920 рр. У центрі авторської уваги – молоде подружжя Ольденборгерів. Чорторий воєнного лихоліття розлучив Василя і Лідочку, жінка залишається в Києві, який після втечі Петлюри окупувають більшовики, згодом – денікінці. Василь, військовий кореспондент української армії, залишає Київ з надією, що розлука триватиме зовсім недовго. Він опиняється в Кам’янці, при штабі, однак невідомість і тривожні звістки, що надходять зусібіч, змушують його проситися добровольцем на передову. Та по дорозі до Вінниці Василь дізнається, що місто вже захоплене більшовиками. Кругом панує загальна паніка, розгубленість, українських вояків косить тиф.

Хаос і крах сподівань на перемогу Ф.Дудко передає через показ внутрішнього стану Василя, його психологічну надломленість, втрату пасіонарності. Чорно-білі штрихи, що постають перед очима персонажа окремими фрагментами дійсності, його внутрішні монологи, наративна організація викладу (переважання називних речень, часта повторюваність сполучника “і”) слугують авторові для показу картини доби. Натуралістичні картини трупів і хворих козаків, що лежать покотом “на голій, запльованій підлозі, серед сміття й бруду”, постають контрастом до тієї романтики боротьби, що ще кілька місяців тому переповнювала Василеву душу. Він увиразнюється згадкою про козацького героя часів Хмельниччини – Богуна: “Це ж колишні простори великого Богуна, полковника винницького! Сама тінь його сумує в нічних померках над цими похмурими просторами”, посилюється риторичними питаннями, що б’ють у Василеві скроні: “чи ж блисне коли над ними світло справжнього визволення?”. Василь бачить поразку української армії. Внутрішній стан персонажа суголосний домінантні в описах сірого і чорного – “і знову чорні поля... І знову чорний сум у душі”. Василь зустрічає в дорозі знайомого, батькового приятеля із рідного села. Доктор радить йому покинути нерозважливу думку пробиватися на фронт, бо й фронту вже нема, а натомість заїхати в село (воно якраз неподалік) і там спробувати перебути тяжкі часи. Тепер Васи-

лева дорога впирається у замкнутий простір цього тихого острівця з батьківськими пенатами, об твердиню якого розбиваються і білі, й червоні хвилі чорторию. Здається, Дудків Одиссей потрапляє на острів лотофагів... Єдине, що його непокоїть, – розповідь батьків про знайомого офіцера, який, перебравшись через лінію фронту, передав із Києва вістку від Лідочки. У Василя зароджується недобра підозра: адже Іполит Домонтович давно закоханий у його дружину, а зараз він там, у Києві.

Цикл “В заграві”, як ми вже зазначали, складається з чотирьох частин. Ці частини об’єднані складною системою персонажів і подій. Однак центральних персонажів у романі всього троє: Василь та Ліда Ольденборгери й Іполит Домонтович. У передмові до Дудкових спогадів “Моя молодість” Лука Луців, даючи коротку силуетку життя і творчості письменника, зауважив, що прозу його “характеризують добре знання побуту, вміння будувати цікавий сюжет і романтична піднесеність, не зважаючи на рясні натуралістичні деталі” [6, 2]. Уміння будувати сюжет, в основі якого – інтрига, що стосується приватного життя героїв на тлі епохальних подій, полягає перш за все у зорієнтованості автора на тип персонажа: його герої – звичайні люди, імена таких засипають піски історії, однак це люди, які жили, кохали, прагнули щастя, шукали свою дорогу в житті, серед розбурханого чорторию воєнних подій намагалися віднайти власну ідентичність як окремо взята особистість і як частина певного соціуму нації.

Не зважаючи на чітку симетричність композиційної структури твору (чотири частини, у першій і третій з яких йдеться про Василя, дійсність сприймається під його кутом зору, центром світу стає маленьке подільське село, в якому живуть Василеві батьки і де змушений він зупинитись у своїх пошуках дороги до власної домівки; друга і четверта – світ Лідочки, котра залишилася в Києві та змушена також пройти свій шлях ініціації, марно ж остання частина має назву “Прірва”), композиція персонажного світу моделюється автором на класичному трикутнику закоханих.

Слід зауважити, що Дудко – майстер будувати мовні партії персонажів. Адже сюжет першої і третьої частин (“Чорторий” і “На згарищах”) – адинамічний, події відбуваються десь там, у Києві, чи за кілька миль від села, або ж на станції, на яку вже зайшов денікінський бронепоезд. Тут же рух сюжету

динамізується шляхом моделювання діалогів: у хатині Ольденборгерів збирається місцева інтелігенція й постійно квартирує хтось із нової влади.

Окрім того, тут з'являються епізодичні персонажі, чий сюжетні лінії так чи інакше пов'язані з центральною. Така композиція системи персонажів зумовлена й архітектонікою твору: як уже згадувалось, кожна окрема частина циклу складається із графічно виділених фрагментів, які можуть сприйматися автономно, мають власні незначні сплески сюжетної напруги, що нагадують кульмінацію. Таким, до прикладу, є епізод із відступом петлюрівського війська.

Епізодичний персонаж – сотник Павло Сопко – змальований досить схематично, однак, на противагу образу Василя, показаний як лицар боротьби. Про це свідчать далеко не тільки його слова, сповнені обурення проти бездіяльності центрального проводу (“На фронт усіх, під рушницю! Теж, подумаєш – Україну язиками будують!”).

Сопко щойно з фронту, він виводить броньовик на бій з ворожим панцирником. Василь погоджується на його пропозицію поїхати разом, з дитячою нерозважливістю навіть не усвідомлюючи, в яку історію може потрапити. У його мріях знову розпускаються барвисті пелюстки прив'язаних квітів романтики. Епізод із бронепоездом відчутно динамізує сюжет першої частини, відтак сам цей фрагмент твору моделюється автором як перебіг кінокадрів – тут шквал канонади, що стає все ближчою й виразнішою, рвучкі фрази команди, свист снарядів, що перелітають над “Запорожцем”. І коли ворожі снаряди підбили бронепоезд, від трагічного фіналу всіх рятує тільки витримка й воля Сопка, який зумів відчепити палаючий паротяг і тим врятувати як козаків, так і броньовик. Це герой нового персонажного типу, “вольової людини”, що з'являється, на думку Ю.Шереха, на еміграції і в Галичині в 20–30-х роках. Натомість центральний персонаж Дуткового твору постає радше як обсерватор: він фіксує події оком журналіста, тому патетичні, забарвлені піднесеною романтикою монологи Василя все ж іноді бачаться доречними. Він ще не готовий до “долання великих вод”, до мандрівки “морем життєвої ночі” (так трактується шлях Одиссея у працях Дж.Кемпбела. Зрештою, це традиційна модель європейської романістики). Дутків Улісс ухиляється від власної індивідуальної реалізації – материні обіди, зати-

шок і безпека батьківського дому не відпускають його, присипляють волю. Тут світ моделюється мережею чуток, розмов за чарчиною і грою в карти, мрій обивателів про порядок, гас, борошно; іноді – за клавіатурою фортепіано. І Василь дозволяє переконати себе, що десь “під Різдво відкриються шляхи на Київ, ви собі їдете туди, знаходите Лідію Михайлівну, влаштовуєтесь і беретесь за свою нормальну повсякденну працю” [2, 73]. Епізод нападу чорношличників на домівку судді, де гостювали запрошені ним офіцери – капітан Северцов і корнет князь Урусов, містить можливість кульмінаційного загострення, що все ж залишається не реалізованим. І такий спад сюжетної напруги цілком виправданий: він паралелізується нисхідною ідейно-оцінковою рівня композиції. Адже саме в уста завоювника вкладає автор словесного ляпаса українському обивателю: “Коли Росія хоче жити, автором прав на самоозначення підлеглих їй народів вона бути не може. Ці права не даються. Вони здобуваються” [2, 106]. Та, як відповідь на його виклик, двері раптом відчинились і на порозі став “високий гайдамака з наганом у руці”. Однак пасіонарна напруга спадає, навіть не сягнувши кульмінаційного рівня – чорношличники й самі розгублені та дезорієнтовані. На ранок вони так спішно втікають, що забувають і про заарештованих ними офіцерів. Село принишло в очікуванні, однак у селян уже жевріє надія – “пани офіцери” тут довго не протримаються: “чутка є, ніби в Летичеві отаман Шепель повстанців збирає”.

Система “епізодичних” персонажів у першій частині Дуткового твору подана через два типи: перші часто не виконують звичну для них функцію – їх введення в структуру твору не стільки спрямоване на поштовх для розвитку сюжетної дії чи на глибшу характеристику головних героїв (за винятком уже згаданого Павла Сопка). Окрім того, зауважується особлива замальовка цих персонажів шляхом надання їм своєрідної манери поведінки, яскравих мовних маркерів, характерних рис зовнішності. А це вже надає особливій спрямованості, особливого змістового смислу композиції: так автор створює широку епічну картину українського світу у вирі воєнних подій.

Фрагментарна манера побудови сюжету дозволяє авторові включати в сюжетну канву і багато відгалужень – так із розповіді отця Стратона постає в сюжеті історія Гната Га-

лушки, що звалтував прийомну доньку. Однак тут акцент на постанові громади, яка і в часи безвладдя спромоглась на мудре рішення щодо кари для Гната. Такі відгалуження дозволяють уводити в персонажну систему твору нових, другорядних чи епізодичних, персонажів.

Слід зауважити, що рух сюжету в першій і третій частинах Дудкового твору відбувається за певним алгоритмом: чинники внутрішні, що рухають дію, певне “затишшя” на рівні подієвості чергується з новим імпульсом до дії й зовнішньою подієвістю. Зазвичай, як уже було зауважено, такий імпульс дають епізодичні персонажі другого типу. Споглядальність центрального персонажа, його рефлексії чергуються з дією, спокійний плин розгортання дії – з кульмінаційним загостренням. Так, епізод, у якому Василь потрапляє під обстріл вершників, що втікають від козацької погоні, становить певний контраст до пасивно-споглядальної позиції персонажа в попередній ситуації, водночас його поведінкова модель детермінується саме пережитим і побаченим щойно в покинутому шпиталі. Героїзм і стоїцизм галичан, сором за власну бездіяльність впливають на нього – Василь під кулями переслідує втікача.

Покидає дім Ольденборгерів Корнієнко, щоб у бурхливих водах життєвої мандрівки стати отаманом Чорним, ідуть галицькі старшини шукати дорогу у вічність, вирушає на Київ український боротьбіст Ігор Милорадович, хоча він ще зовсім кволий і Василева мати не хоче відпускати його. Із цього благословенного дому, що дав порятунок і тепло багатьом, усі Одиссеї ідуть у власну життєву мандрівку, тільки Василева ініціація відтягується – вочевидь же буде досить болючою. Відходить у небуття доктор, захворівши на тиф. Помирає, категорично заборонивши впускати до нього будь-кого. Смерть доктора, що став у творі уособленням порядності, збігається із жахливою для Василя звісткою, яку передала йому про Лідочку спільна знайома Ліза Ружечек – чешка, котра з родиною та іншими експатріантами повертається із Києва на свою історичну батьківщину. Сюжетна лінія Василя вичерпується – на сторінках твору він більше не з’являтиметься, хіба що в спогадах Лідочки та в її розмовах із спільними друзями (однак це вже буде минулий час, бо ж дія в Києві відбувається в часі паралельно з дією в подільському селі). Це вичерпання може стати крапкою, може дати імпульс до ініці-

ації персонажа – нарешті бурхливі води життєвого океану силоміць потягнуть Василя у пошуки. Фінал цієї сюжетної лінії залишається відкритим – невідомо, чи планував автор продовження, в якому б лінії Василя і Лідочки нарешті поєдналися.

Як ми вже зауважували, роман має чітко симетричну композицію: дві частини – “переживання часу” Василем і дві – Лідочкою. Однак частина II і IV, присвячені долі молодої жінки, композиційно багатші: тут і ширша панорама подій, і більше важливих для розкриття ідейно-оцінного зрізу композиції персонажів, тут є значиміші, ніж у проаналізованих частинах, переключення “променів зору” на сприйняття часу іншими героями (Юрко Вергун, Ігор Домонтович, Наталка Ернест, подружжя Фесенків). Вибудовуючи складні перипетії взаємин різних персонажів – як головних, так і другорядних, епізодичних, Дудко реалізовує творчу концепцію свого задуму: показати життя у всій складності його вимірів, відобразити приватну лінію простої людини на тлі доленосних подій, змалювати портрет доби шляхом зображення долі багатьох людей, що й становлять багатоліку її картину...

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. : [монографія] / Стефанія Андрусів. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
2. Дудко Ф. Чорторий / Федір Дудко. – Львів, 1928. – 187 с.
3. Дудко Ф. Квіти і кров / Федір Дудко. – Львів, 1928. – 192 с.
4. Дудко Ф. На згарищах / Федір Дудко. – Львів, 1929. – 168 с.
5. Дудко Ф. Прірва / Федір Дудко. – Львів, 1931. – 222 с.
6. Есин А. Структура художественного произведения и ее анализ / А. Есин // Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 248 с.
7. Луців Л. Федір Дудко / Лука Луців // Федір Дудко. Моя Молодість. – Нью-Йорк, 1965. – С. 7–13.
8. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: Парадигма реконквісти : [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського нац. ун-ту імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.
9. Мафтин Н. Творчість Ф. Дудка та К. Поліщука в контексті історичних та естетичних вимірів доби / Наталя Мафтин // Збірник Харківського історико-філологічного товариства / Харківсь-

кий національний педагогічний університет ;
Харківське історико-філологічне товариство. –

Х. : Харківське історико-філологічне товари-
ство, 2009. – Т. 13. – С. 85–96. – (Нова серія).

В статье исследуется цикл повестей Ф.Дудка “В зареве”. Путем анализа сюжетной схемы, персонажной системы, главных конфликтов, своеобразия нарратива раскрываются идейно-художественные особенности произведения.

Ключевые слова: *индивидуально-авторский стиль, тематическая композиция, конфликт, коллизия.*

F.Dudko’s narrative cycle “In glow” has been researching in the article. High artistic singularities of the work are being presented by means of analysing of the plot plan, personage system of the main conflicts and the originality of the narrative strategy.

Key words: *individual author’s style, thematic contexture, conflict, collision.*

ЩО ПРОЧИТАНО В КНИЗІ БУТТЯ...

Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича / Роман Піхманець. – К., 2012. – 676 с.

Те, що записано в будь-яку книгу, не завжди (чи, радше, завжди не) збігається з тим, що в ній буде прочитано. Навіть із Книги Книг – Біблії – кожен читає те, що хоче в ній знайти: іудей – іудейське, християнин – християнське, а сектант, який найбільше турбується про необхідність вивчати Слово Боже – щось, може, і найбільш віддалене від цього самого Слова.

Покутська книга буття, як і Мойсеева чи як книга буття українського народу, написана не лише чорнилом на папері, не лише словами та реченнями, але й потом і кров'ю, справами, долями і життями багатьох поколінь людей, їхнім розумом, їхніми емоціями, болями та радощами, прагненнями та надіями, їхньою вірою в Бога і в недаремність власного існування на Світі. Василь Стефаник, Марко Черемшина і Лесь Мартович, ведучи (кожен окремо й водночас духовно-об'єднано) свої літописи покутського буття, мусіли відчувати себе органічною частинкою цього буття, жити життям своїх героїв, говорити однією з ними мовою. Тож аби вміти прочитати їхні тексти і контексти, приховані в їхніх посланнях сенси, коди і символи, слід, мабуть, брати з них приклад і покладатися на ту науку читання, якої вчили нас наші батьки, дідусі й бабусі, наші вчителі, наші традиції, зокрема й літературні, зокрема й ті, до утвердження яких прилучилися і частиною яких стала група письменників, що отримала дуже поетичну, асоціативно-образну й символічно містку назву – “покутська трійця”.

Саме таке читання, здатне спрямувати реципієнта на віднайдення глибинних кодів національної сутності в засадах художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича, демонструє в новій своїй монографії відомий франкознавець і стефаникознавець, дослідник проблем психології творчості – Роман Піхманець.

Уже з перших сторінок книги стає зрозумілим, що автор не намагається створити сенсацію в стилі “Франко – не Каменяр”, доводячи, що Стефаник, Черемшина і Мартович – не “покутська трійця”. Не піддатися на таку “спокусу” автору допомагає вроджене почуття такту й шляхетність скрупульозного дослідника, який не припускає можливості спекулювати національними цінностями й водночас не цурається бути “чорноробом” на ниві вітчизняного літературознавства. І це незважаючи на те, що питання походження дефініції “покутська трійця” його вочевидь цікавить, причому як ключове для розуміння сутності творчої особистості кожного з представників покутського “тріумвірату”. У вступній статті “Покутська трійця”: константи єдності й колізії” цій проблемі присвячено ліву частку тексту. І хоч для автора безсумнівною є “теза про самотність естетичної свідомості й оригінальність творчого єства кожного з авторів покутського “товариського кола”, проте науковець водночас не бачить “нічого екстраординарного в тому, що цих трьох авторів часто ставлять поряд і паралельно розглядають їх художні здобутки. Адже не часто трапляється, щоб майже водночас на невеличкому клаптику географічного простору народилися три такі визначні творчі особистості. Неминучі стосунки між ними, подібне соціальне середовище зростання, суспільно-політичні умови, культурно-естетичний клімат і т. ін. До всього, специфіка естетичної свідомості кожного з авторів якось особливо вигранює на тлі інших, що дає змогу збагнути художню “феноменологію” один через одного”.

Власне, “специфіку естетичної свідомості кожного з авторів” “один через одного” Р.Піхманець досліджує у трьох наступних розділах книги, кожен з яких присвячено відповідно Василеві Стефанику, Маркові Черемшині та Лесеві Мартовичу. Відтак уже сама структура монографії опосередковано засвідчує авторське, свідоме чи підсвідоме, діалектичне визнання не лише боротьби, але і єдності у творчих взаєминах покутських письменників. Джерело цієї єдності літературознавець шукає в темних глибинах індивідуального підсвідомого, що корелюється із колективним

підсвідомим роду і народу й екстраполює зі своїх надр на поверхню мистецького твору систему образів, символів, знаків, які забезпечують унікальність і неповторність індивідуального авторського почерку кожного з покутян і водночас гармонійно вписуються в контекст ментальних особливостей українців. Науковець переконаний: “Своєрідним екзегетичним ключем до осмислення таємниць земного й космічного буття, соціального, а з огляду на бездержавний статус України-Русі – водночас і національного чуття, став тайнопис власної душі, оскільки всі троє керувалися інтровертними установками, голосом “крови і роду”.

