

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій
Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ КОМПАРАТИВІСТИКА УКРАЇНІСТИКА

Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя
доктора філологічних наук, професора,
академіка Академії вищої школи України
Романа ГРОМ'ЯКА

STUDIA
METHODOLOGICA

Випуск 19

Альманах видається з 1993 року



Тернопіль
«Підручники і посібники»
2007

ББК 87.256: 60+87.256: 81

S 88

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

д.філол.н., проф. Олег Лещак (головний редактор)
д.філол.н., проф. Роман Гром'як
д.філол.н., проф. Тетяна Волкова
д.філол.н., проф. Ольга Куца
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк
д.філол.н., проф. Олександр Готов
д.філол.н., проф. Михайло Лабащук
к.філол.н., доц. Ігор Папуша (відповідальний редактор)
к.філол.н., доц. Юрій Ситько
к.філол.н. Юрій Завадський

Науково-редакційна рада:

Зд.С. Адамчик, М. Братасюк, Д. Затонський, Е. Касперський, В. Кравець, Н. Мазепа,
І. Пасько, В. Сердюченко, С. Ткачов, І. Удварі, М. Чаркіч, Я. Ядацький, В. Ярошовець

Альманах внесено до Переліку фахових видань
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю «філологія».

Публікації в альманаху визнаються фаховими
ВАК України згідно з наказом №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями
«філософія», «соціологічні та політологічні науки».
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка

Рецензенти:

Доктор філологічних наук, професор М.С. Лабащук
Доктор філологічних наук, професор О.В. Лещак

Адреса редакції

46027, Тернопіль - 27, а/с 554.
e-mail: editor@studiamethodologica.com.ua
Веб-сайт альманаху: www.studiamethodologica.com.ua

Редакція не завжди поділяє погляди авторів
Матеріали друкуються мовою оригіналу

S 88 **Теорія літератури, компаративістика, україністика:** Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка / Упорядники М. Лановик, З. Лановик, І. Папуша, О. Лабащук, Я. Гринчишин, С. Ткачов // *Studia methodologica*. — Вип. 19. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. — 400 с.

ISBN 978-966-07-0770-2

© Studia methodologica, 2007

ЗМІСТ

ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА	7
Ярослав ПОЛІЩУК, професор (Рівне-Краків) ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ПАРАДИГМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ	7
Нонна ШЛЯХОВА, професор (Одеса) «ОБРАЗИ «Я» В ОБРАЗАХ ІНШИХ ЛЮДЕЙ» (ФЕНОМЕН ІНШОСТІ/ІНАКШОСТІ В ЕСТЕТИЦІ М.БАХТІНА)	16
Михаїл ГИРШМАН, професор (Донецьк) ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ	24
Олександр ГЛОТОВ, професор (Тернопіль) РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА УКРАЇНИ: МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ.	28
Ігор ПАПУША, докторант (Тернопіль) МІЖНАРОДНА НАРАТОЛОГІЯ: ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ	31
Наталія КУЧМА, доцент (Тернопіль) ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І КЛАСИФІКАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ЖАНРІВ	37
Мар'яна ЛАНОВИК, доцент (Тернопіль) ФЕНОМЕНОЛОГІЯ І ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ	41
Зоряна ЛАНОВИК, доцент (Тернопіль) СТАРОЗАВІТНА ПОЕЗІЯ І ЛІТЕРАТУРА МУДРОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ БІБЛІЙНОЇ ГЕНОЛОГІЇ І ПОЕТИКИ САКРАЛЬНИХ ТЕКСТІВ	49
Ігор КОЗЛИК, докторант (Івано-Франківськ) СИМПТОМАТИКА ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ Х – ІІ СТОЛІТЬ ДО Н.Е.	60
Ніна БЕРНАДСЬКА, професор (Київ) ЛІТЕРАТУРНА ПАРОДІЯ: ДО ІСТОРІЇ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ	70
Галина ДРАНЕНКО (Чернівці) АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЄВАНГЕЛЬСЬКОГО СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРІАЛУ В НОВІТНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	74
Іван ЗИМОМРЯ, доцент (Дрогобич) ЗНАКОВІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТВОРЕННЯ ТА АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ	79
Ольга ПАПУША, доцент (Тернопіль) НАРАТИВНА КОМУНІКАЦІЯ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ	87
Олена КОСТЕЦЬКА, доцент (Тернопіль) ГЕНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС З ПРИВОДУ «МАЗЕПИ» БОГДАНА ЛЕПКОГО	97
Леся НАЗАРЕВИЧ, аспірант (Тернопіль) ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ЯК ДОМІНАНТНА РИСА ЛІТЕРАТУРИ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ	105
Зоряна ЛЕЩИШИН, аспірант (Львів) НЕВЛАСНЕ-ПРЯМИЙ ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ТА ЛІРИЧНИЙ ВІДСТУП: ПРОБЛЕМА ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ	111
Оксана ЛАБАЩУК, доцент (Тернопіль) НАРАТИВИ МАТЕРИНСЬКОЇ СУБКУЛЬТУРИ В СВІТЛІ КОНЦЕПЦІЇ АРХЕТИПІВ К.-Г. ЮНГА	118
Юрій ЗАВАДСЬКИЙ, асистент (Тернопіль) ДО ПРОБЛЕМИ ІСНУВАННЯ «МЕРЕЖЕВОЇ ЛІТЕРАТУРИ» В УКРАЇНІ: ЯВИЩА І ТЕРМІНИ	125