Стрижневими детермінантами психології творчості кожного з авторів Р.Піхманець вважає “сліди” родового прокляття (Василь Стефаник), містерії Заліської гори (Марко Черемшина) й загадки батькового походження (Леся Мартович)”. Відповідно дослідженням зазначених психологічних установок, їхнього впливу на формування індивідуальних авторських манер та їхньої значущості для синхронізації стилів письменників із загальним стилем літературної епохи науковець займається у трьох розділах монографії, назви яких надають відтінку містичності, ба навіть своєрідної літературознавчої готики, всьому тексту монографії: “Розділ I. Таємниці заклятих скарбів: генеалогія художньої думки Василя Стефаника”; “Розділ II. “Б’є смуча година”: есхатологічні візії Марка Черемшини”; “Розділ III. “Бунт крові”: психологічне підґрунтя художньої думки Лесі Мартовича”. Наважимося припустити, що вміння автора заінтригувати реципієнта розсипаними в книзі “квестами” більшою мірою детерміноване навіть не пошуком вдалих маркетингових ходів, а тим сакральним-містичним, майже трансним станом душі захопленого дослідника, який тільки й дозволяє йому здійснити інтелектуальний перехід у таємниці творчої лабораторії улюблених письменників.

Логічність, чітка структурованість і стилістична витриманість у формулюванні основних розділів передається й на підрозділи монографії, у яких Р.Піхманець проявляє себе не тільки витонченим естетом і мистецтвознавцем, але й глибоким знавцем психології творчості. У “стефаниківському” розділі він послідовно аналізує вплив “силового поля родового прокляття” на творчість письменника, природу архетипних форм і художніх символів, динаміку естетичних структур у його худож-

ньому доробку. Проблема формування естетичної свідомості Марка Черемшини під впливом містерій Заліської гори, визначення смислово-концептуальних параметрів і структурно-семантичної основи художнього мислення письменника, виявлення еволюції його індивідуального стилю та відлуння у його творчості “первісного синкретизму”, в якому закодовано “увесь Світ” людського і космічного буття, присвячено другий розділ роботи. У розділі про Лесю Мартовича виведено автобіографічний дискурс його творчості, досліджуються “сміслові глибини художнього світу” письменника, особливості структурування його текстів.

Монографія Романа Піхманця не нав’язує читачеві готових кліше та лекал, за якими слід вимірювати творчі здобутки покутського “тріумвірату”. Науковець не дозволяє собі менторського тону, категоричних висновків і однозначних суджень. Навпаки, фермент сумніву як необхідний каталізатор будь-якої дослідницької, пошукової діяльності проявляється навіть у кінцевих тезах “Висновків”. Солідаризуючись із “інтерпретаційною стратегією” Леоніда Білецького щодо бачення покутських письменників як представників “визначного мистецького тріо”, науковець наголошує, що кожен з авторів – “це оригінальна, самобутня і цілком самодостатня особистість. Та нового звучання, нового естетичного чару, художньо-семантичної артикуляції й інтонаційної виразності набувають їх голоси, верифіковані крізь призму “колективного” художнього мислення”. Однак навіть ця концептуальна теза ставить не одну, а радше три крапки в дослідженні, оскільки далі науковець висловлює побоювання: “Тільки б вона не була абсолютною і спиралася на реальні факти й наукову логіку, а не на вигадки чи ідеологічні кліше. Інакше не уникнути нових міфів і кривотлумачень”. Несприйняття вигадок, ідеологічних кліше й кривотлумачень є загальною, цілком зрозумілою і природною, методологічною установкою автора монографії як ретельного й скрупульозного обсерватора. Щоправда, можливість цілковито позбутися міфів у тлумаченні будь-яких культурно-історичних феноменів, на наш погляд, сама нагадує міф, оскільки історія літератури кожного народу, як і історія взагалі – не що інше, як суцільний міф, побудований, щоправда, із надійного фактографічного “будівельного матеріалу”. Інша справа, що державні нації спроможні

створювати власні міфи, а недержавні – послуговуватися чужими.

Відродно, що емоційне захоплення науковця предметом та об'єктом свого дослідження не позначилося на об'єктивності й уваженості зроблених ним висновків і відкриттів, які спираються на міцний ґрунт фактографічної аргументації, врахування літературознавчих здобутків попередників і власний багаторічний досвід роботи. Щодо останнього достатньо згадати, що авторитет дослідника підтверджено високими оцінками фахівців (за книгу “Іван Франко і Василь Стефаник: взаємини на тлі доби” Р.Піхманця удостоєно літературної премії імені Василя Стефаника).

Тож висловимо сподівання, що й рецензована монографія науковця теж отримає на-

лежне їй визнання в літературознавчому середовищі. Адже всі об'єктивні підстави для цього є: книга – на актуальну тему, поза сумнівом містить наукову новизну, має практичне і теоретичне значення, буде цікавою як для вузького кола фахівців, так і для широкого загалу читачів.

Можемо сміливо стверджувати, що з покутської книги буття Романові Піхманцеві вдалося прочитати майже євангелійні добрі звістки від Стефаника, Черемшини і Мартовича про те, що ми як народ – невмирущі, бо здатні приводити на Світ цілі генерації геніальних письменників, зокрема й таких, як представники “покутської трійці”.

Оксана Ципердюк

У ЦАРИНІ МОРФОЛОГІЇ

Джочка І. Ф. Сучасна українська літературна мова. Морфологія : Схеми та зразки аналізу / Ірина Джочка. – Івано-Франківськ : Місто-НВ, 2011. – 196 с.

Морфологія, за словами І.Вихованця, “здобуває гідне місце в теоретичних зацікавленнях мовознавців, тому що саме в ній укарбовано розмаїття й неповторні вияви мовної структури”. В українському мовознавстві після тривалого ігнорування морфологічної проблематики як незначущої з'явилося чимало досліджень, які демонструють нові граматичні концепції і творчі напрацювання в царині морфології. Показовою в цьому контексті є ґрунтовна праця “Теоретична морфологія української мови” І.Вихованця та К.Городенської (2004 р.), які зреалізували “двоє завдань – теоретичні пошуки в галузі граматики та оборона природної (неспотовреної!) стихії українського слова”. Заслужують на увагу й інші мовознавчі розвідки, наприклад: “Теоретична граMATика української мови. Морфологія” А.Загнітка (1996 р.), “Займенникові слова у граматичній структурі сучасної української мови” В.Ожогана (1997 р.). До здобутків у галузі морфології належать і граматичні словники окремих частин мови. Так, Л.Алексієнко, І.Козленко створили двотомний “ГраMATичний словник українських дієслів” (1998 р.), К.Городенська – “ГраMATичний слов-

ник української мови: сполучники” (2007 р.), А.Загнітка, І.Данилюк, Г.Ситар, І.Щукіна – “Словник українських приєменників” (2007 р.).

Ґрунтовному вивченню і засвоєнню морфології сучасної української літературної мови, що є обов'язковою умовою фахової підготовки філологів, сприяють не лише теоретичні праці (у тому числі підручники), але й навчальні посібники практичного спрямування. За останні роки з'явилися окремі збірники вправ з морфології, зокрема навчальний посібник для самостійної роботи “Українська практична морфологія” А.Загнітка, О.Важениної, З.Омельченко, О.Шевчук (2006 р.), “Сучасна українська мова. Морфологія. Практикум” Н.Глібчук, У.Добосевич (2009 р.), “Сучасна українська літературна мова. Морфологія. Збірник вправ” І.Джочки, О.Ципердюк (2010 р.).

Хочемо звернути увагу на ще одне навчальне видання – “Сучасна українська літературна мова. Морфологія: Схеми та зразки аналізу” (2011 р.). Автором названої праці є доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Ірина Федорівна Джочка, яка має багато публікацій із проблематики української морфології у вітчизняних і закордонних наукових виданнях. Попри студії зі словотвору, ономастики, діалектології, насамперед морфологія

сучасної української мови є предметом наукових зацікавлень цього мовознавця. Тому поява рецензованого навчального посібника не випадкова. Він є частиною методичного забезпечення дисципліни “Сучасна українська літературна мова” (розділ “Морфологія”) й апробований у навчальній роботі зі студентами українського та польського відділень Інституту філології Прикарпатського університету.

Посібник позитивно виділяється на тлі подібних практичних видань з української морфології тим, що він повністю присвячений частиномовному аналізу. Зважаючи на обсяг (196 сторінок), це достатньо ґрунтовна праця.

Спочатку подано схеми та зразки морфологічного аналізу, які систематизовано відповідно до програми курсу морфології сучасної української літературної мови для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів.

Як позитив хочемо відзначити добру структурованість запропонованих схем, що дозволяє читачеві легко в них орієнтуватися. Вони детальні, враховують програму вишів, сучасні вимоги до змісту цього розділу. Так, у схемі розбору іменника під час характеристики морфологічних категорій роду, числа, відмінка передбачено вказати не лише те чи те граматичне значення, але й засоби вираження, інші його характеристики: “4. Рід: – чоловічий, жіночий, середній (якщо належить до слів “спільного роду”, “подвійного роду”, “потенційного роду”, то вказати цю ознаку); – роду нема; – вказати, якщо є рід, як визначається: за семантичними ознаками, морфологічною будовою, словотвірними ознаками, за синтаксичними зв’язками з іншими словами в реченні. 5. Число: – однина, множина; – вказати, чи вживається в однині і множині, чи лише в однині (*singularia tantum*, *однинний*) або лише в множині (*pluralia tantum*, *множинний*); – засоби вираження (закінчення, наголос, чергування звуків, суфікс, аналітично – через зв’язки з іншими словами). 6. Відмінок: – називний, родовий, давальний, знахідний, орудний, місцевий, кличний; – на яке питання відповідає; – прямиий чи непрямиий; – значення відмінка (суб’єктне, об’єктне, атрибутивне, обставинне, предикативне значення); – засоби вираження (закінчення, наголос, чергування звуків, суфікс, аналітично)” (с. 6).

Такими детальними є схеми аналізу й інших частин мови (як самостійних, так і службових). Наприклад, у морфологічному розборі приєменника інформаційно насиченими

є такі пункти: “2. Яке значення і в сполученні з яким словом у реченні виражає: просторове, часове, причинове, мети, умови, способу дії, міри і ступеня, допустове, атрибутивне, об’єктне тощо. 3. Група за походженням: первинний, вторинний (відіменниковий, відприслівниковий, віддієприслівниковий). 4. Група за морфемним складом (будовою): простий, складний, складений” (с. 105). Ми підтримуємо цей спосіб додаткових коментарів у схемах як такий, що на практиці допомагає під час частиномовного аналізу швидко орієнтуватися, не звертатися щоразу до теоретичних праць.

У схемах передбачено й загальну характеристику синтаксичних, морфемних, словотвірних, фонетичних ознак, оскільки з ними пов’язаний вияв багатьох власне морфологічних особливостей словоформи. Вважаємо добрим те, що до схем морфологічного розбору приєменника й частки введено пункт “Синтаксична роль у реченні”, а сполучника й вигуку – “Пунктограма”. Загалом схеми аналізу службових частин мови та вигуків, запропоновані в рецензованій праці, містять більше пунктів і є більш детальними, ніж ті, що подані в інших навчальних посібниках.

На наш погляд, такий підхід до морфологічного аналізу є добрим і привчає студентів робити ґрунтовний аналіз лексико-граматичних, морфологічних і синтаксичних ознак слів різної частиномовної належності, а також сприяє глибшому розумінню тих чи тих морфологічних явищ, значень, категорій. Погоджуємося з автором посібника в тому, що “детальний морфологічний аналіз” “уможливило комплексне використання лінгвістичних знань і умінь”, “дозволяє використовувати морфологічний аналіз насамперед як ефективний засіб контролю та самоконтролю з метою узагальнення та систематизації знань” (с. 4).

“З навчальною метою” (с. 4), як зазначає І.Джочка, після схеми морфологічного аналізу кожної частини мови наведено зразки їх розбору. Вважаємо, що авторці справді вдалося дібрати для аналізу такі слова, які представляють “максимально можливу різноманітність вияву лексико-граматичних розрядів, граматичних значень, типів словозміни, синтаксичних функцій, перехідні явища в системі граматичних та лексико-граматичних категорій” (с. 4). Зрозуміло, що найбільшим числом словоформ репрезентовано центральні частини мови: іменник (19 словоформ) і дієслово (особові та родові форми – 24, інфінітив – 12,

дієприкметник – 8, дієприслівник – 6, предикативні безособові форми на -но (-ено), -то – 5). У межах інших частин мови проаналізовано теж чимало словоформ: прикметників – 18, числівників – 18, займенників – 14, прийменників – 16, сполучників – 17, часток – 16, вигуків (звуконаслідувальних слів) – 19. Модальні слова та слова категорії стану як окремі частини мови не розглядаються, а натомість серед прислівників виділено ще модальні й предикативні, що відображає сучасні тенденції в морфології. Семантична і структурна різноманітність прислівників зумовила те, що їх охарактеризовано аж 30.

Наголошуємо на тому, що авторка не уникає складних випадків, які неоднозначно трактуються граматистами, бере на себе відповідальність їх аналізувати, особливу увагу звертає на перехідні явища в системі частин мови.

Рецензований посібник, пропонуючи такий великий спектр проаналізованих словоформ, допоможе зацікавленому студенту (або учневі гімназії) і в самостійній роботі, зокрема під час підготовки до семестрових і державних іспитів. Як правило, на підсумковому практичному занятті не завжди вдається детально проаналізувати велику кількість слів тієї чи тієї частини мови.

Передбачено й завдання для індивідуальної роботи (с. 133–171). У межах кожної частини мови представлено десять варіантів, кожен з яких містить по п'ять речень і відповідно по п'ять слів для морфологічного аналізу. Думаємо, вони допоможуть забезпечити диференційний підхід і зацікавлять насамперед викладачів і вчителів.

Завершують посібник підсумкові контрольні завдання, у яких запропоновано визначити частиномовну належність і зробити повний морфологічний аналіз виділених у текстах слів. Добре, що наведені тексти належать до різних функціональних стилів, є цікавими за змістом, мають виховний характер.

Згідно з вимогами до навчальних видань такого типу подано і список рекомендованої літератури, яку поділено на основну, додаткову й довідкову.

Необхідно підкреслити скрупульозність проведеної роботи. Це стосується й передання друкованим способом у зразках схем морфемного аналізу, фонетичної транскрипції. Справляє приємне враження своєю ошатністю й зовнішній вигляд посібника.

Разом з тим можна висловити деякі побажання. У схемах аналізу не зашкодило б додати ще один пункт “Речення з аналізованим словом” і подати його першим. Аналогічно речення з виділеним для характеристики словом у зразках морфологічного розбору краще було б подати не перед аналізом, а під номером 1. Зважаючи на синтаксичну зумовленість багатьох морфологічних категорій, без контексту буває зчасти неможливо правильно визначити те чи те граматичне значення (наприклад, відмінок іменних частин мови). На практиці в письмових роботах студенти зчасти це ігнорують і не подають речення, з якого взято слово для морфологічного аналізу.

Трапляються також деякі технічні недогляди. Так, у схемі аналізу прикметника (с. 19) порушено нумерацію (два рази подано цифру 11), під номерами 10, 11, 12, 13 передбачено відповідно “Спрощений морфемний аналіз (схема)”, “Спрощений словотвірний аналіз”, “З яким словом пов’язаний (вказати тип зв’язку; виступає головним чи залежним компонентом)?”, “Синтаксична роль у реченні”, а в зразках цю інформацію подано під іншими номерами. Подібно в зразку аналізу прийменника *за* (с. 110) пропущено номер 4 і відповідно збільшилася загальна кількість пунктів із дев’яти до десяти.

Загалом високо оцінюючи змістове наповнення схем, вважаємо, що дієслівну граматичну категорію стану можна було аналізувати не лише за концепцією В.Виноградова (виділяючи дієслова активного, пасивного, зворотного стану чи позастанові вербативи), але також відповідно до сучасних теорій (згідно з якими всі дієслова належать до активного чи пасивного стану). Оскільки авторка вибрала для аналізу складніший підхід, таке доповнення не становило би труднощів.

Попри висловлені зауваження, вважаємо, що навчальний посібник І.Джочки має велику практичну цінність, сприятиме узагальненню й систематизації теоретичних відомостей із морфології сучасної української літературної мови, допоможе практично оволодіти нею. Безсумнівно, він не залишиться поза увагою викладачів, учителів, аспірантів, студентів, учнів гімназій гуманітарного профілю й дозволить глибше збагнути українську морфологію.

НОВЕ ВИДАННЯ У СЕРІЇ “РОЗСИПАНІ ПЕРЛИ”: ПОЕЗІЯ ВАСИЛЯ ХМЕЛЮКА

Хмелюк В. Поезії. Малярство : Серія Тараса Салиги “Розсіпані перли” / В. Хмелюк. – Ужгород : Гражда, 2011. – 280 с. : іл.

Василь Хмелюк – видатний художник, творчість якого вписана в мистецький контекст празької еміграції (1922–1928) та Парижу, де він жив від 1928 року до смерті в 1981 році. Хмелюк як маляр відомий у європейському мистецтві, заживши слави ще замолоду. Відомість Хмелюка як поета суттєво скромніша. Йому належить три поетичні збірки “Гін”, “Осіннє сонце”, “1926, 1928, 1923”, видані у Празі протягом 1926–1928 років. До речі, після вивчення образотворчого мистецтва в Краківській академії наук Василь Хмелюк навчався у Празі в Українській студії пластичних мистецтв та на філологічному факультеті Карлового університету. Розшукати збірки поета в Україні – нелегка справа. Так, у відділі україніки Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України не вдалося знайти усі книжечки поета. Тому з великою приємністю відкрила для себе перевидання збірок Хмелюка в серії Тараса Салиги “Розсіпані перли”, що з’явилося в закарпатському видавництві “Гражда” минулого року. Ця серія започаткована 2010 року. Крім поезії Василя Хмелюка, у серії вже видані твори Вадима Лесича, Михайла Дяченка (Марка Боеслава), планується видання двотомної “Книги спостережень” Євгена Маланюка.