Оксана КАВУН, магістр (Тернопіль)	
ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА ЧАСОПISУ «ДУКЛЯ»	129
Ігор БЕНЦАЛ, аспірант (Тернопіль)	
ПОЛІТИЧНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ: ПРОБЛЕМА ТЕРМІНОВЖИВАННЯ	136
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ПРОЕКЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ	
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ	145
Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ, професор, член-кореспондент НАН України (Львів)	
ОСЯГАЮЧИ ФЕНОМЕН АНТОНИЧА	145
Михайло ГНАТЮК, професор (Львів)	
ПОЕМА І. ФРАНКА «ПОХОРОН» У СВІТІ «СЕКРЕТІВ» ЙОГО ТВОРЧОСТІ	150
Микола ТКАЧУК, професор (Тернопіль)	
ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС ЦИКЛУ «НА СТАРІ ТЕМИ» ЗІ ЗБІРКИ «SEMPER TIRO»	
ІВАНА ФРАНКА	154
Тарас ПАСТУХ, докторант (Львів)	
«Я БЕЗ ТЕБЕ – НЕ ЄСМЬ»: ТЕОСОФСЬКА ПОЕЗІЯ В.КОРДУНА ЗА ЗБІРКОЮ	
«ЗИМОВИЙ СТУК ДЯТЛА»	164
Світлана БАРАБАШ, професор (Кіровоград)	
МИСТЕЦЬКА ВЗАЄМОДИФУЗІЯ ЯК СПОСІБ ІСНУВАННЯ ЯВИЩ У ПЕЙЗАЖІ	
ЛІНИ КОСТЕНКО	173
Лідія ГОЛОМБ, професор (Ужгород)	
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЛІРИКИ МИКОЛИ ВОРОНОГО	182
Марія МОКЛИЦЯ, професор (Луцьк)	
ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ ПІДМОГИЛЬНОГО У ХХ СТОЛІТТІ	192
Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА, докторант (Львів)	
«ЗЛИТТЯ ГОРИЗОНТІВ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАЛОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА	
ВИННИЧЕНКА	205
Наталія ПОПЛАВСЬКА, доцент (Тернопіль)	
«АНТИГРАФИ» ТА «ТРЕНОС» МЕЛЕТІЯ СМОТРИЦЬКОГО У ПОЛЕМІЧНОМУ	
ДИСКУРСІ КІНЦЯ ХУІ–ПОЧ. ХУІІ СТ.	211
Владислав ГИЖИЙ, доцент (Тернопіль)	
АРХЕТИП «ГЕРОЯ» ЯК ОСНОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ АНГЛІЙСЬКОГО	
НЕОРОМАНТИЧНОГО ДИСКУРСУ	219
Віра БОДНАР, доцент (Тернопіль)	
СУГЕСТИВНІСТЬ ЛІРИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА (ЗБІРКА «SEMPER TIRO»)	227
Мар'яна ГІРНЯК, канд. філол. наук (Львів)	
ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ПРОЗИ В.ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА В КОНТЕКСТІ	
ПРОБЛЕМИ АВТОРСЬКОЇ САМОАРТИКУЛЯЦІЇ	230
Леся ГИЖА, викладач (Тернопіль)	
ІРОНІЧНА СТРУКТУРА НЕОРОМАНТИЧНОГО ДВОСВІТТЯ В ТВОРАХ	
ДЖОЗЕФА КОНРАДА	241
Mykola POLYUNA, Pennsylvania State University	
HOW TO MARRY A SONG: ANALYSIS OF BONDAN-ІНOR ANTONYCH'S POEM	
«WEDDING»	
РОЗДІЛ 3. ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ	
ПРОГРАМИ УКРАЇНСТВА	252
Ольга КУЦА, професор (Тернопіль)	
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПОШУКИ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА У КОНТЕКСТІ	
КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ УКРАЇНСТВА	252
Ярослав КОЗАЧОК, професор (Київ)	
ІВАН ФРАНКО В ОБОРОНІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ	258

Леся ВАШКІВ, доцент (Тернопіль)	
ВОЛОДИМИР ГНАТЮК І ХВЕДІР ВОВК: ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ	264
Луїза ОЛЯНДЕР, професор (Луцьк)	
ВАСИЛЬ СЛАПЧУК І ВОЛИНСЬКИЙ ТЕКСТ	271
Надія БІЛИК, доцент (Тернопіль)	
ІЗ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ БОГДАНА ЛЕПКОГО	276
РОЗДІЛ 4. ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ ТА ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ	
В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ	284
Леонід РУДНИЦЬКИЙ, професор (Філядельфія, США)	
ІВАН ФРАНКО І ГАЙНРІХ ФОН КЛЯЙСТ: ДО ПОЧАТКІВ УКРАЇНСЬКОЇ	
КЛЯЙСТІАНИ	284
Степан ХОРОБ, професор (Івано-Франківськ)	
ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ І МОРИСА МЕТЕРЛІНКА: ТИПОЛОГІЯ	
СИМВОЛІСТСЬКОЇ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ	293
Анатолій НЯМЦУ, професор (Чернівці)	
«ЛІТЕРАТУРНІ МІФИ» У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОМУ	
КОНТЕКСТІ	301
Микола ЗИМОМРЯ, професор (Дрогобич)	
ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ ДОСВІД ІВАНА ФРАНКА: МОДЕЛЬ НОРМАТИВНОГО	
ВИМІРУ	314
Валентина НАРІВСЬКА, професор (Дніпропетровськ)	
«ІВАН БОСІЙ» В.ПІДМОГИЛЬНОГО ЯК РЕСЕНТИМЕНТ ЕСТЕТИКИ	
БОСЯЦТВА	321
Ірина ДОБРЯНСЬКА, доцент (Тернопіль)	
ІВАН СВІТЛИЧНИЙ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ.....	328
Олександр ВОЛКОВИНСЬКИЙ, докторант (Кам'янець-Подільський)	
МАКРООБРАЗ САДУ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ В. СВІДЗІНСЬКОГО ТА	
В. КОБИЛЯНСЬКОГО: ЕПІТЕТНА СИМВОЛІКА	336
Василь БУДНИЙ, доцент (Львів)	
ЗІСТАВНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ЛІТЕРАТУРНІЙ КОМПАРАТИВІСТИЦІ.....	342
Світлана ПРИТОЛЮК, доцент (Тернопіль)	
ТИПОЛОГІЧНІ ВІДПОВІДНОСТІ РОМАНІВ «ПАЯЦ» К.Е. ФРАНЦОЗА ТА	
«АНТОН РАЙЗЕР» К.Ф. МОРИЦА	354
Марія ШИМЧИШИН, доцент (Тернопіль)	
РОЗЩЕПЛЕНА СВІДОМІСТЬ ЯК СУТНІСТЬ ПОДВІЙНОГО ЕТНІЧНОГО	
НАРАТИВУ (НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ «В НЕДІЛЮ РАНО	
ЗІЛЛЯ КОПАЛА...» ТА РОМАНУ ДЖ. РИС «ШИРОКЕ САРГАСОВЕ МОРЕ»)....	362
Ольга ЦАРИК, доцент (Тернопіль)	
МОТИВИ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ БОГДАНА	
ЛЕПКОГО	367
Василь СЛАПЧУК (Луцьк)	
ОБРАЗ СВІТУ В ОРИГІНАЛІ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ ПОЕМИ А.	
ВОЗНЕСЕНСЬКОГО «ОЗА»: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ АСПЕКТ	373
Андрій ЦЯПА, асистент (Тернопіль)	
ВІДКРИТІСТЬ ТЕКСТУ ТА ГРА З ЧИТАЧЕМ В АВТОБІОГРАФІЯХ Е. КАНЕТТІ Й	
У. САМЧУКА.....	380
Володимир ВИШИНСЬКИЙ, аспірант (Дрогобич)	
ГЕРГАРТ ГАУПТМАН — ІВАН ФРАНКО: ЗАСАДИ НАТУРАЛІСТИЧНОЇ	
МАНЕРИ ПИСЬМА.....	388