Варто відзначити, що серія вирізняється продуманим оформленням, дизайн якого забезпечила Інга Супрунюк. Особливо передають стиль і колорит видань міжвоєнного двадцятиліття суперобкладинки книжок. Книжка містить світлини з родинного альбому Хмелюка, з друзями, фото афіш, каталогів виставок, поетичних збірок тощо – усе це відображає життя митця в контексті епохи. Відтворено малюнки художника Юрія Вовка і самого Хмелюка, якими оформлені книжки, зроблені гектографічним способом. Репродукції картин маляра дають читачеві уявлення про його творчий спадок в образотворчому мистецтві. Безперечно, це великий крок назустріч українським шанувальникам ми-

стецтва художника, адже свого часу Микола Ільницький у статті про Василя Хмелюка “На перехресті стилів” висловлював жаль з приводу того, що неможливе ознайомлення із малярськими творами митця, посилаючись лише на репродукції його пейзажів, віднайдені у часописі “Нотатки з мистецтвознавства” (Філадельфія, 1988. – № 28). Відрадно, що в 1996 році з’явилося ґрунтовне мистецтвознавче дослідження Олександра Федорука “Василь Хмелюк”, в якому представлено репродукції його картин у різних жанрах. Цей дослідник висловив і цікаві спостереження над поезією митця.

Видання відкриває передмова Тараса Салиги “Празький експериментатор із Березівки”, у якій автор прослідковує життєві і творчі шляхи митця. Дослідник враховує критичні думки на адресу Хмелюка-поета, які фіксує ще в міжвоєнному двадцятилітті, а також основи літературознавчої рецепції поетичної творчості митця, що склалися вже пізніше. Перші відгуки на творчість Хмелюка належали Дмитрові Донцову, Степанові Щурату, Іванові Крушельницькому, Богданові-Ігорю Антоничу. Пізніше поезію Хмелюка інтерпретували Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Марта Калитовська, Микола Ільницький, сам Тарас Салига. Кожен із дослідників прагнув вирізнити певну стильову доміанту творчості поета, та спільним знаменником усіх думок стало визнання еkleктики поетичного стилю Хмелюка.

Тарас Салига розглядає творчість поета в контексті тогочасного літературного процесу празької еміграції. Найбільшим досягненням Хмелюкової творчої дороги дослідник вважає його незгасаючі найрізноманітніші експерименти. У передмові проаналізовано особливості експериментів Хмелюка в поезії у зв’язку зі стильовими тенденціями епохи.

Найбільше уваги Тарас Салига приділяє “футуристичному” питанню у творчості Хмелюка. Стильова доміанта, на думку дослідника, – це футуризм: “У футуристичній поетиці він чи не найпошлідовніше устаткованався” (с. 22). І це слушно. Висвітлити питання про роль футуризму у творчості Хмелюка – означає вписати нову сторінку в дослідження українського футуризму, інтерпретаційний

потенціал якого величезний і досі масштабно не розкритий. Як відомо, українським футуристам відразу перепало від рідної критики, часом нищівної, що недодавало конструктиву самому літературознавству. Натомість футуризм у Росії дав імпульси для розвитку формальної школи, спричинивши, по суті, глибокі зрушення у науці про літературу. Варто пам'ятати, що російський футуризм живився українськими соками. Так, незаперечний вплив на розвиток російського та світового авангардного мистецтва художника і поета-футуриста Давида Бурлюка, який родом з України. Прикметно й те, що футуристичні угруповання творилися саме з об'єднань поетів і художників. Перша українська футуристична група постала з об'єднання Михайля Семенка та двох художників – Павла Ковжуна та Василя Семенка. Тому поетична творчість художника Василя Хмелюка, якому “більш ніж імпонувала Семенкова кверофутуризмівська формула”, є джерелом цікавих матеріалів для вивчення футуризму як авангардного напрямку ХХ століття. Не обходить увагою дослідник сюрреалістичних та експресіоністичних нахилів поета, помітних у поезиці його віршів. На думку Салиги, Хмелюк цікавий і тематичним простором своїх творів – не так розлогістю, як специфікою тем. Отож пригляньмося до цієї поезії ближче.

Усі вірші першої збірки “Гін” (1926) мають назви (за винятком одного чотиривірша) своєрідного поетичного натюрморту, заголовком якого є перший рядок – “Червних яблук повний кош”. Його заголовки переважно репрезентують основну тему твору. У наступних поетичних книжках Хмелюк, навпаки, унікатиме називати свої вірші, тому більшість цих поезій номінована за першим рядком. Отож “Гін” засвідчує серйозний настрій до розмови з читачем автора-дебютанта в новій для нього царині творчості, на відміну від настанови на автокомунікативність другої збірки. Номіносфера першої збірки прикметна і тим, що назви віршів неодноразово повторюються, таким чином окреслюючи домінанти на тематичному полі “Гону”. Так, у книжці є чотири вірші “Ніч” і однойменна прикінцева поема в прозі (плюс вірші “Вночі”, “Ніч в парку”, “Місто вночі”), двічі зустрічаються назви “Спомин”, “Туга”, “Осінь”, “Жах”, “День”, а також маємо варіанти теми “Заходу” – “Вечір”, “Вечірне”, “Увечері”. Заголовки просторового характеру вказують на тематичні опозиції “місто” (“Міське”, “Передмістя”,

“Базар”) – “село, природа” (“Село”, “У полі”). Прикметно, що збірка відкривається віршем з “топонімним” заголовком “У робітні”, який прочитується як біографічний екзерсис. Таких екзерсисів у Хмелюка є немало. Уся поезія перейнята ностальгійними настроями, тугою за покинутою вітчизною і минулим. Не випадково є чимало поезій у жанрі присвяти (“Другові”, “Дядькові”, “Тихій дівчині”, “Дівчатам”, “Ант. Павлюкові”, “Гал. Я.”, “М. Кр.”, “П.Х.”). Тож вектор художнього осмислення світу і свого “Я” (якого, до речі, у віршах не бракує) – ретроспективний. Тарас Салига влучно відзначає бодлерівські мотиви у віршах Хмелюка з домінуванням образів *сирітства, смутку, страждань, могил, покійників* (с. 15). Разом із тим, відчутна й енергетика молодості:

*Я такий ще молодий
І такий зеленозорий!
Виллю океан води.
Хочеш, – переверну гору!..*

Молодечий гін сповнений стихією сміху, шаленством, мріями (“Танок”, “Жарт”, “Мрії”, “Весняне” та ін.) і, звісно, коханням, вірші про яке, певно, найделікатніші серед інтимних поезій усієї творчості.

Хмелюк не шкодує чорного кольору, а також часто уживає сиву барву. Крім того, поширеним колоративом Хмелюкової поетичної палітри є синьо-блакитний. Йому притаманне максимально широке асоціативне поле, тому в поезії твориться чимало художніх означень й багато метафоричних образів: “простори блакитні”, “блакитна колія”, “блакитні прадіди”, “блакитна доля”, “блакитні дні дитинства” та інші.

Невпевненість Хмелюка-поета проступає тут у надуживанні трикрапкою. Без цього розділового знаку обходяться хіба що поодинокі вірші збірки, таким чином трикрапка втрачає функцію маркування недовомовленого, безконечності або незавершеності висловлювання і перетворюється на механічний пунктуаційний штамп.

Отож такою була перша збірка Василя Хмелюка, що у збудженні гону нагадувала “про світ розлитий поміж хмар, мов найсолідший дар” (с. 103).

У другій поетичній книжці “Осінь сонце” (1928) упізнається творча манера поета, вироблена в “Гоні”, а разом з тим відчутні і зміни в настроях автора, що відбиваються в

письмі. Тут небагато віршів (“непагінована збілочка”, на думку О.Федорука), які подаються без назв, за винятком кількох ініціальних присвят та вірша “На смерть В.Крижанівського”. Неодноразово Хмелюк звертається до друзів, що свідчить про його прихильність до товариства в чужині (“Далекі друзі! Чортове насіння!”, “Кохані друзі, довгою журбою...”, “Ти згадуєш, мій друже, – на майданах...”, “Розкішний друже, я од вас помру...”). Здається, Хмелюк як поет став впевненішим (зникає навал трикрапок), посміливішав (входить “жорстка” еротика), помітна якась недбалість, що зумовлено, можливо, розвитком іронічних пасажів. Знову крупним планом йде “Я” поета, “олюбленого гуляки”, “нероби”, який “немов поліно лежав отут поліції на глум” або “і блідою-блідою копицею” сидить на столі, отож Хмелюк охоче вдається до самоіронії.

Попри те залишається смуток і туга за минулим, накочуються хвилі життєвої втоми. Можливо, це і звістує назва збірки, відповідаючи настроєві поета:

*А сонце вже осіннє, та на тілі
Ще залишає золоті цілунки...
Востаннє виголошує блакить
Його державности бажання: дати
Усім веселим нині досхочу
Солодоців життєвої тривоги.*

Третя книжка “1926, 1928, 1923” відображає апогей експериментів Хмелюка. Вірші групуються за роками в порядку, вказаному химерною назвою збірки. “Виходив я повний лисої краси зі свого палацу”, – так подає себе поет у першому з віршів, і читач відразу впізнає іронічні тональності автора “Гону” та “Осіннього сонця”. Хмелюк розважає нас “теплою байкою кохання”, яке у нього “в’їдливе” і “знеможене”, і лише зрідка пристає на щирі ліричну інтонацію. Звісно, не бракує еротики, часом брутальності, що провокує у читача, можливо, не надто приємні асоціації.

Ця збірка в частинах “1926”, “1928” активно експлуатує тілесність. Автор анатомує найперше себе, хоча й не байдужий до жіночих принад:

*Коли видерти з голови
мудрість
І заснути очима в небі перс
а серцем лоскотати
глибоко*

*за горло
тоді розкриваються уста
і зуби
завмирають легені
і плине
білий світ під ногами*

Концепт тіла оприявнюється у Хмелюка і в інших партонімах, що свідчить на користь його експресіоністичних і сюрреалістичних захоплень.

Найекстравагантніші твори входять в останню частину “1923”, про яку варто сказати зокрема. Хоча більшість віршів мають назви, однак зв’язок між заголовком і твором неадекватний, а подекуди невідповідність є зумисне твореною. Помітні бурлескні тенденції. “Гімн високій валюті”, “Моя історія”, “Парад” та інші вірші вкидають у карнавальну строкатість сюрреального світу. Додають експресії заголовки-вигуки: “Годі!”, “Га?”. Маємо тут і справді дадаїстичні віршики (“Статичний момент сили” та “Рибацька хвала”). Власне, всі авторські прийоми працюють на ефект приголомшеності та епатаж читача. Зухвала асоціативність, алогічні поєднання візуальних образів, тотальна іронія – ознаки сюрреалістичних експериментів Хмелюка. Невипадково свого часу Богдан Рубчак однозначно заявив: “Якщо говорити про сюрреалізм в українській літературі., то перш за все треба говорити про творчість Василя Хмелюка”. Навіть окремі уривки його віршів свідчать, що ірраціональна поетика сновидіння перенесена в поетику творів: “Барон Пу поцілував дівчині вухо і реготався. Роман тур на підлозі серед умивальників. Васил Перебий одержав візу на виїзд в париж і запропонував мені купити газету вечірню з приводу захоруння короля олександра” (с. 228). Через кілька десятиліть сюрреалізм пустить коріння у творчості інших українських авторів еміграції, орієнтиром для яких міг бути поет Хмелюк зразка 1928 року.

Отож творчість “празького експериментатора із Березівки” ілюструє авангардні пошуки еміграційної поезії. Твори Хмелюка є цікавим явищем у розмаїтті художніх знахідок українського відродження ХХ століття, тому чудово, що відтепер можна познайомитися з поетичним спадком цього художника-поета завдяки сучасному перевиданню.

Повне видання поезії Василя Хмелюка, вперше здійснене в Україні, можна вважати однією з важливих подій українського куль-

турного життя минулого року, до якої хотілося б повернути увагу. Сподіваємося, що обставини сприятимуть і надалі Тарасові Са-

лизі та видавництву “Гражда” у поверненні художніх творів забутих українських авторів еміграції в рідний мистецький простір.

Любов Пена

КНИГА ПРО СІЯЧІВ РОЗУМНОГО, ДОБРОГО, ВІЧНОГО НА НИВІ УКРАЇНСТВА

Бабич Н. Д. 15 не останніх із могікан: Педагоги і вчені Буковини другої половини XIX – початку XX століття : науковий нарис / Н. Д. Бабич. – Чернівці : Букрек, 2010. – 329 с.

Ми спробували простежити, як краплина за краплиною сточували ... камінь зневаги влади і зневіри у своїх неабияких можливостях такі ж, як і ми люди, які ніколи не переставали дбати про народ, до якого належали і якому все своє життя щиро і вірно служили. Обрали єдино прийнятний для них спосіб служіння – просвітництво, бо добре усвідомлювали, що лише світлі, освічені голови здатні думати про самоствердження, про свободу думки і духу.

Надія Бабич

Відрадно, що останніми десятиліттями українському читачеві пропонується чимало видань про життєві долі відданих своїй справі і своєму народові особистостей, у тому числі й тих, які з ідеологічних причин замовчувалися або ж трактувалися викривлено, необ’єктивно. Низка таких досліджень поповнилася книгою відомого мовознавця, професора Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича Надії Денисівни Бабич з оригінальною назвою “15 не останніх із могікан”. Відкривається видання “Переднім словом”, у якому авторка стисло, але переконливо обґрунтувала актуальність та необхідність написання такої книги. У “Вступі” Н.Бабич називає осіб, про яких вестиме мову на сторінках пропонованого джерела, і, ніби випереджуючи слушне запитання потенційних читачів, з’ясовує, чому нариси написані саме про цих людей. Причини очевидні: поперше, шлях у майбутнє ми прокладаємо, продовжуючи справу відданих і талановитих попередників, які “зорали цілину і першими засіяли здорові зерна освіти і науки на Буковині й усій Україні” (з анотації до книги); а

по-друге, їх імена не раз називають історики, історики мови зокрема, а авторка є викладачем історії української мови в університеті.

Центральним і тому найбільшим у книзі є розділ-рубрика “Вони були першими”, у якому репрезентовані створені за архівними, історичними, енциклопедичними, сучасними і давніми науковим працями короткі розповіді про п’ятнадцятьох славних представників української духовної еліти – Анатолія Вахнянина, Клима Ганкевича, Зенона Кузеля, Сергія Шпойнаровського, Антона Клима, Антона Кобилянського, Юліана Кобилянського, Гната Онишкевича, Миколу Равлюка, Теодора Гартнера, Сидора і Григорія Воробкевичів, Омеляна Поповича, Степана Смаль-Стоцького і Василя Сімовича, життя і праця яких нерозривно пов’язані з Буковиною. Хочемо наголосити на тому, що авторці вдалося досить влучно схопити визначальні особливості діяльності кожного з портретованих і відобразити це в назвах розповідей про них (напр., нарис про Т.Гартнера називається “Правдивий муж науки і “сама доброта”, про К.Ганкевича – “Предтеча буковинської україністики”, про А.Клима – “Великий учитель, провідник чеснот”, про М.Равлюка – “Учитель з дуже реалістичним підходом до справи”, про Л.Ясінчука – “Один із “духовно працюючих робітників” та ін.). Загалом, найменування розділів, рубрик, окремих нарисів рецензованої книги, як, зрештою, і сама її назва, характеризують Н.Бабич, на нашу думку, як майстра заголовків, репрезентуючи її оригінальний погляд на висвітлювані події, факти чи певні наукові положення.

У першій розповіді авторка висвітлює діяльність А.Вахнянина як просвітника, вірного поширенню українських ідей передовсім на рівні освіти, який, як і інші видатні його сучасники, вийшов за рамки вузького провінціалізму на всеукраїнські обшири. Тут подані короткі відомості його життєпису, деякі думки інших дослідників про його діяльність, з’ясовано його роль у розвитку освіти другої поло-

вини ХІХ – початку ХХ ст. на Буковині. Читач дізнається про взаємовідносини А.Вахнянина і Ю.Федьковича, про ставлення до нього М.Лисенка.

Національне відродження Буковини пов'язане з іменами багатьох визначних національно свідомих діячів, серед яких, як переконали авторка, і брати Воробкевичі. Величезною заслугою Сидора Івановича як педагога є те, що він докорінно змінив методику викладання музики, зробив її складовою не лише естетичного і духовного, а й національного виховання, хоч ніколи не протиставляв народи, що мешкали на Буковині. Григорій Іванович залишиться в історії як невтомний трудівник на ниві плекання рідної мови: “Тоді, коли ще багато наших письменних людей писало незрозумілою, напівцерковною напівмосковською мовою, він твердо стояв за тим, що нам, українцям, треба так писати, як народ говорить, щоб люди могли написане легко зрозуміти” (с. 32). Цим двом світочам присвячений нарис “Педагогічна іпостась братів Сидора і Григорія Воробкевичів”, який дослідниця завершує таким твердженням: “Братів Воробкевичів називають двома зорями, які освітили буковинський затуманений небосхил у другій половині ХІХ ст., справили потужний вплив на формування ідейних поглядів українців Буковини (і не лише їх). Вони вирішили для себе раз і назавжди, що мовою самовираження українців може бути тільки українська” (с. 35).

У нарисі про Кліма Ганкевича Н.Бабич доводить, що він усе життя служив науці думки і слова – як викладач української мови і літератури (авторка констатує, що саме він “став першим гімназійним професором Буковини, який навчав справді української мови” (с. 40)), як письменник, мовознавець, етимолог, етнограф, автор теоретичних і методичних праць з філософії, перекладач, співробітник кількох періодичних видань Галичини й Буковини, член колегії для видання шкільних підручників і укладання номенклатури. Дослідниця висвітлює також участь К.Ганкевича в культурно-освітньому русі Буковини другої половини ХІХ ст., зокрема вона стверджує, що він був “душею і мозком організаційної роботи” під час створення академічного товариства “Союз”, мета якого – “об’єднати всіх руських (українських) академіків – студентів і викладачів – місцевого університету для товариського життя, наукового удосконалення, прищеплювати щиро українські почуття в

серцях української молоді, підтверджувати любов до всього українського, діяти на користь народу” (с. 43).