Наталія ГАВДИДА, аспірант (Київ)	
МАЛЯРСЬКИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНИЙ ДОРОБОК БОГДАНА ЛЕПКОГО КРІЗЬ	
ПРИЗМУ ПОЛОТЕН ЯНА МАТЕЙКА	392
РЕЦЕНЗІЇ	399
Петро СОРОКА, доцент (Тернопіль)	
ВЕРТЕП НА СУКРАЙКУ XX ВІКУ	399
«ВЕРТЕП-2» ЯК ДОКУМЕНТ ЕПОХИ І УРОК ІСТОРІЇ	401
ДАВНЄ КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОГО	402
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	405

ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

21 березня 2007 року виповнюється 70 літ від дня народження професора Тернопільського національного педагогічного університету **Романа Теодоровича Гром'яка**, відомого українського літературознавця, фундатора тернопільської літературознавчої школи, автора монографії «Естетика і критика» (1975), літературно-критичних нарисів «Громадянськість і професіоналізм: Соціальна відповідальність критики» (1986), «Що доведено життям» (1988), «Література Золотого вересня» (1989), спогадів-роздумів «Вертеп, або Як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло...» (1992), «Вертеп-2, або У хащах влади» (1995), книжки публіцистики «Культура, політика, інтелігенція» (1996), збірок літературознавчих статей «Давнє і сучасне» (1997) та «Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. 10 літ на помежів'ї тисячоліть» (2007), навчальних посібників «Історія української еміграції» (1997), «Історія української літературної критики (від початку до кінця XIX століття)» (1999). Професор Роман Гром'як є одним з авторів, натхненником і редактором фундаментального видання «Літературознавчий словник-довідник» (1997, 2006), науковим редактором кількох десятків монографій, автором сотень наукових статей з літературознавства.

З нагоди ювілею знаного науковця філологічний факультет, зокрема кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства, яку очолює професор Роман Гром'як, уклали збірник наукових праць на пошану вченого. На пропозицію взяти участь у видання відгукнулися науковці Тернопільського національного педагогічного університету, багатьох міст України — Києва, Донецька, Дніпропетровська, Львова, Івано-Франківська, Дрогобича, Луцька, Ужгорода, Кіровограда, а також дослідники з Польщі, США та Канади.

Загалом збірник уміщує 55 наукових праць з питань теорії літератури, порівняльного літературознавства, перекладознавства та української літератури. Число статей начебто не таке уже й велике, однак справедливим видається стверджувати, що за кожним мовленням тут словом — Дух справжнього Титана, оборонця Слова українського та наукової думки, вершителя новітньої історії — кафедри, університету, Тернопільщини, України.

Нехай збірник буде словом подяки професорові Роману Гром'якові та наснагою всім до творчих пошуків на теренах науки.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Ярослав ПОЛИЩУК, професор (Рівне-Краків)

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА ПАРАДИГМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Виміри нашої постколоніальної дійсності спонукають раз у раз повертатися до переосмислення минулого, в якому колоніальний дискурс зафіксований на рівні цілісної знакової системи, що й понині не втратила свого впливу. Колоніальний дискурс зумовив наявність і, більше того, ефективність дії маніпуляційних стратегій художнього тексту, що нерідко породжували певні стереотипи сприйняття. Сьогодні культурні реалії вимагають звільнення од влади подібних стереотипів, оскільки вони неадекватні та продовжують кумулювати ефекти культурної залежності й меншовартості. Це актуалізує потребу застосування в нашому сучасному літературознавстві моделей *постколоніальної критики*, яка донині лише фрагментарно присутня у студіях українських учених.

Оцінка історії з колоніального пункту бачення передбачає, ясна річ, певне оптичне спрощення предмета дослідження, в якому виділяється насамперед ідеологічна складова, і з огляду на неї визначається вартість художнього твору. Утім, постколоніальний підхід не претендує на всезагальну вичерпність. Його завданням є дефініювання тих аспектів інтерпретації, які досі лишалися невиявленими чи затіненими, зокрема з причин ідеологічної кон'юнктури та регламентації. Нерідко такий процес можна порівняти з відновленням, умовно кажучи, чорно-білої карти історії, котра, безперечно, не здатна представити всього багатства картини, але чітко відображає знакові фігури та своєрідну топографію минулого.

З іншого боку, це зовсім не мало би схилити до обмеженості й консерватизму. Виявлення елементів колоніального дискурсу тільки допоможе утвердити багатозначну систему координат, в якій випадає оцінювати явища культури, допоможе досягти розуміння альтернативності історичного наративу. «Історії не можна замикати в межах системи істин, вона має бути відкрита на моменти помилки, коли говорять «ні» минулому, даючи початок тому, що нове», — свідчив колись Мішель Фуко [13, 47]. Ця теза видатного гуманіста добре ілюструє творчу інтенцію постколоніальної критики, якій ідеться про установавання парадигматичної паритетності, коли культури колишніх метрополій і провінцій втрачають ієрархічну підпорядкованість та виступають рівноправними партнерами, репрезентуючи свої властиві цінності.

Тим часом досягнення подібної відкритості неможливе без інтерпретацій, які мали б на меті деконструкцію колоніальної моделі з її характерними засобами регламентації.

Потрібно це передусім для того, аби звільнити минуле від однозначних критеріїв, що закріпилися в традиції й відображають — явні чи приховані — механізми директивного дискурсу. Цілий комплекс культурних явищ українського минулого досі сприймається у світлі цих критеріїв, котрі є, по суті, «продуктами відносин влади» та прозраджують «*владу інтерпретацій*» (М.Фуко), тобто служать маркерами колоніального минулого. На жаль, механізми домінування та підвладності нечасто стають предметом дослідження українських гуманітаріїв, а загал досить часто не зауважує їхнього впливу, вважаючи дію таких механізмів нормальним та природним чинником.

Проблеми колоніального минулого лишаються актуальними, позаяк продовжує функціонувати могутній, багатоаспектний, віками відпрацьований колоніальний комплекс. Цей комплекс викликав пресинг панівної наративної моделі, що була способом ідентифікації колонізатора, та дискримінацію маргінальної моделі, яка закріпилися за колонізованим. Е.Саїд, говорячи про силу орієнталізму як нав'язаного Заходом погляду на колонізовані народи, підкреслював, що справа тут не стільки в «європейській фантазії про Схід, побудованій на химерах», скільки у «створеному зусиллями багатьох людей корпусі теорії та практики, в який протягом багатьох поколінь було вкладено значні матеріальні інвестиції» [8, 17]. Звісно, що ефекти такого інвестування досить потужні й тривалі, їх не можна дезавувати поодинокими, безсистемними зусиллями.

Від часу здобуття Україною незалежності фактично існує постколоніальна ситуація, котра, як видається на перший погляд, звільняє від необхідності занурюватися в колоніальне минуле та каталогізувати давні кривди й образи, або, принаймні, таку необхідність обмежує та локалізує. У сучасній літературі, наприклад, з'являються окремі острівці постколоніальної ідентичності, їх стає дедалі більше, як стверджує М. Павлишин [5, 232-234]. Проте кільканадцять років — термін мізерний у контексті стосунків колоніальної залежності. Якщо він був достатнім, аби переконати окремих письменників, то для перебудови цілого суспільства, його культурних пріоритетів цього часу явно замало. Через те радикально змінити культурну свідомість народу, який тільки-но вийшов з колоніальної залежності, ті окремі літературні явища, що відповідають засадам постмодерної свідомості, поки що не можуть.