Створивши словесний портрет Теодора Гартнера, окресливши його значення для українського національно-культурного відродження, Надія Денисівна, зацитувавши слова С.Смаль-Стоцького про те, що Гартнер “був правдивий чоловік, правдивий муж науки, що у всіх шукав правди, чоловік вповні зрівноважений, без ніяких упереджень, строго об’єктивний... Сама доброта”, робить власний висновок: “Доброта, яка не давалася використати “во зло”, а лише “во благо”. Бо була сильною, вольовою, з високим почуттям особистої та національної гідності і з почуттям обов’язку поважати таку ж гідність іншої людини, іншого народу” (с. 53). Зі сторінок аналізованого видання дізнаємося про його співпрацю зі С.Смаль-Стоцьким над створенням української граматики та його роль у справі запровадження фонетичного правопису в Західній Україні.

У рецензованій книзі вміщений також нарис про життя і діяльність Антона Кліма – буковинського педагога і громадського діяча, учителя гімназії в Чернівцях, директора української гімназії у Вишніці, крайового інспектора українських шкіл Буковини. Дослідниця на основі багатьох опрацьованих історичних джерел (1907, 1908, 1913, 1937 рр. та ін.) написала його як одного з представників когорти великих ідеалістів, що “не зрадили своїх ідеалів, злеліяних чистою, гордою душею, які виховали тисячі свідомих себе українців, привчили їх до чесного життя” (с. 63).

Нарис “Що ж то за велика духовна сила була?” містить деякі штрихи до образу Антона Кобилянського, який, на думку Н.Бабич, належить до “тих, хто міг бути великим, але таким не став” (с. 68), “хто багато умів і багато міг” (с. 80). До опису життя і діяльності цього непересічного українця авторка залучає велику кількість неоднозначних висловлювань-характеристик його сучасників про нього.

Деякі сторінки біографії та грані творчості Юліана Юліановича Кобилянського репрезентовані в нарисі “Невтомний “переконаний філолог”, у якому він представлений як прекрасний викладач класичних мов, чи не найперший в Україні укладач словників класичних мов, перекладач і методист української мови, який “усвідомлював, що лише освітою рідною мовою українці зможуть утвер-

дити себе на Буковині і в австрійській державі” (с. 90).

“Особисто причетний до ідейного і культурного розвою Буковини” – це розповідь про різноаспектну діяльність Великого Громадянина Зенона Кузелі: наукову, громадську, просвітницьку, викладацьку роботу, його зацікавлення бібліотекознавством та етнографією.

Діяльність мовознавця-славіста, класичного філолога, про якого позитивно відгукувався Ф.Міклошич, видавця “Руської бібліотеки” Г.Д.Онишкевича репрезентована в нарисі “Гнат Онишкевич – “муж науки і правдивого патріотизму””.

До корифеїв української науки належить і вчитель української мови та літератури Української гімназії в Чернівцях, активний громадський діяч Микола Равлюк. Авторка представляє його і як талановитого педагога, і як науковця, який “був щирим українцем, який добре знав історію і давню літературу, ...подавав їх учням відповідно до свого характеру, бачення української перспективи і, зрештою, громадянської позиції, навіть відваги” (с. 123). Лаконічно проаналізована його лінгвістична праця “Про дієприкметники і дієприслівники у творах Г.Квітки-Основ’яненка, Марка Вовчка, Ю.Федьковича й В.Стефаніка”.

Про Сергія Шпойнарівського, який в аномальних щодо українського населення умовах освіти не лише зберіг себе як українця, а й зростив чимало до себе подібних гімназистів, про його роль в утвердженні української мови в навчальних закладах Буковини, про його внесок у справу ознайомлення німецькомовного читача з українською літературою, зокрема з творами Т.Шевченка, зацікавлений читач дізнається з нарису “Усе, що встиг, – віддав навчанню молоді”.

Серед поданих у книзі визначних особистостей вияскравлюється і талановитий учитель та теоретик науки методики, літературний критик Лев Ясінчук, якого Н.Бабич вважає одним із тих буковинських педагогів, які “працювали на національне відродження українців, на загальноукраїнське визнання українського шкільництва Буковини” (с. 146).

Кожна розповідь про видатних буковинців супроводжується розлогим списком джерел. Досить часто для ілюстрації висловленого на сторінках книги наводяться архівні матеріали, що робить рецензоване видання особливо цінним, оскільки таким чином оприлюднюються не відомі для загалу відомості й факти. Імпонує й те, що Н.Бабич як мовозна-

вещ особливо акцентує на внеску кожного з репрезентованих діячів у справу плекання рідної мови, її розвою та впровадження в усі сфери життя мешканців краю.

У рубриці “Додатки” вміщено уривок “Буковина як “коронний край” Австрії (1849–1918 рр.)” із книги колективу авторів (Д.Квітковський, Т.Бриндзан, А.Жуковський) “Буковина: її минуле і сучасне”, виданої за межами України, а тому доступної для ознайомлення небагатьом, та розділ із праці С.Смаль-Стоцького “Буковинська Русь: Культурно-історичний образок”, у яких висвітлено особливості періоду, коли жили і творили описувані дослідницею “15 не останніх із могікан”.

Рубрика “Інформаційні окрушини” складається з кількох статей, у яких авторка аналізує деякі положення праць С.Смаль-Стоцького, В.Сімовича, О.Поповича, що стосуються проблем функціонування української літературної мови та її нормування (“Одна чи дві літературні мови? (погляд академіка С.Смаль-Стоцького на проблему)”, “Правописна справа” у часи С.Смаль-Стоцького і тепер”, “Рецензія В.Сімовича на граматику С.Смаль-Стоцького і Т.Гартнера та сучасне навчання граматики”, “Навколишній світ дитини в граматиках і читанках Омеляна Поповича”). Як зазначає мовознавець, деякі міркування наших попередників не втратили своєї актуальності й сьогодні. У цій же рубриці наведені розвідки “Львівські і чернівецькі видання навчально-методичної книги в 1848–1898 рр.”, “Лексикографічні праці випускників і викладачів першої української гімназії у Чернівцях” та “Україністика в бібліотечних фондах Відня”.

Доречною у структурі аналізованої книги вважаємо рубрику “Шлях до пошуку, або бібліографічні нотатки”, у якій на основі фондів наукової бібліотеки Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича та Чернівецької обласної універсальної наукової бібліотеки імені Михайла Івасюка подано реєстри праць С.Смаль-Стоцького, О.Поповича, В.Сімовича та систематизовано друковані джерела про життя і діяльність названих буковинців. Значення укладеного бібліографічного покажчика важко переоцінити, адже він дасть змогу зацікавленим повніше осягнути спектр подвижницької діяльності цих особистостей, а також (що важливо!) скоротить шлях до їх пізнання.

Цікавими є спостереження Н.Бабич, висловлені в роботах “Науковий етикет і етика

науковця (за листуванням В.Сімовича)” та “Стильова диференціація комунікативної поведінки українців”, які увійшли до розділу “Дещо з наслідків науки”.

У “Післяслові” Н.Бабич ще раз наголошує на важливості справи, яку робили описувані нею особистості: “Вони були свідками, що без рідної мови, освіти рідною мовою не може розвиватися нація, що будь-яку матеріальну втрату можна повернути, надбати, а втратити мову – це втратити себе як народ, як націю. Тому безвідносно до свого основного фаху прогресивні культурні діячі Буковини другої половини ІХ – початку ХХ ст. домагалися забезпечення права українців на освіту рідною мовою. І домагалися, і утримували позицію, і вдосконалювали себе і своїх однодумців... Завдяки їм народ прозрівав, і кожне нове покоління ставало свідомішим і освіченішим” (с. 305).

На зворотному боці вдало ілюстрованої обкладинки аналізованої книги авторка помістила такі слова Є.Сверстюка: “...на озлиднілому ґрунті виростають поодинокі постаті як голос самозбереження народу, що мусить висунути свою естафету в особі подвижника, який швидко згорає за всіх, як згоріли у нас тисячі безіменних, із забутих іменами і з великими іменами...”. Із певністю можемо ствердити, що Н.Бабич своєю працею зробила посильний внесок у справу ознайомлення сучасників зі славними попередниками, які працювали для розвою українства на Буковині. У її розповідях вони постають справді Будителями думки і духу. Їх великі імена через величні справи не загубляться в історії, не стануть забутими, бо зафіксовані не тільки в пам’яті народній, а й в ошатному томі, який, безперечно, стане у пригоді “для поколінь нині сущих, що вивчають історію свого народу і своєї мови, що прагнуть постійного самовдосконалення і долучення до праці задля збереження історичної пам’яті” (з анотації).

Цілковито погоджуємося з твердженням Н.Бабич про те, що “найкращим виявом вдячності є передання від покоління до покоління знань про тих людей, які в непростих умовах відсутності власної держави виборювали національне право на функціонування рідної мови у всіх сферах суспільного життя. Передання не лише в наукових монографіях для кола спеціалістів, а й для кожного, хто вчиться в школі і прийде в суспільне життя як спадкоємець результатів попередньої боротьби за

право бути собою на своїй землі” (с. 15). Величезна заслуга Н.Бабич полягає в тому, що дослідниця взялася за таку важливу справу – висвітлити подвижницьку працю великих Добровичів минулого, щоб спонукати нас, сучасників, наслідувати їх, продовжувати напружене ними задля майбутнього. А авторка, характеризуючи діяльність попередників у нелегких умовах їхнього часу, часто використовує паралелі зі сучасністю.

Наведемо для ілюстрації сказаного кілька її висловлювань: “Чи не варто і сьогодні, як в “Українській ластівці” за 1933 р., звернутися до вчителів і учнів: “Читайте, дітоньки, твори незабутнього нашого Данила Млака (один із псевдонімів Воробкевича-письменника...), бо там знайдете не одно золоте зерно для вашої освіти. Навчіться від нього любити нашу рідну мову так, як він її любив” (с. 30); “Розумію його (А.Клима. – Л.П.) сльози, бо і сьогодні ... безуспішно нагадуємо українцям їх долю і їх перспективу, їх мову і їхню зрадливність. Є і “джунглі” в нашому суспільстві, і “пазури” не тих і не за те “деруть”... А чи не краще б отакого “інспектора”, чесного і відповідального, на кожному місці в суспільстві мати?! І щоб такими ж дітей наших зростив?!” (с. 64); “Скільки великих синів і дочок твоїх, Україно, ... надто щиро любили тебе, а така любов вважалася і, думаю, ще довго вважатиметься, небезпечною для тих, хто її боїться” (с. 108) та багато інших. Таке доречне, на наш погляд, переплетення минулого й сучасності сприяє тому, що читачі (старші й молоді люди, зокрема і студенти Надії Денисівни) не пасивно поглинають певну інформацію, це спонукає їх до роздумів, до аналізу ситуації, врешті-решт, до дії, до активної громадянської позиції.

Хочемо відзначити, що рецензоване видання приємно вражає опрацюванням та оприлюдненням потужного фактологічного матеріалу, у тому числі з архівних джерел. Понауковому обґрунтованою, доступною, легкою для сприйняття є манера викладу у книзі.

На закінчення наведемо слова Н.Бабич, яка стверджує, що “народ, який знає своїх віджилих Добровичів, може розраховувати на світле майбутнє”, і просить-закликає: “Згадаймо, вивчаймо, примножуймо їхні справи, щоб не втратити себе” (с. 137). І в цьому нам якоюсь мірою допоможе рецензоване фахове видання.

ГРАМАТИЧНІ ВИМІРИ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ

Барчук В. Граматична темпоральність: Інтервал. Час. Таксис : монографія / В. Барчук. – Івано-Франківськ : Сімік, 2011. – 416 с.

Категорія часу як одна з універсальних буттєвих категорій, що разом з іншими визначальними компонентами (простором, причиною, числом, якістю та ін.) становить систему величин, де людина взаємодіє із Всесвітом, здавна привертала увагу дослідників у різних галузях науки. Оскільки мова є відрегульованою й упорядкованою системою мовних одиниць та явищ різних рівнів, які відображають систему словесного вираження думок, то, беззаперечно, актуальним є питання, яким чином онтологічні поняття відображені в мові, зокрема в її граматичній структурі. Відомо, що саме граматики передусім фіксує наукові результати інтерпретації певною мовою пізнавальних процесів, пов'язаних із поняттєво-світоглядними компонентами модельованого світу. З огляду на сказане, ґрунтовне й комплексне дослідження кожного із зазначених компонентів на рівні граматики, є, безсумнівно, необхідним й актуальним. Саме в руслі граматичної інтерпретації універсальної буттєвої категорії часу виконано монографічне дослідження Володимира Барчука "Граматична темпоральність: Інтервал. Час. Таксис".

Незважаючи на значну кількість праць, присвячених з'ясуванню сутності термінів "темпоральність", "час", "таксис", "інтервал" (О.Бондарко, Е.Кошмідер, Т.Дешерієва, В.Русанівський, К.Городенська, С.Соколова, О.Бондар, М.Мірченко, А.Загнітко та ін.), у сучасній граматиці й досі залишаються неоднозначними і до кінця не вирішеними питання вживання цих термінів на позначення різних граматичних сутностей чи явищ. Тому абсолютно погоджуємося з думкою автора, що "Ідея визначити мовну категорію, яка б об'єднала всі засоби та способи онтологічного часу, є важливою й актуальною" (с. 18). Саме такою, вважає дослідник, є загальнограматична міжрівнева категорія темпоральності.

Оскільки категорія темпоральності відображає систему значень, які пов'язані з онтологічним поняттям часу, автор насамперед зосереджує увагу на з'ясуванні значення темпоральності в денотативному аспекті, роз-

межує поняття темпоральності та часу, якими в більшості мовознавчих праць вільно оперують дослідники, здебільшого вживаючи ці терміни як синоніми. Тому В.Барчук цілком аргументовано пропонує розмежувати онтологічний час як об'єктивну величину та морфологічний час як граматичну категорію, яка, своєю чергою, входить у структуру категорії темпоральності як міжрівневої граматичної.

У рецензованій праці слід відзначити чітку структурування та комплексний, скрупульозний аналіз усіх компонентів, які формують граматичну темпоральність, а саме: інтервалу, часу й таксису.

Загальновідомим є твердження про те, що граматична структура мови становить поєднання трьох рівнів (морфемного, морфологічного та синтаксичного), тому закономірною є реалізація онтологічного часу крізь призму цих трьох рівнів: "час та інтервал ґрунтуються на одній формі, однак різних її структурних компонентах: інтервал на семантико-граматичних афіксах із домінуванням основи дієслова, час на формально-граматичних афіксах та індіферентно щодо семантико-граматичної структури дієслова", "...категорія таксису в українській мові тільки рефлексує на морфологічному рівні та цілком спрямована у синтаксис".

Імпонує у вказаній праці й те, що В.Барчук вводить у науковий обіг нові терміни. Зокрема, по-новому переосмислено термін "інтервал", який традиційно в граматиці позначав проміжок між діями (їх циклами). **Категорія інтервалу**, яка вносить у семантику дієслова динамічний аспект і "вказує на внутрішню темпоральність дії з погляду її початку, розгортання, завершення, кратності та інтенсивності на основі кількісно-якісних ознак її тривання і виражає динамічну ознаку дієслова" (с. 104), **уперше** введена в систему **граматичних категорій** дієслова. Водночас здійснене детальне дослідження співвідношень категорій інтервалу, акціональності та аспектуальності. Автор не погоджується із традиційним уживанням цих термінів, зокрема сплутуванням чи змішуванням указаних понять у багатьох мовознавчих працях. Зазначаючи, що вид є категорією, у центрі якої значення доконаності / недоконаності, має інва-

ріантне значення результативності, граматист заперечує наявність у видовому значенні темпоральної семантики: “результативність, очевидно, є оптимальним терміном тому, що чітко відмежовує вид (аспект) від темпоральності та акціональності, оскільки містить вказівку на статичність семантики виду та відповідає змісту поняття “аспект”. Здійснена дослідником типологія інтервалу, яка враховує два структурно-семантичних різновиди дій (фазові та квантитативні), ще раз переконує в тому, що інтервал є однією з трьох визначальних граматичних дієслівних категорій (у межах граматичної темпоральності), яка репрезентує онтологічний час через мовний знак як ідею розгортання змін, сприйманих мовцем.

Усталеним є погляд, що кожна морфологічна категорія реалізує себе як континуум граматичних значень, виражених відповідними словоформами. Упорядковану сукупність усіх граматичних форм слова визнають як морфологічну парадигму. Однак цікаво було б з'ясувати, як автор вибудує морфологічну парадигму щодо інтервальних значень, скільки дієслівних форм входить до неї, якої конфігурації набудуть повні чи неповні парадигми дієслова щодо реалізації граматичної категорії інтервалу на грамемному рівні. Так, реалізуючи задекларовані дослідником граматичні значення “інхоативність”, “фінитивність”, “дуративність”, “лімітність”, можна вибудувати парадигму, у якій реалізовані **акціонально-квантитативні** дії: *заспівати, відспівати, поспівати, проспівати*. Зважаючи на висловлену в праці думку про те, що існують окремі обмеження щодо творення форм інтервалу, то чи можлива реалізація в парадигмі усіх значень **квантитативно-акціональних** дій (“ітеративність”, “семельфактивність”, “мультиплікативність”, “дистрибутивність”, “інтенсивність”, “недостатність”, “помірність”, “достатність”, “надмірність”)?

У дослідженні граматичних категорій дієслова автор враховує семантико-граматичну типологію дієслів. Погоджуючись із В.Барчуком стосовно першого рівня поділу на дієслова дії, стану та дієслова процесу, водночас зауважимо, що дії таких підтипів, як “власне дії” (*креслити, поїти, молоти, аплодувати, громадити, сапати* та ін.) та “трансформаційні дієслова” (*обрамляти, мережити, сушити, стругати* та ін.) можна об'єднати в одну групу – у підтип дієслів конкретної фізичної

дії, оскільки саме таким визначенням дослідник послуговується при аналізі типології інтервалу: “доволі чисельною є група дієслів дії, що не утворюють синтетичних форм починальності / завершальності (граматично це перехідні дієслова конкретної фізичної дії)” (с. 146); “фінитивний префікс *до-* уживають, як правило, із дієсловами конкретної фізичної дії” (с. 153); “префікс *роз-* у дієсловах конкретної дії прозоро виражає дистрибутивну семантику” (с. 169); “предикатами руху та конкретної дії достатня інтенсивність виражена за допомогою префіксів *об-, ви-*” (с. 171).