Становлення нового культурного простору відбувається суперечливо й непослідовно. Нерідко в цих нових умовах незалежної України виникає стара спокуса регламентувати культурну свідомість, накидаючи їй вироблені централізовано, «вгорі». норми. Це викликає конфлікт та протидію з боку кількох сил — як колоніально заангажованих, так і постколоніальних, космополітичних. Дискусії щодо наріжних понять нашої культурної ідентичності, розпочаті ще в 1990-х роках, так і залишилися незавершеними, а нерідко відновлюються в міру політично-ідеологічної кон'юнктури. Відсутність чітких теоретичних критеріїв відбивається у непослідовності та неадекватності таких дискусій, які нерідко унаочнюють «*правило непередбачених результатів*» (М.Павлишин).

Сьогодні представники українських гуманітарних наук схильні визнати органічну пов'язаність літератури й ідеології як один з принципів функціонування мистецтва. Треба підкреслити, що за останні п'ятнадцять-двадцять років у цьому плані відбулися дуже серйозні, навіть радикальні зміни наставлення. Ще в період горбачовської перебудови утвердився погляд, що можна відмовитися від ідеологічних впливів, тобто визволитися від них, і це буде перемогою письменника чи митця, котрий не поділяє доктрини влади. Тоді був популярний навіть відповідний термін, що добре відображає дух дискусій інтелектуалів про дискурс влади, — «деідеологізація». Спроби емансипації

від впливу ідеології на свій час були резонними, зокрема в національних культурах колишнього СРСР, де вони виражали інтенцію виходу поза межі визначеної влади провінційності, у світ загальновизнаних вартостей.

Що можна було протиставити спрофанованій схемі «література/ідеологія»? Інтелектуали межі 1980-90-х вважали, що поза цією схемою існує більш універсальна, достатньо лише її задекларувати. Ішлося про визнання естетичних цінностей, які мали би зініціювати універсальну систему критеріїв, оперту на визнанні художньої якості замість ідеологічної регламентації. «Нові опозиціонери не раз називають чистоту естетичного начала як основний двигун їхніх творчих зусиль. Як би то не було, можна б теж інтерпретувати їхні інтереси як інтереси професійної групи: у ситуації дедалі більшої відкритості до світового культурного ринку, письменникам на користь виглядати так, наче вони беруть участь у дискурсі загальносвітовому. В колоніальних територіях СРСР така універсалізація має додаткову привабливість: вона заперечує ефект культурної маргінальності, створеної імперією» [6, 209], — писав Марко Павлишин.

Нині ж стає очевидним ілюзорність такого погляду. Виявляється, що ідеологію не можна заперечити у принципі. Можна поборювати певну ідеологічну доктрину, і про це, власне, йшлося в добу М.Горбачова, тобто остаточного краху імперії. Однак мислення в категорії однозначної опозиції «художність/ідеологічність» не веде до дефініції суті предмету суперечки. А саме така опозиція видавалася нашим інтелектуалам тривалий час слушною. Звільнення від ідеології означало, на їхнє переконання, служіння ідеалам чистого мистецтва (данина запізнілому, несповненому в радянських умовах модернізму!), тобто приєднання до універсального, загальносвітового культурного руху, від якого влада тривалий час відгороджувала наше суспільство «залізною стіною». Потрібно було набутися нового досвіду, аби переконатися, що звільнитися від ідеологічного тиску дуже непросто, принаймні це веде за собою небезпеку або втрати літературою коду суспільної актуальності, або здатності писати взагалі.

Дискредитація однієї ідеології передбачає наявність іншої, альтернативної щодо неї. Цей аспект не був очевидним для перехідного періоду, та й тепер над ним нечасто замислюються. Проте належить визнати слушність підходу західної гуманітаристики, яка трактує ідеологічний чинник як постійний та невід'ємний елемент літературного дискурсу. Таким чином, «протистояння одній ідеології є проявом іншої ідеології: сам факт заперечення однієї системи цінностей (політичного, морального-етичного, естетичного та будь-якого іншого характеру) передбачає наявність іншої системи ціннісної орієнтації, що заперечує все відчужене нею, і в цьому, власне, й полягає суть поняття «ідеологія» [3, 190].