До честі автору й те, що він послідовно рухається у фарватері нових, неусталених концепцій, які вибудовує логічно й переконливо. Аналізуючи категорію часу, граматист не йде услід за традиційним її трактуванням, згідно з яким час позначає відношення дії до моменту мовлення. В.Барчук обґрунтовує, що дієслівна грамема позначає морфологічний час (який виражає лінійне тривання дії) відносно абсолютної позиції відліку – позиції мовця. На її позначення, заради уникнення двозначності чи неточності в трактуванні, дослідник пропонує термін “**темпоральна позиція мовця**”. Такий термін, на думку В.Барчука, унеможливує при розгляді граматичного часу орієнтацію на якийсь мовленнєвий момент, реальний момент мовлення, дійсний центр та ін. Базуючись на цьому твердженні, автор розглядає семантику грамемного та синтаксичного часу, чітко розмежовуючи ці два типи часу. Отже, категорія часу в досліджуваній інтерпретації набуває такої конфігурації: на грамемному рівні час виявляє абсолютні значення давноминулого, минулого, теперішнього, майбутнього; синтаксичний (контекстний) час обмежений реалізацією тільки різновидів двох компонентів морфологічного часу – теперішнього та минулого (за визначенням автора, реальних часів) – і експлікується такими різновидами: теперішній абстрактний, теперішній неактуальний, теперішній актуальний, імперфект, аорист, перфект (останні три – компоненти синтаксичного минулого часу). Позитивом є й те, що зазначена типологія грамемного й синтаксичного часів, а також типологія семантики інтервалу й типи таксисних значень узагальнені в додатках у вигляді схем.

У розділі, присвяченому аналізу категорії часу, важливим є розмежування часів за модальною (способовою) ознакою (майбутній, теперішній наказовий, минулий умов-

ний), які складають опозицію реальним теперішньому та минулому (давноминулому), узана диференціація й зумовлює різницю в компонентному складі граматичного та синтаксичного часів.

Значну увагу приділяє В.Барчук й опису категорії таксису, яка сьогодні у граматичній науці активно досліджується, однак у багатьох моментах не позбавлена неоднозначності та неточності в трактуванні тих чи інших аспектів. Скажімо, автор детально аналізує наявні в українській та зарубіжній лінгвістиці напрацювання з узаної проблематики (О.Бондарка, Г.Золотової, В.Русанівського, Н.Семенової, В.Храковського, Р.Якобсона та ін.), указує на дискусійність, а то й хиби окремих положень чи концепцій. Зокрема, дослідник не погоджується із термінами Р.Якобсона, який виділив два типи таксису: залежний і незалежний. Натомість, на думку В.Барчука, на першому рівні членування слід виділяти лінійний та нелінійний таксиси, які на наступному рівні типологізації реалізують себе в таких типах: лінійний рівнорядний, лінійний нерівнорядний, нелінійний рівнорядний, нелінійний нерівнорядний. Уперше уведено в науковий обіг терміни *сутаксис*, *інтаксис*, *екстратаксис*, у яких узагальнено окремі аспекти авторської концепції таксису.

Використання як іншомовних, так і власне-українських термінів, які уможливають уникнення повторів, тобто виступають як синонімічні, з одного боку, сприяють мовній економії, а з іншого – роблять виклад матеріалу доступнішим для тих читачів, які не займаються узаною проблематикою, наприклад: *грамемний* і *словоформний*; *синтаксич-*

ний і *реченнєвий*; *партиципний* і *дієприкметниковий*; *сутаксис* і *нелінійний таксис паралельності*, *інтаксис* і *нерівнорядний таксис*, *інхоативність* і *починальність*, *семельфактивність* і *разовість*, *дистрибутивність* і *розподільність* та ін.

Зацікавить читача й трактування таксису як лінгвальної світоглядно-поняттєвої моделі, де автор аналізує темпорально-світоглядну систему гуцулів на матеріалі нарису П.Шекерика-Доникова “Рік полудь звичеїв и віровань гуцулів”. Таксис у формуванні мовної моделі світу гуцулів, на думку В.Барчука, часто виявляє вагому, а то й визначальну роль. У цьому руслі проаналізовано три функціонально-семантичні типи темпоральних моделей: *власне таксис*, *унітаксис*, *таксис каузації*.

Монографічне дослідження В.Барчука “Грамматична темпоральність: Інтервал. Час. Таксис” відзначається беззаперечною актуальністю та новаторським пошуком у розв’язанні важливих граматичних питань. Теоретичні положення про граматичну темпоральність, її категорійний статус у сучасній граматичній структурі української мови, аргументовані висновки, базовані як на теоретичному, так і величезному описовому матеріалі, є вагомим внеском в українську граматичну науку. Результати проведеного дослідження збагачують та поглиблюють категорійний апарат української граматики, усувають до цього часу нерозв’язані суперечності в трактуванні граматичних категорій дієслова, відкривають нові перспективи мовознавчих досліджень щодо граматичних ознак центральної частини мови – дієслова.

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ГАЙНРІХА ФОН КЛЯЙСТА: ПОГЛЯД З ХХ ст.

(Мучка Мирослава. Рецепція творчості Гайнріха фон Кляйста в літературному процесі України ХІХ–ХХ ст. / Мирослава Мучка. – Івано-Франківськ : ЛК, 2012. – 152 с.)

Творча діяльність німецького письменника Гайнріха фон Кляйста припадає на період кінця ХVІІІ – поч. ХІХ ст. – так званий “fin du siecle”, коли зазвичай відбуваються процеси переоцінки цінностей, руйнації ustalених понять та стереотипів. Специфіка перехідної доби по-різному відбивається на світогляді та творчості художників слова, що залежить від ряду чинників: соціального походження, виховання, освіти, оточення, місця проживання тощо. Що ж до Г. фон Кляйста, то вся складність і суперечність постреволюційного періоду потрясінь і неминучих змін, його надій і розчарувань знайшла в доробку німецького прозаїка й драматурга своєрідне ідейно-образне вирішення, позначилась на світогляді, творчих пошуках, особистому житті.

Неоднозначними постають і наукові дослідження про нього, написані в різний час і в різних країнах, неоднорідною є також динаміка та логіка рецепції його спадщини. Прикметно, що “бум” зацікавлення Кляйстом у Німеччині після 100-річного забуття відбувається саме на початку ХХ ст. – у не менш складну епоху, характерною рисою якої, як зауважує німецький філософ Ганс-Георг Гадамер, є “кінець віри в первинну й самодостатню силу розуму”. У той же час загальне захоплення німецьким романтиком у ХХ ст. мало торкнулося українського літературознавства. У нас досі не перекладені українською мовою драми, філософські праці та листи Кляйста, далеко не повною є перекладна новелістична кляйстіана (найпізніші інтерпретації 4-х новел датуються 30-ми роками минулого століття), а небагаточисельні наукові розвідки українських учених мають здебільшого спорядичний характер.

Чи не прикметно, що ґрунтовне дослідження рецепції творчої спадщини Кляйста в українському літературному контексті, яким є рецензована монографія Мирослави Зіновіївни Мучки, виходить у світ на пограниччі епох, на порозі ХХІ ст. Вихідною методоло-

гічною концепцією видання є глибше осмислення мистецького доробку німецького письменника в координатах зарубіжної літератури, щоб виклад інформації про його художній світ, місце в історії німецької та світової літератури був адекватним або ж більше відповідав сучасним здобуткам німецької кляйстіани й новітнім методологічним засадам науки про літературу. Цьому підходові, що обумовлює актуальність та новизну літературознавчої праці, автор підпорядковує об’єкт, предмет дослідження, теоретичні й методологічні засади, загальну структуру роботи.

Про вагомість дослідження свідчить наукова новизна роботи, адже в ній уперше досліджується рецепція творчої спадщини Г. фон Кляйста в літературному процесі України, вводяться в обіг невідомі та малознані критичні дослідження творчої спадщини митця (В.Заїкіна, О.Грицаєва, Л.Рудницького, Р.Пилипчука), архівні матеріали (І.Франка, К.Забарила), а також переклади, які до цього часу з різних причин залишалися не знаними або ж не були опубліковані, “вперше проводиться цілісний аналіз та встановлення художньо-естетичної цінності всіх україномовних перекладів доробку автора” (с. 5).

Зрозуміти й пояснити причини “відставання” української кляйстіани, визначити основні тенденції та закономірності творчого сприймання митця в Німеччині, Росії та Україні, здійснити історико-типологічний аналіз наявних досліджень, а також україномовних перекладів з Кляйста – такі та ряд інших теоретично обґрунтованих завдань ставить перед собою автор і послідовно їх вирішує у трьох рівномірних за обсягом розділах, порядок розташування яких дає виразне уявлення про логічну послідовність монографії. Слід відзначити багате джерельне забезпечення наукової розвідки. Окрім україно- та російськомовних, представлені німецькомовні студії (30 позицій). Знання М.З.Мучкою іноземних мов дало змогу здійснювати дослідження на основі безпосереднього засвоєння, давати наукову оцінку перекладним версіям з точки зору їх адекватності оригінальним текстам, що є одним із важливих принципів компаративістики. Звертає на себе увагу і залучений до аналізу широкий літературний контекст, велике коло порушених проблем у галузі літе-

ратури, філософії, психології. Багата теоретична база монографії свідчить про її високий науковий рівень, а також професіоналізм, загальнокультурну та літературну ерудицію автора. Видання, таким чином, є вдалою спробою спеціального й цілісного потрактування спадщини Г. фон Кляйста. Відзначу послідовний науковий стиль дослідження, прозорість висловлених міркувань, аналітично-дискусивний, водночас виважений і толерантний характер роботи.

Монографія складається зі вступу, трьох розділів, висновків, переліку використаних джерел, а також уривків рукописних матеріалів. У першому розділі “Г. фон Кляйст та його місце в німецькій літературі ХІХ–ХХ ст.” авторка шляхом дослідження листів та теоретичної спадщини німецького новеліста і драматурга, які є “важливим критерієм оцінки творчості” (с. 8), ставить завдання з’ясувати мистецьку програму письменника, визначити філософсько-естетичні джерела, які формували його творче кредо. З іншого боку, дослідниця вдається до синхронного та діахронного аналізу історико-суспільного та культурологічного контексту, на тлі якого розвивалась творчість Кляйста, простежує основні тенденції рецепції спадщини митця у Німеччині, дає їм кваліфіковану оцінку.

Спираючись на оригінальні листи і філософсько-естетичні праці німецького класика, а також матеріали вітчизняного й зарубіжного літературознавства, дослідниця виявляє витоки його духовно-інтелектуальних пошуків як у філософсько-естетичних теоріях його сучасників (І.Кант, К.Віланд, Ж.-Ж.Руссо), так і вченнях античних мислителів. Глибоке осмислення внутрішнього буття письменника дозволило виявити специфіку створеного ним художнього світу, що стало основним критерієм оцінки адекватності рецепції творчості Кляйста в різних соціокультурних та геополітичних середовищах. Із цих позицій можна вважати даний розділ, сказати б, відправною точкою монографії, методологічного основою вирішення наступних проблем.

У другому розділі “Передумови та особливості рецепції творчості Г. фон Кляйста в українській літературі” простежується логіка та динаміка входження спадщини німецького майстра слова в культуру східнослов’янського простору, починаючи із критичних праць І.Франка як першовідкривача Кляйста в Україні і завершуючи сучасним етапом розвитку вітчизняної кляйстіани. Об’єктом уваги моло-

дого науковця постали студії І.Франка (передмова до перекладеної ним новели “Маркіза фон О...”), О.Пашука (передмова до перекладеної ним новели “Заручини у Сан-Домінго”), М.Євшана (стаття “Генріх фон Кляйст і німецька література”), В.Заїкіна (стаття про драму “Битва Германа”), О.Грицяя (стаття “Генріх Кляйст. Життя і творчість”), В.Державина (передмова до харківського видання “Г.Кляйст. Оповідання”), Р.Пилипчука (стаття “Іскри могутнього таланту”), І.Журавської (монографія “Іван Франко і зарубіжна література”), Д.Наливайка (розділ про Кляйста в академічному підручнику з історії зарубіжної літератури доби романтизму), Л.Рудницького (стаття “Іван Франко і Гайнріх фон Кляйст”), а також рукописний варіант праці К.Забарила “Німецький романтизм” та “Гайнріх фон Кляйст”. Найбільш плідним авторка вважає перші десятиліття ХХ століття – період національної невизначеності України, тож наявний у творах Кляйста патріотичний пафос, національні ідеї були суголосними з пошуками українських діячів. Саме із цих позицій, як справедливо зазначає М.З.Мучка, радянська критика “ігнорувала праці вчених” і їхні студії (за винятком статті М.Євшана) “так і не стали літературним явищем” (с. 79).

У цьому ж розділі здійснено аналіз ситуації в Росії та Україні як донедавна єдиному соціокультурному та ідейно-політичному просторі, причому акцентується домінування російськомовних видань на вказаній території. Авторка виокремлює найбільш концептуальні праці, створені на території Росії – України впродовж 1930–2000 рр. таких учених, як А.Луначарський, О.Дейч, Н.Берковський, Р.Самарін, О.Карельський, дає їм оцінку під кутом зору методологічних підходів та глибини осягнення в них художнього світу Кляйста. У результаті дослідниця підсумовує, що більшість радянських російських учених сприймали творчість німецького романтика крізь призму традицій культурно-історичної школи, а не ідеалістичної естетики, на засадах якої виник його художній світ, тому сутність філософсько-естетичної концепції Кляйста не була адекватно осмислена. Натомість, як переконливо доводить М.З.Мучка, критичний підхід українських літературознавців перших десятиліть ХХ століття є більш адекватним і об’єктивним, “відповідає творчій сутності самого Кляйста”, “не позначений жодними ідеологічними заборонами та нормативами” (с. 79).

Третій розділ присвячено художньому аналізу україномовних версій спадщини Г. фон Кляйста. Він має два підрозділи, в яких розглядається внесок у перекладну кляйстіану І.Франка (новела “Маркіза фон О...”, комедія “Розбитий дзбан”), О.Пашука (новела “Заручення у Сан-Домінго”), а також невідомих авторів, поданих у виданні 1930 року під криптонімами О. П. і М. Г. (“Маркіза фон О...”, “Заручини в Сан-Домінго”, “Землетрус у Чилі”, “Найда”). Спираючись на праці українських та зарубіжних теоретиків і практиків перекладознавства, оперуючи відповідною науковою термінологією, дослідниця виявляє фаховість перекладознавчого аналізу як у літературному, так і лінгвістичному аспектах, розглядає такі проблеми науки про переклад, як адекватність, відповідність/невідповідність різних мовних систем, точність та вірність перекладу тощо. Шляхом зіставного конкретно-аналізу оригінальних текстів та перекладних версій у монографії зроблено науково обґрунтовані узагальнення, які створюють цілісну й об’єктивну оціночну картину української перекладної кляйстіани. Авторка дово-

дить, що саме в перші десятиліття ХХ століття українські майстри слова адекватно відтворили “концепції, мотиви, поетику невеликої частини прозової спадщини митця”, таким чином створивши передумови “для її подальшого сприйняття у вітчизняному літературному процесі” (с. 129).

Виходячи з цього, не можна не погодитися з висновком М.Мучки, що в Україні складаються умови для нової версії літературної рецепції постаті і творчості Г. фон Кляйста в контексті вітчизняної культури. Як підтвердження цього, маємо на сьогодні ґрунтовне концептуальне дослідження, у якому конкретизовано й узагальнено розвиток української кляйстіани за попередні періоди і чітко окреслено перспективи проблеми в майбутньому.

Вважаю, що монографічне дослідження Мирослави Мучки виконане на високому професійному рівні, є актуальним і своєчасним, збагачує українське літературознавство новим матеріалами та фактами, що сприятиме більш плідному подальшому вивченню творчості Г. фон Кляйста в Україні.

МАРКО ВЕНІАМІНОВИЧ ТЕПЛІНСЬКИЙ



19 квітня 2012 року на 88-му році життя помер Марко Веніамінович Теплінський – видатний український філолог-літературознавець, доктор філологічних наук, професор, автор більше 200 наукових, науково-методичних та науково-популярних праць, серед яких монографії, статті, підручники, навчальні посібники для вишів, учителів та школярів. Він прожив велике і нелегке життя. Про це переконливо свідчать географічні координати його діяльності: починав викладати в Карелії, потім 17 років перебував на Сахаліні, очолюючи кафедру російської і зарубіжної літератури Південно-Сахалінського педінституту, нарешті з 1970 року – в Івано-Франківську: перші 22 роки як завідувач кафедри російської і зарубіжної літератури місцевого держпедінституту, а з 1992 року – як професор кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, ставши у 2006 році Почесним професором цього начального закладу.

Марко Теплінський народився 14 вересня 1924 року в Полтаві. У 1947 році закінчив із відзнакою філологічний факультет Ленінградського університету, де навчався у таких видатних російських учених як Г.О.Гуковський, В.О.Десніцький, Г.А.Бялий, Б.В.Томашевський, Б.М.Ейхенбаум та ін. У студентське коло його університетського спілкування входили О.М.Гаркаві, Я.І.Явчунівський, пізніше теж відомі вчені й університетські педагоги.

Марко Теплінський – вихованець відомої ленінградської історико-літературної школи, яку очолював В.Є.Євгеньєв-Максимов. Саме під його впливом молодий випускник філологічного факультету написав і 1951 року захистив у Ленінградському (нині Санкт-Петербурзькому) університеті кандидатську дисертацію на тему: “Творческая история поэмы Н.Некрасова «Современники»”. Власне у проходженні своєї кандидатської дисертації до захисту молодий дослідник отримав справжній урок інтелігентності й порядності ленінградської університетської професури: щоб захистити майбутній захист кандидатської дисертації Марка Теплінського від небажаних наслідків, пов’язаних з єврейським походженням пошукувача (із цієї ж причини його не взяли до аспірантури і тому кандидатську роботу він змушений був подати без офіційного наукового керівника), на університетській кафедрі пролунав заклик: “Марка треба рятувати!”, і тоді офіційними опонентами на захисті виступили не один доктор і один кандидат наук, як це робиться зазвичай, а два найавторитетніших доктори філологічних наук, професори – член-кореспондент АН СРСР М.К.Піксанов і В.Є.Євгеньєв-Максимов.

Після закінчення університету в 1947 році М.В.Теплінський 6 років працював спочатку асистентом, а згодом старшим викладачем кафедри літератури Петрозаводського учительського інституту, спілкуючись з Л.Я.Гінзбург, Є.М.Мелетинським, К.В.Чистовим, І.П.Лупановою, М.М.Гіном, які тоді теж перебували у столиці Карело-Фінської АРСР. З 1953 до 1969 року М.В.Теплінський очолював кафедру російської і зарубіжної літератури Південно-Сахалінського держпедінституту. У 1966 році він видав фундаментальну монографію “Отечественные записки” (1868–1884). История журнала. Литературная критика”, яку наступного 1967 року захистив у Пушкінському Домі (Інституті російської літератури АН СРСР, м. Ленінград) як дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук (офіційні опоненти – доктори філологічних наук, професори Г.М.Фрідлендер, Г.А.Бялий та Є.І.Покусаєв). Відомо, що ця праця та інші роботи М. В. Теплінського, присвячені історії російської журналістики ХІХ століття, викликали позитивну реакцію у вчених колах (відзиви К.І.Чуковського, В.Я.Лакшина, В.Е.Бограда

й ін.). Крім творчості М.О.Некрасова та історії російської журналістики і критики XIX століття, досліджував творчість А.П.Чехова та інших російських письменників.

Особлива сторінка в житті і діяльності М.В.Теплінського пов'язана з Пушкінським Домом (ІРЛІ РАН), історія стосунків з яким не вичерпується захистом докторської дисертації. Тут потрібно пригадати найтісніші багаторічні контакти з Некрасівською групою, участь у Некрасівських конференціях, у виданні п'ятнадцятитомного Повного зібрання творів і листів російського поета (зокрема, М.В.Теплінському належить підготовка тексту, варіантів і коментарів до поеми "Современники" у т. 4, загальна редакція т. 6, а також вступна замітка до коментарів у цьому томі). Велике значення мало й особисте знайомство, що переросло в дружбу, зі співробітниками ІРЛІ, зокрема, з І.О.Бітюговою, Н.М.Мостовською, Л.М.Лотман (з ленинградських учених тут можна згадати ще й Б.Ф.Єгорова, М.Г.Качуріна). Варто пригадати також тривале співробітництво з редакцією журналу ІРЛІ "Русская литература", відповідальним секретарем у редакції якого був М.Д.Кондратьєв. Саме у цьому одному з найавторитетніших наукових видань Марко Веніамінович надрукував 16 праць про М.О.Некрасова, А.П.Чехова, Л.А.Ожигіну, І.Т.Лисенкова, М.Г.Чернишевського, К.І.Чуковського, про журнал "Отечественные записки".

Попри академічний журнал ІРЛІ і його ж "Некрасовский сборник", статті М.В.Теплінського друкували такі російські видання, як "Научный бюллетень ЛГУ" (перша публікація про "Материнское благословение" в № 16–17 за 1947 рік), московські "Вопросы литературы", "Литературная учеба", "Литература в школе", 68 том "Литературного наследства", "Русские писатели: Биографический словарь" (статті "Гирс Д.К.", "Еленев Ф.П.", "Л.А.Ожигина"), петрозаводський журнал "На рубеже", "Ученые записки" Південно-Сахалінського та Хабаровського педінститутів, хабаровські "Вопросы русской и зарубежной литературы", саратовське видання "Н.Г.Чернышевский: Статьи, материалы, исследования", ярославські збірники "О Некрасове: Статьи и материалы" і "Карабиха", ростовські "Филологические этюды. Журналистика", калінінградські видання "Некрасовский сборник", "Жанр и композиция литературного произведения", "Н.А.Некрасов и его время" та ін.

Науково-педагогічний стаж активної роботи М. Теплінського становить майже 65 років, з них останні 42 роки він віддав своїй батьківщині – Україні, розбудові її гуманітарної науки й освіти. Без перебільшення можна сказати, що саме український період діяльності М.Теплінського відзначений особливою продуктивністю. Власне після переїзду до Івано-Франківська були написані посібники для вчителів про вивчення в школі творчості М.Г.Чернишевського (1981), А.П.Чехова (1985), О.М.Островського (1985, 2003), видане 1990 року на російському Далекому Сході дослідження "А.П.Чехов на Сахалине", збірники статей "Пятнадцать литературоведческих сюжетов с автобиографическими комментариями, двумя приложениями и эпилогом" та "Профессия – литературовед", що побачили світ в Івано-Франківську відповідно у 2002 та 2009 роках. Прикметно, що російська класика розглянута автором, як правило, у зв'язках з Україною, її культурою і літературою (українська тема у творчості російських письменників, постановка їх п'єс на українській сцені, українська рецепція їхніх творів тощо). Водночас М.Теплінський звернувся і до дослідження проблем творчості власне українських письменників, зокрема В.Стефаніка, М.Павлика й ін. Його праці надруковано в київських журналах "Радянське літературознавство", "Сучасність", "Київська старовина", "Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР", "Дивослово", "Всесвітня література в середніх навчальних закладах України", "Зарубіжна література в навчальних закладах України", "Русская словесность в школах Украины", "Радуга" й ін., у наукових виданнях Івано-Франківська, Львова, Чернівців, Дрогобича, Харкова, Луганська, Полтави, Сімферополя, а також Ольштина (Польща). Він є автором статей про М.О.Некрасова та Д.С.Мережковського в "Українській Літературній Енциклопедії", один із учасників наукових проектів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАНУ "М.Г.Чернишевський і українська література" (1978). У 1980-ті роки проф. М.В.Теплінський був членом вченої ради із захисту докторських дисертацій з російської літератури при академічному Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка, яку очолювала член-кореспондент АН УРСР, доктор філологічних наук, професор Н.Є.Крутікова.

Нарешті слід відзначити, що М.Теплінський – автор першого і єдиного сьогодні посібника (а фактично – підручника) з історії російської літератури XIX століття власне для українських студентів-філологів, що побачив світ 1991 року в київському видавництві "Вища шко-

ла”. Вісім позицій у бібліографії праць ученого займають підручники та навчальні посібники з російської і зарубіжної літератури для учнів загальноосвітніх шкіл старих класів, створені разом з Ю.І.Султановим.

Куди б не закидала доля Марка Веніаміновича, він цілеспрямовано продовжував кращі традиції східнослов'янської філологічної науки, наполегливо працював на культуротворчій ниві, виховував у людей любов до рідної культури, до мистецтва слова, формував у них вміння діалогічного існування у світі, відкривав своїм особистим прикладом простір для особистого духовного і фахового розвитку численним поколінням студентів-філологів, учителів-словесників, учням і колегам по літературознавчому цеху, багато з яких з гордістю зараховують себе до наукової школи Марка Веніаміновича Теплінського. Разом з Марком Теплінським відійшла в минуле ціла доба в розвитку українського і загалом східнослов'янського літературознавства, розмаїтий і суперечливий досвід якої входить до духовної скарбниці європейської гуманітаристики.

У зв'язку зі смертю професора М.В.Теплінського свої співчуття висловили:

- студенти російського відділення (група Р-42) філологічного факультету ІФДП ім. В.С.Стефаніка 1984 року випуску;
- кафедра педагогіки ім. Б. Ступарика Педагогічного інституту ПНУ ім. Василя Стефаніка;
- Роман Івасів статтею “Професор Марк Теплінський – з числа перших” (“Галичина”, 2012, 24 квітня);
- Івано-Франківська обласна організація Національної спілки краєзнавців України та Івано-Франківський обласний державний Центр туризму і краєзнавства учнівської молоді (“Галичина”, 2012, 26 квітня);
- Рада Російської общини Івано-Франківської області та правління Товариства “Російський культурний центр”, м. Івано-Франківськ (“Прикарпатська правда”, 2012, 27 квітня);
- Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (директор акад. М.Г.Жулинський, С.А.Гальченко, відділ слов'янських літератур);
- кафедра російської і зарубіжної літератури Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова;
- кафедра російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди (зав. кафедри д.ф.н., проф. О.А.Андрущенко);
- кафедра зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (д.ф.н., проф. В.А.Гусев, д.ф.н., проф. О.Л.Калашнікова);
- кафедра журналістики Запорізького національного технічного університету (зав. кафедри, д.ф.н., проф. В.Л.Погребна);
- кафедра російської філології Запорізького національного університету (зав. кафедри д.ф.н., доц. І.Я.Павленко, д.ф.н., проф. В.М.Тихоміров);
- Бердянський державний педагогічний університет (ректор д.ф.н., проф. В.А.Зарва, директор Інституту філології і соціальних комунікацій д.ф.н., проф. О.Д. Харлан);
- кафедра зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І.Мечнікова (д.ф.н., проф. В.І.Силантьєва);
- кафедра всесвітньої літератури та кафедра російського мовознавства і комунікативних технологій Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка (Л.М.Сінельнікова);
- Кримський центр гуманітарних досліджень;
- Горлівський державний педагогічний інститут іноземних мов (декан факультету французької і німецької мов, д.ф.н., проф. С.О.Кочетова);
- російсько-український центр “Співвітчизники” (зав. кафедри гуманітарних дисциплін, к.ф.н. О.П.Кадочніков);
- редакції журналів “Радуга” (гол. редактор Ю.Ковальський), “Зарубіжна література в школах України” (2012, № 5; гол. ред. В.Рогозинська) та “Всесвітня література в сучасній школі” (гол. редактор Т.Гревіцева).

Із-за кордону листи і телеграми зі співчуттями надійшли від:

– кафедри історії російської літератури та кафедри історії російської літератури ХХ століття Московського державного університету імені М.В.Ломоносова (зав. кафедрами д.ф.н., проф. В.Б.Катаєв та проф. А.П.Авраменко);

– кафедри історії російської літератури філологічного факультету Санкт-Петербурзького державного університету (зав. кафедри д.ф.н., проф. О.А.Карпов);

– Б.Ф.Єгорова – д.ф.н., проф., головного наукового співробітника Санкт-Петербурзького Інституту історії РАН, заступника Голови редколегії академічної серії “Литературные памятники”, дійсного члена Незалежної академії естетики і вільних мистецтв (Москва, Росія), члена Міжнародного ПЕН-клубу (Всесвітньої організації письменників);

– К.Й.Орлової – проф. факультету журналістики Московського державного університету імені М.В.Ломоносова;

– кафедри літературної і журналістської майстерності П’ятигорського державного лінгвістичного університету (зав. кафедри проф. В.І.Шульженко);

– М.П.Жигалової – проф. Брестського державного університету (Білорусь);

– радіокомпанії “Голос Росії” (заступник голови Ю.А.Мінаєв);

– Пермський державний педагогічний університет (Н.Б.Лапаєва).

Свої співчуття також письмово висловили: О.Говера (Івано-Франківськ), Л.Обуховська (журналіст, письменник, мистецтвознавець), Є.Н.Костюк (к.ф.н., доц. НПУ ім. М.П.Драгоманова), О. і Н.Корабльови (Донецьк), М.Гончарова (літератор, журналіст), Н.Синягіна, О.Федута (к.ф.н., Мінськ), Л.Рева (Київ), О.Калашнікова, А.Н.Кошечко (доц. кафедри ТГПУ).

ВОЛОДИМИР ГРИГОРОВИЧ МАТВІЙШИН



6 червня 2012 року на 77 році пішов із життя Володимир Григорович Матвіїшин – відомий український літературознавець, лінгвіст, доктор філологічних наук, професор, академік Академії наук вищої школи України, автор понад 150 наукових і науково-методичних праць, зокрема монографій, книжок, посібників, підручників, наукових, словниково-енциклопедичних і науково-методичних статей, рецензій тощо.

В.Матвіїшин народився 23 липня 1935 р. у Франції в м. Ліберкур департаменту Па-де-Кале. Після закінчення Другої світової війни 1946 р. разом із батьками повернувся на свою історичну батьківщину – у с. Вікно Гримайлівського р-ну Тернопільської обл. 1959 р. Закінчив факультет іноземних мов Львівського державного університету ім. І.Франка за спеціальністю “Філолог, учитель французької мови”. З 1960 по 1964 р. заочно навчався в Москві на Центральних курсах іноземних мов за спеціалізацією “англійська мова”. Роботу у вищій школі почав 1961 р. з посади асистента кафедри іноземних мов Івано-Франківського медичного інституту, де пропрацював до 1971 р.

1971 р. у Київському державному університеті ім. Тараса Шевченка В.Матвіїшин захистив кандидатську дисертацію “Еміль Золя в перекладах і критиці на Україні (1875–1965)”. Цього ж року перейшов на роботу в Івано-Франківський педінститут ім. Василя Стефаника, де з 1973 р. працював доцентом, у 1985–1992 – завідувачем кафедри іноземних мов, а також обіймав посаду декана факультету іноземних мов. У 1991 р. йому було присвоєно звання професора кафедри іноземних мов (курс французької мови).

Започаткований у кандидатській дисертації компаративний напрям для В. Матвіїшина став основним у подальшій дослідницькій роботі. Крім Е. Золя, у коло його літературознавчих інтересів увійшли Е.Базен, Дж.Г.Байрон, П.-Ж.Беранже, П.Верлен, Вольтер, В.Гюго, А.Доде, М.Драгоманов, О.Кобилянська, М.Костомаров, М.Коцюбинський, П.Куліш, П.Меріме, Л.Мартович, А.Міцкевич, Г. де Мопассан, І.С.Нечуй-Левицький, В.Стефаник, Ю.Словацький, М.Павлик, І.Франко, А.Франс, Г.Хоткевич, М.Черемшина, Т.Шевченко та багато ін. Наслідком творчих пошуків став успішний захист у 1991 р. в Київському державному університеті ім. Тараса Шевченка докторської дисертації “Українсько-французькі літературні зв’язки ХІХ – початку ХХ століття (Переклади. Критичне сприйняття. Творче засвоєння)”.

З 1992 р. і до останніх днів свого життя В.Матвіїшин завідував кафедрою світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. З 1993 р. став членом спеціалізованих рад із захисту докторських та кандидатських дисертацій при Львівському національному університеті імені Івана Франка та Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника. У 1994 обраний академіком Академії наук вищої школи України (відділення літератури, мови та мистецтвознавства). З 1995 – головний редактор “Вісника Прикарпатського університету. Філологія”, з 1998 – член редколегій івано-франківських часописів “Обрії” та “Галичина”. Його праці друкувалися в багатьох українських журналах (“Радянське літературознавство”, “Всесвіт”, “Вітчизна”, “Дніпро”, “Ukraine”, “Зарубіжна література в навчальних закладах України” та ін.), у наукових виданнях Львова, Івано-Франківська, Чернівців, Варшави, Санкт-Петербурга.

В.Матвіїшин був філологом у широкому розумінні цього слова – і літературознавцем, і лінгвістом. Останнє засвідчує низка суто лінгвістичних праць, присвячених проблемам вивчення французької мови. Внаслідок лінгвістичних досліджень були написані підручники для ви-

щої й середньої школи, які здобули широке застосування у практичній діяльності вчителів, викладачів і студентів не лише в Україні, а й за її межами.

Завдяки відмінним знанням іноземних мов, зокрема французької та англійської, В.Матвійшин неодноразово виступав перекладачем на поважних заходах за кордоном. Наприклад, у 1967 р. був перекладачем Генерального комісара радянської секції на Всесвітній виставці “Експо-67” в Монреалі (Канада), де як перекладачеві йому випала нагода спілкуватися з тодішнім президентом Франції Ш. Де Голлем. 1977 р. викладав російську мову в академії Філіпса (штат Нью-Гемпшир, США). Двічі (у 1973 та 1981 рр.) проходив стажування з англійської мови в Кембриджському університеті (Великобританія), у 1983 – із французької мови у Гренобльському університеті (Франція).

2008 р. В. Матвійшину було присвоєно звання “Почесний професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника”. Його наукові й життєві настанови, сповнені добра, любові і творчого пошуку, стануть добрим і надійним дорговказом усім, кому випала честь бути його учнями.

- Кафедра зарубіжної літератури Дніпропетровського університету імені Олеся Гончара.
- Наталія Миколаївна Торкут – І Український шекспірівський центр.
- Кафедра світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка і завідувач кафедри – доктор філологічних наук, професор О.М.Ніколенко.
- Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького державного університету ім. Ю.Федьковича.

(Зав. кафедрою О.В.Червінська)

- Президія Академії наук вищої школи та Відділення філології і мистецтвознавства.
(М.Дробноход, О.Чередниченко)
- Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка.
- Нарівська В.Д., професор Дніпропетровського національного педагогічного університету ім. Олеся Гончара.
- Кафедра методики викладання світової літератури Київського національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова.

(Л.Ф.Мірошніченко, О.О.Ісаєва, Ж.В.Клименко)

- Л.В.Грицик – професор кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості.
О.Г.Астаф'єв – професор Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.
- Академічна спільнота філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Кафедра української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.
- Кафедра слов'янської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки.

(Зав. кафедри проф. Л.К.Оляндер)

- Кафедра французької мови і перекладу Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича.

(Проф. М.М.Попович)

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Багрійчук Наталя – аспірант кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Бартіш Світлана – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Барчук Володимир – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філології Коломийського інституту Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Ботнаренко Наталя – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Васильчук Микола – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Коломийського інституту, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Випасняк Галина – кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Вівчарик Наталя – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Вірченко Тетяна – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету ім. Т. Шевченка.

Волковецька Наталя – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Геріш Надія – аспірант кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Голод Роман – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету

Голодюк Ірина – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Голодюк Ярослав – аспірант кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Голянич Марія – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Горелова Світлана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка.

Гросевич Тарас – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Данилюк Інна – аспірант кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Девдюк Іванна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Дем'янець Юлія – аспірант кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Деркачова Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та методики початкової освіти, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Джочка Ірина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Дорогович Наталя – аспірант кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Іванишин Мирослава – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Іванишин Петро – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Ільків Анна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Калиняк Марта – аспірант Інституту Івана Франка НАН України (м. Львів).

Карбашевська Оксана – викладач кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Касіян Любов – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Клюка Тетяна – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного

університету ім. В. Стефаника.

Кобута Світлана – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Козлов Роман – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету ім. Т. Шевченка.

Коржик Уляна – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Котик Тетяна – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Лашків Тетяна – старший викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Лепьохін Євген – кандидат філологічних наук, викладач Інституту природних ресурсів (м. Коломия).

Луцак Світлана – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Лучук Іван – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (м. Київ).

Мафтин Наталія – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Михайлюк Юлія – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Монолатій Тетяна – викладач кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Мочернюк Наталія – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Мочкодан Ігор – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Нікольський Євген – кандидат філологічних наук, професор Російської академії природознавства та Московського державного університету геодезії і картографії (м. Москва).

Новак Сніжана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Орнат Наталія – магістрант Інституту філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Паньків Уляна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германського та порівняльного мовознавства Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Пена Любов – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Петренко Леся – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Пилипчук Святослав – кандидат філологічних наук, доцент, директор Інституту франкознавства Львівського національного університету ім. І. Франка.

Пилип'юк Олег – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Писко Надія – аспірант кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Піхманець Роман – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Плетенчук Наталія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Приймак Лілія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Інституту туризму Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Прокіпчин Світлана – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Процюк Любов – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Пушик Степан – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Рега Аліна – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Рега Данило – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Ріжко Руслана – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Рушак Ольга – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Салига Тарас – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури ім. акад. М.Возняка Львівського національного університету ім. І.Франка.

Семак Оксана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Інституту історії, політології і міжнародних відносин Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Слоньовська Ольга – кандидат педагогічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Снітовська Ольга – аспірант кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького педагогічного університету ім. І.Франка.

Степанова Анна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара.

Стецько Ярина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри французької філології Львівського національного університету ім. І.Франка.

Ткачик Наталя – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Ткачівська Марія – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Інституту історії, політології та міжнародних відносин Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Тихоновська Оксана – викладач кафедри іноземних мов Інституту історії, політології та міжнародних відносин Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Трефяк Наталя – кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Хомишин Ольга – викладач кафедри іноземних мов, здобувач кафедри Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Хороб Марта – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Хороб Степан – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Ципердюк Оксана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Чобанюк Вікторія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Чура Юлія – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Шевчук Лариса – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Юрчак Галина – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

<i>Голянич М.</i> Внутрішньоформна номінація як засіб вираження інтенційності в художньому дискурсі.....	3
<i>Хороб С.</i> Художній твір і його інонаціональний еквівалент.....	9
<i>Пилипчук С.</i> Іван Франко – теоретик культурно-історичної школи у фольклористиці.....	16
<i>Слоньовська О.</i> Архетипна критика як важлива методологія сучасного літературознавства.....	24
<i>Лучук І.</i> Поет і завдання поезії в дискурсі української лірики.....	38
<i>Пилип'юк О.</i> Зародження поетології: від “Гесперійських висловів” до “Молодшої Едди”....	48
<i>Козлов Р.</i> Хронотопіка художнього твору: теоретико-методологічні засади.....	53
<i>Держачова О.</i> Ідеологічний міф як домінанта референтної лірики.....	59
<i>Снітовська О.</i> Інтелектуалізм у художній літературі як змістово-стильова особливість: постановка проблеми.....	66
<i>Вірченко Т.</i> Художній конфлікт у структурі твору літератури.....	72
<i>Барчук В.</i> Особливості функціонально-семантичної транспозиції дієслівних граем часу....	77
<i>Паньків У.</i> Лексичні латинізми в українській мові: рецепція і засвоєння.....	82
<i>Нікольський Є.</i> Сімейні хроніки та романи-епопеї як різні типи прози.....	86
<i>Треф'як Н.</i> Вплив стратегій авторського тексту на творче сприйняття композиційної моделі прози Миколи Вінграновського.....	90
<i>Ріжко Р.</i> Поетична картина світу та особливості художнього слова.....	95
<i>Рега Д.</i> Генеза футуризму в слов'янських країнах.....	102
<i>Дем'янець Ю.</i> Концепт і сучасна антропоцентрична лінгвокультурологія.....	108
<i>Багрийчук Н.</i> Евфемізми як засіб досягнення перлокутивного ефекту комунікантами в художньому дискурсі (на матеріалі української прози початку ХХІ століття).....	112
<i>Герши Н.</i> Проспективна анафора в художньому тексті (на матеріалі новели (“образка”) М.Коцюбинського “Він іде”).....	116
<i>Голодюк І.</i> Художній світ: від мімезису до теорії фікційних світів.....	120

УКРАЇНЬКА ЛІТЕРАТУРА: ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВІ ВИМІРИ

<i>Салига Т.</i> Поетичне трикнижжя в критичній рецепції Івана Дзюби.....	127
<i>Голод Р.</i> Франкова рецепція творчості Ю.Федьковича в контексті романтичного напрямку літератури.....	134
<i>Луцак С.</i> Онтологічно-ментальний вимір міфологем повісті “Захар Беркут” Івана Франка...	141
<i>Мафтин Н.</i> Ідейно-стильові особливості збірки Дарії Віконської “Райська яблінка”.....	146
<i>Пушик С.</i> Галич і Тьмутарокань у “Слові о полку Ігореве...”: міфи про Ярила та Георгія (у дзеркалі нових знахідок і спгостежень.....	150
<i>Піхманець Р.</i> У політичному театрі абсурду: художні рефлексії Леся Мартовича.....	167
<i>Мочернюк Н.</i> На перетині літератури й образотворчого мистецтва: українські митці-універсалісти міжвоєнного двадцятиліття.....	178
<i>Васильчук М.</i> Гуцульські теми і мотиви в поезії Василя Щурата (за збіркою “На тримбіті”. Львів: Видав. М.Петрицький, 1904).....	183
<i>Чобанюк В.</i> Поетизація інтимних взаємин у вінку сонетів В.Бобинського “Ніч кохання”.....	190
<i>Льків А.</i> Жанрова гетерогенність та поетикальні особливості автобіографії в листах О.Кобилянської.....	193
<i>Новак С.</i> Націотворчі концепти в “Нотатнику” Юрія Липи.....	198
<i>Вівчарик Н.</i> Засоби характеротворення в новелі “Я (Романтика)” Миколи Хвильового.....	203
<i>Плетенчук Н.</i> Персонально-деміургічна нарація в романі “Марія” Уласа Самчука.....	208
<i>Приймак Л.</i> Повість М.Павлика “Ребенщукова Тетяна” як відображення етнокультурних проблем галицького краю.....	212
<i>Петренко Л.</i> Строфіко-ритмічні особливості прояву експресіоністичної поетики у творчості українських письменників 20–40-х років ХХ століття.....	216
<i>Процюк Л.</i> Генеза історичної драми про Івана Мазепу та однойменний твір Людмили Старицької-Черняхівської.....	220
<i>Семак О.</i> Моделі конфліктних структур у драматургії М.Чирського.....	224
<i>Випасняк Г.</i> Від мучениці – до лицареси: трансформація образу Лесі Українки у праці Оксани Забужко “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій”.....	229
<i>Ткачик Н.</i> “Зоометаморфізм” як тотемний вияв маргінальності героя.....	234

<i>Калиняк М.</i> Динаміка розвитку міжособистісних стосунків у просторі міста (на прикладі новели І.Франка “Вільгельм Телль”).....	239
<i>Касіян Л.</i> Дебютна збірка Мелетія Кічури “Без керми”: пошуки індивідуального стилю....	244

КОНТАКТИ, ТИПОЛОГІЯ, ПОРІВНЯННЯ

<i>Іванишин П., Іванишин М.</i> Типологія націософії: вираження національного імперативу в Тараса Шевченка та хорватських поетів.....	249
<i>Хороб М.</i> Традиції Леся Мартовича в сатиричному романі Михайла Козоріса “Голуба кров”... <i>Степанова А.</i> Аполлонівське / діонісійське як фаустівська антиномія в романі Є.Зам'ятіна “Ми”.....	255 261
<i>Шевчук Л.</i> Антивоєнна проза Василя Стефаника і Катрі Гриневичевої: риси трагізму авторської свідомості.....	266
<i>Ткачівська М., Тихоновська О.</i> Реалії, гра слів і каламбури в німецькомовному перекладі роману Ю.Андруховича “Московіада”.....	270
<i>Девдюк І.</i> Есе Станіслава Вінченца “Зустріч з хасидами” у контексті розвитку жанру.....	277
<i>Думчак І.</i> Американський мультикультуралізм: шляхи та тенденції розвитку.....	280
<i>Залевська О.</i> Типологія трагічного сприйняття у малій прозі Василя Стефаника та Ростислава Єндика.....	286
<i>Леньохін Є.</i> Своєрідність наративу “Повісті без назви” Валер'яна Підмогильного та повісті “Падіння” Альбера Камю.....	290
<i>Стецько Я.</i> Синтез поезії і живопису у французьких поетичних текстах першої половини ХХ сторіччя.....	295
<i>Горелова С.</i> Інтертекстуальність парадигм поезії неокласиків і акмеїстів: компаративний аспект.....	298
<i>Монолатій Т.</i> Символічна експресивність готелю як відображення повоєнного соціуму (за романом Йозефа Рота “Готель «Савой»”).....	303
<i>Кобута С.</i> Розкриття поняття свободи людини через призму концептів “зрада” та “державна зрада” у романах Івана Багряного “Сад Гетсиманський” та Джорджа Орвелла “1984”... <i>Чура Ю.</i> Історична трагедія Рудольфа фон Готтшала “Мазепа” в поетичній інтерпретації Юрія Федьковича.....	308 313
<i>Клюка Т.</i> Сюжетно-композиційні особливості п'єс “Маклена Граса” Миколи Куліша та “Волохата мавпа” Юджина О'Ніла.....	319
<i>Рушак О.</i> Історичний роман-проекція в українській та французькій літературах ХХ століття (“1313” Н.Королевої, “Філософський камінь” М.Юрсенар).....	325
<i>Лашків Т.</i> Імпресіоністична палітра новели Гі де Мопассана “Міс Гаррієт”.....	330
<i>Карбашевська О.</i> Типологія художнього зображення ламентативної фольклорних баладах: українсько-британський контекст.....	336
<i>Ботнарєнко Н.</i> Наративна стратегія прози В.Стефаника та А.Чехова.....	344
<i>Орнат Н.</i> Перспектива України в епістолярній спадщині та есеїстиці польського письменника Єжи Стємповського.....	350

СЛОВО – МОЛОДИМ

<i>Коржик У.</i> Сучасна візуальна поезія: проблема інтерпретації.....	355
<i>Михайлюк Ю.</i> Жіноча сутність у романах Ірен Роздобудько (на прикладі творів “Гудзик”, “Останній діамант міледі”, “Зів'ялі квіти викидають”, “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері”, “Все, що я хотіла сьогодні”, “Я знаю, що ти знаєш, що я знаю”).....	358
<i>Мочкодан І.</i> Проза Богдана Нижанківського: тематика і проблематика.....	362
<i>Писко Н.</i> Ідеал української жінки в прозі та публіцистиці Олени Теліги: національно-екзистенціальний аспект.....	368
<i>Рега А.</i> Проблема національної історіософії в прозі Ольги Мак.....	373
<i>Юрчак Г.</i> Жанрово-стильові особливості роману “Сузір'я Лебеда” Юрія Косача.....	380
<i>Дорогович Н.</i> Експресивні найменування учасників українських національно-визвольних змагань.....	387
<i>Голодюк Я.</i> Інтернетна комунікація крізь призму епістолярного та розмовно-побутового стилів сучасної української мови.....	391
<i>Прокіпчин С.</i> Параметри художнього світу історичного роману.....	396
<i>Котик Т.</i> Гетеродігетичний наратив в оповіданні “Льодові квіти” Івана Чендея.....	402
<i>Бартіш С.</i> “Молода Україна” Олени Пчілки: до питання про еволюцію концепту “дитинство”.....	405

<i>Данилюк І.</i> Засоби вираження концепту “сміх” у ремарках сучасних драматургічних текстів: функціонально-прагматичний аспект.....	412
<i>Волковецька Н.</i> Роман О.Забужко “Музей покинутих секретів” та Дж.Фойера “Все освітлено”: типологія художнього мислення.....	418
<i>Гросевич Т.</i> Жанр сімейного роману в українській літературі.....	423
<i>Хомишин О.</i> Ідейно-художні особливості повістєвого циклу Федора Дудка “В заграві”.....	426

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ

<i>Голод Р.</i> Що прочитано в книзі буття.....	431
<i>Ципердюк О.</i> У царині морфології.....	433
<i>Мочернюк Н.</i> Нове видання у серії “Розсипані перли”: поезія Василя Хмелюка.....	436
<i>Пена Л.</i> Книга про сіячів розумного, доброго, вічного на ниві українства.....	439
<i>Джочка І.</i> Граматичні виміри темпоральності.....	443
<i>Іванів С.</i> Рецепція творчості Гайнріха фон Кляйста: погляд з ХХІ ст.....	446

IN MEMORY

Марко Веніамінович Теплінський.....	449
Володимир Григорович Матвіїшин.....	453
Відомості про авторів.....	455

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ

<i>Голянич М.</i> Внутриннеформная номинация как средство выражения интенциональности в художественном дискурсе.....	3
<i>Хороб С.</i> Художественное произведение и его инонациональный эквивалент.....	9
<i>Пыльчук С.</i> Иван Франко – теоретик культурно-исторической школы в фольклористике.....	16
<i>Слоневская О.</i> Архетипная критика как важная методология современного литературоведения.....	24
<i>Лучук И.</i> Поэт и задание поэзии в дискурсе украинской лирики.....	38
<i>Пыльчюк О.</i> Зарождение поэтологии: от “Гесперийских высказываний” к “Младшей Едде”.....	48
<i>Козлов Р.</i> Хронотопика художественного произведения: теоретико-методологические принципы.....	53
<i>Деркачева О.</i> Идеологический миф как доминанта референтной лирики.....	59
<i>Снитовская О.</i> Интеллектуализм в художественной литературе как смысло-стилевая особенность: постановка проблемы.....	66
<i>Вирченко Т.</i> Художественный конфликт в структуре произведения литературы.....	72
<i>Барчук В.</i> Особенности функционально-семантической транспозиции глагольных граем времени.....	77
<i>Панькив У.</i> Лексические латинизмы в украинском языке: рецепция и усвоение.....	82
<i>Никольский Е.</i> Семейные хроники и романы-эпопеи как разные типы прозы.....	86
<i>Трефяк Н.</i> Влияние стратегий авторского текста на творческое восприятие композиционной модели прозы Микола Винграновского.....	90
<i>Рижко Р.</i> Поэтическая картина мира и особенности художественного слова.....	95
<i>Рега Д.</i> Генеза футуризма в славянских странах.....	102
<i>Демьянец Ю.</i> Концепт и современная антропоцентрическая лингвокультурология.....	108
<i>Багрийчук Н.</i> Эвфемизмы как средство достижения перлокутивного эффекта коммуникантами в художественном дискурсе (на материале украинской прозы начала XXI века).....	112
<i>Герши Н.</i> Проспективная анафора в художественном тексте (на материале новеллы (“образка”) Михаила Коцюбинського “Он идет”).....	116
<i>Голодюк И.</i> Художественный мир: от мимезиса к теории фикциональных миров.....	120

УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ

<i>Салыга Т.</i> Поэтическое троекнижье в критической рецепции Ивана Дзюбы.....	127
<i>Голод Р.</i> Рецепция Франко творчества Ю.Федьковича в контексте романтического направления литературы.....	134
<i>Луцак С.</i> Онтологически-ментальное измерение мифологем повести “Захар Беркут” Ивана Франка.....	141
<i>Мафтин Н.</i> Идеино-стилевые особенности сборника Дарии Виконской “Райская яблонька”.....	146
<i>Пушик С.</i> Галич и Тьмурокань в “Слове о полку Игореве...”: мифы о Яриле и Георгие (в зеркале новых находок и наблюдений).....	150
<i>Пихманец Р.</i> В политическом театре абсурда: художественные рефлексии Леся Мартовича... ..	167
<i>Мочернюк Н.</i> На пересечении литературы и изобразительного искусства: украинские художники-универсалисты межвоенного двадцатилетия.....	178
<i>Васильчук М.</i> Гуцульские темы и мотивы в поэзии Василя Щурата (по сборнику “На трембите”. Львов: Издал М.Петрицкий, 1904).....	183
<i>Чобанюк В.</i> Поэтизация интимных взаимоотношений в венке сонетов В.Бобинского “Ночь любви”.....	190
<i>Илькив А.</i> Жанровая гетерогенность и поэтикальные особенности автобиографии в письмах О.Кобилянской.....	193
<i>Новак С.</i> Нациосозидательные концепты в “Записной книжке” Юрия Липы.....	198
<i>Вивчарык Н.</i> Средства характеростроения в новелле “Я (Романтика)” Николая Хвильевого.....	203
<i>Плетенчук Н.</i> Персонально-демиургическая наррация в романе “Мария” Уласа Самчука....	208
<i>Приймак Л.</i> Повесть М.Павлыка “Ребенщюкова Татьяна” как отражение этнокультурных	

проблем галицького краю.....	212
<i>Петренко Л.</i> Строфико-ритмические особенности проявления экспрессионистической поэтики в творчестве украинских писателей 20–40-х годов XX века.....	216
<i>Процюк Л.</i> Генезис исторической драмы о Иване Мазепе и одноименное произведение Людмилы Старицкой-Черняхивской.....	220
<i>Семак О.</i> Модели конфликтных структур в драматургии М.Чирского.....	224
<i>Випасняк Г.</i> От мученицы – до лицарессы: трансформация образа Леси Украинки в работе Оксаны Забужко “Notre Dame d’Ukraine: Украинка в конфликте мифологий”.....	229
<i>Ткачик Н.</i> “Зоометаморфизм” как тотемное проявление маргинальности героя.....	234
<i>Кальняк М.</i> Динамика развития межличностных отношений в пространстве города (на примере новеллы И.Франка “Вильгельм Телль”).....	239
<i>Касиян Л.</i> Дебютный сборник Мелетия Кичуры “Без керми”: поиски индивидуального стиля.....	244

КОНТАКТЫ, ТИПОЛОГИЯ, СРАВНЕНИЯ

<i>Иванишин П., Иванишин М.</i> Типология нациософии: выражение национального императива у Тараса Шевченко и хорватских поэтов.....	249
<i>Хороб М.</i> Традиции Леся Мартовича в сатирическом романе Михаила Козориса “Голубая кровь”.....	255
<i>Степанова А.</i> Аполлоновское / дионисийское как фаустовская антиномия в романе Е.Замятина “Мы”.....	261
<i>Шевчук Л.</i> Антивоенная проза Василия Стефаника и Катри Гриневиичевой: черты трагизма авторского сознания.....	266
<i>Ткачивская М., Тихоновская О.</i> Реалии, игра слов и каламбуры в немецкоязычном переводе романа Ю.Андруховича “Московиада”.....	270
<i>Девдюк И.</i> Эссе Станислава Винценца “Встреча с хасидами” в контексте развития жанра... ..	277
<i>Думчак И.</i> Американский мультикультурализм: пути и тенденции развития.....	280
<i>Залевская О.</i> Типология трагического восприятия в малой прозе Василия Стефаника и Ростислава Ендика.....	286
<i>Лепехин Е.</i> Своеобразность нарратива “Повести без названия” Валерьяна Подмогильного и повести “Падение” Альбера Камю.....	290
<i>Стецько Я.</i> Синтез поэзии и живописи во французских поэтических текстах первой половины XX века.....	295
<i>Горелова С.</i> Интертекстуальность парадигм поэзии неоклассиков и акмеистов: компаративный аспект.....	298
<i>Монолатий Т.</i> Символическая экспрессивность гостиницы как отражение послевоенного социума (по роману Йозефа Рота “Гостиница «Савой»”).....	303
<i>Кобута С.</i> Раскрытие понятия свободы человека сквозь призму концептов “измена” и “государственная измена” в романах Ивана Багряного “Сад Гетсиманский” и Джорджа Орвелла “1984”.....	308
<i>Чура Ю.</i> Историческая трагедия Рудольфа фон Готтшала “Мазепа” в поэтической интерпретации Юрия Федьковича.....	313
<i>Клюка Т.</i> Сюжетно-композиционные особенности пьес “Маклена Граса” Николая Кулиша и “Мохнатая обезьяна” Юджина О’Нила.....	319
<i>Руцак О.</i> Исторический роман-проекция в украинской и французской литературах XX века (“1313” Н.Королевой, “Философский камень” М.Юрсенар).....	325
<i>Лашкив Т.</i> Импрессионистическая палитра новеллы Ги де Мопассана “Мисс Гарриет”.....	330
<i>Карбашевская О.</i> Типология художественного изображения ламентации в фольклорных балладах: украинско-британский контекст.....	336
<i>Ботнарченко Н.</i> Нарративная стратегия прозы В.Стефаника и А.Чехова.....	344
<i>Орнат Н.</i> Перспектива Украины в эпистолярном наследии и эссеистике польского писателя Ежи Стемповского.....	350

СЛОВО – МОЛОДЫМ

<i>Коржжик У.</i> Современная визуальная поэзия: проблема интерпретации.....	355
<i>Михайлюк Ю.</i> Женская сущность в романах Ирен Роздобудько (на примере произведений “Гудзик”, “Останній діамант міледі”, “Зів’ялі квіти викидають”, “Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері”, “Все, що я хотіла сьогодні”, “Я знаю, що ти знаєш, що я знаю”).....	358
<i>Мочкодан И.</i> Проза Богдана Нижанківського: тематика и проблематика.....	362

<i>Писко Н.</i> Идеал украинской женщины в прозе и публицистике Елены Телиги: национально-экзистенциальный аспект.....	368
<i>Рега А.</i> Проблема национальной историософии в прозе Ольги Мак.....	373
<i>Юрчак Г.</i> Жанрово-стилевые особенности романа “Созвездие Лебедя” Юрия Косача.....	380
<i>Дорогович Н.</i> Экспрессивные наименования участников украинских национально-освободительных соревнований.....	387
<i>Голодюк Я.</i> Интернетная коммуникация сквозь призму эпистолярного и разговорно-бытового стилей современного украинского языка.....	391
<i>Прокипчин С.</i> Параметры художественного мира исторического романа.....	396
<i>Котик Т.</i> Гетеродиегетический нарратив в рассказе “Ледяные цветы” Ивана Чендея.....	402
<i>Бартиш С.</i> “Молодая Украина” Елены Пчилки: к вопросу об эволюции концепта “детство”.....	405
<i>Данилюк И.</i> Средства выражения концепта “смех” в ремарках современных драматургических текстов: функционально-прагматический аспект.....	412
<i>Волковецкая Н.</i> Роман О.Забужко “Музей покинутых секретов” и Дж.Фойера “Все освещено”: типология художественного мышления.....	418
<i>Гросевич Т.</i> Жанр семейного романа в украинской литературе.....	423
<i>Хомишин О.</i> Идеино-художественные особенности цикла повести Фёдора Дудка “В зареве”.....	426

РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

<i>Голод Р.</i> Что прочитано в книге бытия.....	431
<i>Ципердюк О.</i> В области морфологии.....	433
<i>Мочернюк Н.</i> Новое издание в серии “Рассыпанные жемчуга”: поэзия Василя Хмелюка.....	436
<i>Пена Л.</i> Книга о сеятелях умного, доброго, вечного на ниве украинства.....	439
<i>Джочка И.</i> Грамматические измерения темпоральности.....	443
<i>Иванив С.</i> Рецепция творчества Гайнриха фон Кляйста: взгляд с XXI века.....	446

IN MEMORY

Марк Вениаминович Теплинский.....	449
Владимир Григорьевич Матвишин.....	453
Данные об авторах.....	455

CONTENTS

THEORETICAL ISSUES

<i>Holianych M.</i> Inner-Form Nomination as a Means of Intentionality Expressing in the Fictional Discourse.....	3
<i>Khorob S.</i> Literary Work and Its Non-Indigenous Equivalent.....	9
<i>Pylypchuk S.</i> Ivan Franko as a Theorist of Cultural-Historical Folkloristics School.....	16
<i>Sloniowska O.</i> Archetypal Criticism as One of the Most Significant Methodologies of Modern Literary Studies.....	24
<i>Luchuk I.</i> The Poet and Aim of the Poetry in Ukrainian Lyrics Discourse.....	38
<i>Pylypyuk O.</i> The Conception of Poetology: from “Hisperica Famina” to “Younger Edda”.....	48
<i>Kozlov R.</i> Chronotopics of Literary Work: Theoretical and Methodological Principles.....	53
<i>Derkachova O.</i> Ideological Myth as Dominant of Referent Lyric.....	59
<i>Snitovska O.</i> Intellectualism in Fiction as Semantic and Stylistic Feature: Statement of the Problem.....	66
<i>Virchenko T.</i> Fictional Conflict in the Structure of Literary Work.....	72
<i>Barchuk V.</i> Peculiarities of Functional-Semantic Transposition of Verbal Gramemes of Time.....	77
<i>Pankiv U.</i> Lexical Latinisms in the Ukrainian Language: Reception and Assimilation.....	82
<i>Nikolskyi Ye.</i> Family Chronicles and Epic Novels as Different Types of Prose.....	86
<i>Trefyak N.</i> The Influence of the Strategies Of Author’s Text on Creative Perception of Compositional Model of Mykola Vinhranovskiy’s Prose.....	90
<i>Rizhko R.</i> Poetic Picture of the World and Features of Artistic Word.....	95
<i>Reha D.</i> Futurism in Slavic Literatures: Genesis, Creative Existence.....	102
<i>Demianets Yu.</i> The Concept and Modern Anthropocentric Cultural Studies.....	108
<i>Bagriyichuk N.</i> Euphemisms as a Means of Perlocutionary Effect Achievement by Communicants in the Fictional Discourse (Based on the Early 21st C Ukrainian Prose).....	112
<i>Herysh N.</i> Prospective Anaphora in Fiction Text.....	116
<i>Holodiuk I.</i> Fictional World: from Mimesis to the Theory of Possible Worlds.....	120

UKRAINIAN LITERATURE: THE FICTION-SEMANTIC DIMENSIONS

<i>Salyga T.</i> Poetic Triteuch in Ivan Dziuba’s Critical Reception.....	127
<i>Holod R.</i> Franko’s Reception of Yu.Fedkovych’s Literary Works in the Context of Romantic Trend of Literature.....	134
<i>Lutsak S.</i> Ontological and Mental Dimensions of Mythologems of the Story “Zakhar Berkut” by Ivan Franko.....	141
<i>Maftyn N.</i> Ideological and Stylistic Peculiarities of Poetry Collection “Raiska Yablinka” by Daria Vikonska.....	146
<i>Pushyk S.</i> “The Tale of Igor’s Campaign”: the Myths of Yarylo and Georgiy.....	150
<i>Pikhmanets R.</i> Within the Politic Theatre of the Absurd: Les Martovych’s Satire.....	167
<i>Mocherniuk N.</i> At the Crossroads of Literature and Fine Arts: Ukrainian Artists-Universalists of Interwar Twenty-Year Period.....	178
<i>Vasylchuk M.</i> Hutsul Topics and Motives in Vasyl Shchurat’s Poetry (after Collected Works “On Trymbit”, Lviv: Published By M. Petrytskyi, 1904).....	183
<i>Chobaniuk V.</i> The Poetization of Intimate Relationship in Sonnet Wreath “Nich Kokhannia” by V. Bobynskyi.....	190
<i>Ilkiv A.</i> Genre Heterogeneity and Poetical Peculiarities of Autobiography in O.Kobylanska’s Letters.....	193
<i>Novak S.</i> Natiocreative Concepts in “Notatnyk” by Yu.Lypa.....	198
<i>Vivcharyk N.</i> Methods of character studying by the example of Mykola Khvylovy’s short stories “Me (Romance)”.....	203
<i>Pletenchuk N.</i> Personally-Demiurgic Narration in the Novel “Mariya” by U.Samchuk.....	208
<i>Pryimak L.</i> The Story “Rebenshchukova Tetiana” by M.Pavlyk as a Reflection of Halych Region Ethnocultural Problems.....	212
<i>Petrenko L.</i> Strophic and Rhythmic Peculiarities of Expressionist Poetics in the Literary Works of Ukrainian Writers of 20–40 Years of the 20th Century.....	216
<i>Protsiuk L.</i> The Genesis of Historical Drama about Ivan Mazepa and Cognominal Work of Liudmyla Starystka-Cherniakhivska.....	220
<i>Semak O.</i> Models of Conflict Structures in the Plays by M.Chyrs’k.....	224

<i>Vypasnyak G.</i> From Martyr Till Knightess: Transformation Of Lesya Ukrainka's Character in Book "NotreDamed'Ukraine: Ukrainka In Conflict Of Mythologies" by Oksana Zabuzhko.....	229
<i>Tkachyk N.</i> "Zoometamorphism" as Totemic Disclosure of Character's Marginality.....	234
<i>Kalynyak M.</i> The Dynamics of Interpersonal Relations in the CitySpace (Based on the Short Story "Vilgelm Tell" by I.Franko).....	239
<i>Kasian L.</i> Meletiy Kichuru's Debut Collection "Without helm": Searching of Individual Style.....	244

CONTACTS, TYPOLOGY, COMPARISON

<i>Ivanyshyn P., Ivanyshyn M.</i> Typology of Natosophy: the Expression of National Imperative in Taras Shevchenko's and Croatian Poets' Literary Works.....	249
<i>Khorob M.</i> Les Martovych's Traditions in the Novel "Holuba Krov" by M.Kozoris.....	255
<i>Stepanova A.</i> The Apollonian / The Dionisian as Faustian Antinomy in the Novel "My" by Ye.Zamiatin.....	261
<i>Shevchuk L.</i> Antiwar Prose by V. Stefanyk and K. Grynevycheva: the Features of Tragism of Author Consciousness.....	266
<i>Tkachivska M., Tykhonovska O.</i> Realia, Wordplay and Puns in German-Language Translation of Yu. Andrukhovych's Novel "Moskoviada".....	270
<i>Devdiuk I.</i> The Essay "Meeting With Hasids" by Stanislaw Vincenz in the Context of Genre Development.....	277
<i>Dumchak I.</i> American Multiculturalism: Ways and Tendencies of Development.....	280
<i>Zalevska O.</i> Typology of Tragic Perception in Short Prose by Vasyl Stefanyk and Rostyslav Yendyk.....	286
<i>Lepiokhin Ye.</i> Typology of Narrative of "Povist bez Nazvy" by Valerian Pidmohylnyi and Story "The Fall" by Albert Kamu.....	290
<i>Stetsko Ya.</i> The Synthesis of Poetry and Painting in French Poetic Texts of the First Half of the 20th C.....	295
<i>Horielova S.</i> The Intertextuality of Neoclassicists and Acmeists Poetry Paradigm: Comparative Aspect.....	298
<i>Monolaty T.</i> The Symbolic Hotel's Expressiveness as a Reflection of the Post-War Society (Based on the Joseph Roth's Novel "Hotel «Savoy»").....	303
<i>Kobuta S.</i> The Realization of the Notion of Human Freedom Through the Perspective of the Notions "Betrayal" and "Treason" in the Novels "The Getsymansky Garden" by Ivan Bahrjanyj and "1984" by George Orwell.....	308
<i>Chura Yu.</i> Historical Tragedy of Rudolf von Gottshall "Mazepa" in the Poetical Interpretation of Yu.Fedkovich.....	313
<i>Klyuka T.</i> The Peculiarities of the Plot and Composition of the Play "Maklena Grasa" by M.Kulish and "The Hairy Ape" by Eu.O'Neill.....	319
<i>Rushchak O.</i> Historical Novel-Projection in Ukrainian and French Literatures of 20th C ("1313" by N.Koroleva, "Philosopher's Stone" by M.Yourcenar).....	325
<i>Lashkiv T.</i> Impressionistic palette of Guy de Maupassant's Story "Miss Harriet".....	330
<i>Karbashevskya O.</i> The Typology of Fictional Depiction of Lamentation in Folklore Ballads: Ukrainian-British Context.....	336
<i>Botnarenko N.</i> Narrative Strategy of V.Stefanyk's and A.Chekhov's prose.....	344
<i>Ornat N.</i> Ukraine's Perspective in Epistolary Heritage and Essays of Polish Writer Jerzy Stempowski.....	350

WORD FOR THE YOUNG

<i>Korzhyk U.</i> Modern Visual Poetry: the Problem of Interpretation.....	355
<i>Mykhailiuk Yu.</i> Feminine Essence in Iren Rozdobudko's Novels (Based on Novels "Gudzyk", "Ostannii Diamant Miledi", "Ziviali Kvity Vykydaiut", "Vin: Rankovy Prybyral'nyk. Vona: Shosti Dveri", "Vse, shcho ia khotila siogodni", "Ia znaiu, shcho ty znaiesh, shcho ia znaiu").....	358
<i>Mochkodan I.</i> Bohdan Nyzhankivskyi's Prose: Subjects and Problems.....	362
<i>Pysko N.</i> The Ideal of Ukrainian Woman in Olena Teliha's Prose and Publicistics: National and Existential Aspects.....	368
<i>Reha A.</i> The Problem of National Historiosophy in Olha Mak's Prose.....	373
<i>Yurchak G.</i> Genre and Stylistic Peculiarities of the Novel "Suzirya Lebedia" by Yuri Kosach.....	380
<i>Dorohovych N.</i> Expressive Nominations of Ukrainian National Liberation Participants.....	387
<i>Holodiuk Ya.</i> Internet Communication in the Light of Epistolary and Colloquial Styles of Modern	

Ukrainian Language	391
<i>Prokipchyn S.</i> Parameters of Fictional World of Historical Novel.....	396
<i>Kotyk T.</i> Heterodiegetic Narrative in the Story “Liodovi Kvity” by I.Chendey.....	402
<i>Bartish S.</i> “Moloda Ukrayina“ of Olena Pchilka: to the Question of the Evolution of Concept “Childhood”.....	405
<i>Danyiuk I.</i> The Means of Concept “Laugh” Expression in Stage Directions of Modern Drama	
Texts: Functional and Pragmatic Aspects.....	412
<i>Volkovetska N.</i> The Novel “Muzey Pokynutykh Sekretiv” by O.Zabuzhko’s and “Everything Is Illuminated” by J.Foer: the Typology of Artistic Thinking.....	418
<i>Hrosevych T.</i> The Genre of Family Novel in Ukrainian Literature.....	423
<i>Khomyshyn O.</i> Ideologic and Fictional Peculiarities of Story Cycle “V zagravi” by F.Dudka.....	426

REVIEWS

<i>Holod R.</i> What Is Read in the Genesis.....	431
<i>Tsyperdiuk O.</i> In the Realm of Morphology.....	433
<i>Mocherniuk N.</i> New Publication in “Scattered Pearls” Series: Poetry by Vasyl Khmeliuk.....	436
<i>Pena L.</i> A Book about Sowers of the Reasonable, the Good, the Eternal on the Field of Ukrainianism.....	439
<i>Jochka I.</i> Ontological Time in the Light of Grammar.....	443
<i>Ivaniw S.</i> The reception of Heinrich von Kleist’s works: 21st century viewpoint.....	446

IN MEMORIAM

In Memory of Professor M.V.Teplynskyi.....	449
In Memory of Professor V.H.Matviyishyn.....	453
Given about authors.....	455

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 інтервала, шрифт “Times New Roman Суг”, кегль 14. Поля: верхнє, нижнє, лівє – 2,5 см, правє – 1 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 бути побудованими за допомогою майстра таблиць редактора Microsoft Word. Формули підготовлені редактором 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, російською та англійською мовами;
- 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 подавати згідно з новим стандартом з бібліографічного опису ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84, який набув чинності з 1 липня 2007 року (див. Бюлетень ВАК України. – 2009. – № 5).

7. Стаття повинна бути написана українською мовою, відредагована й підписана автором(ами).

8. Разом зі статтею до “Вісника” необхідно подати дві рецензії провідних учених у даній галузі.

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск 38–39

Видається з 1995 р.

Головний редактор *Василь ГОЛОВЧАК*
Науковий редактор *Степан ХОРОБ*
Комп'ютерна правка і верстка *Лідія КУРІВЧАК*
Коректура *Надія ВЕБЕР*

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підпис. до друку 30. 04. 2012. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 54,4.
Тираж прим. 100. Зам. № 23.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
76025, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1,
тел.: 71-56-22
E-mail: vdvcit@pu.if.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2718 від 12.12.2006