Сказане у відношенні є суть суперечок про заідеологізованість літератури. Мова йшла передусім про неприйнятність певних ідеологічних схем, які жили себе. Саме для того, аби влади таких схем позбутися, оголошувався тотальний похід проти ідеології в літературі. У контексті колоніальної влади ХХ століття проблема набуває конкретних означень, що транспонуються на ситуацію протистояння. Колоніально узалежнена культура прагне знайти опертя в іншій системі цінностей, що є протиставною системою, репрезентованій в офіційній ідеології. Дві протилежні категорії регламентації — Влади й Іншого — накладаються на російську (імперську) й українську (колоніальну) ідентичності, тобто входять у суперечність з популярною риторикою народів-братів, слов'янської спорідненості та приязні тощо. Із-за цього нерідко замовчують владу чинників, що викликали в минулому потужні інтелектуальні інвестиції в колоніальну модель культури, а нині, хочемо ми того чи не хочемо, одержують дивіденди від тих

інвестицій. Адже дія дискурсивних практик, застосовуваних традиційно, не припинилася сьогодні; у кращому разі, вони модифікувалися в залежності від обставин.

Наявність колоніального дискурсу вбачаємо, зокрема в наступних чинниках впливу:

Однозначна ієрархізація цінностей, що репрезентує кут зору метрополії; згідно з нею, колонізована культура завжди меншовартісна, слабша, примітивніша. Явища колонізованої культури рідко актуалізуються, а частіше їм вказується місце на маргінесі.

Нав'язування такої ієрархії зовнішньому, не зорієнтованому в ситуації, спостерігачеві, якого спонукають думати, нібито цінності колонії не важливі, малі, а переважно локальні, обмежені етнографізмом чи місцевою екзотикою, тобто не здатні викликати інтерес поза межами власного загумінкового середовища.

Закріплення за панівною культурою універсального значення, що додає їй вартості у світі, дозволяє «експортувати» — і, навпаки, позбавлення колонізованої культури такого значення, відповідне представлення її як чогось маргінального й маловажливого.

Протиставлення на засаді високої (елітарної) та низької (масової, кічу) культури: у культурі метрополії виділяють риси елітарності, кастовості, зате колонізовану культуру позбавляють права на високі стилі, зводячи її до лубкової й кічової форм.

Доцентровість і відцентровість розвитку: якщо культура колонізаторів, розвиваючись, створює потужні цивілізаційні центри, в яких акумулюються її досягнення й цінності, то культура поневоленого народу нібито не здатна до такої акумуляції й самоорганізації, вона розвивається лише «горизонтально», тобто продукує вартості місцевого значення й не може піднятися на вищий щабель розвитку.

Культивування міфології спадкоємності, що легітимізує колоніальний статус як сам собою зрозумілий, природний, логічний, виправданий і слушний. У випадку України-Росії це спекулятивне акцентування трьох історичних фактів: спільної давньоруської державності, «добровільного возз'єднання» в 1654 році та спільного існування в СРСР, де Україна нібито мала автономію; на підставі цих фактів робляться висновки про органічну спорідненість як властивий фон для культурної асиміляції.

Утвердження постулату про ідентичність позицій колонізатора й колонізованого: оскільки наведені вище чинники прийняті як аксіома, вважається природним делеговане колоніальним народом право до репрезентації його інтересів народом-колонізатором, його провідними верствами.

Твердити, ніби ці технології не функціонують в сучасній Україні й цілком втратили актуальність, не випадає. Їхня дія, звісно, опирається на залишки колоніальної свідомості, порою досить сильних, поширених та монолітних. До того ж, суспільно-політична дійсність останніх часів, зокрема непослідовна й нерідко пасивно-імітаційна політична постава України, привела до своєрідної гальванізації колоніальної свідомості українців або формування гібридних явищ у культурі, що на свій спосіб декларували погодження з колоніальними стереотипами, спроби залишити їх в інтер'єрі нового суспільно-культурного мислення незалежної держави.

Явище колоніалізму тим важче здефініювати, що воно міцно закорінене в культурі. Так, цілий корпус текстів класичної літератури більшою чи меншою мірою відобразив норми колоніальної свідомості, її директивні критерії та оцінки. Ідеться не лише про ознаки, що помітні неозброєним оком. Дискурс колоніалізму складний і багатозначний, його елементи далеко не завжди явні. У літературному творі він може проявлятися на різних рівнях тексту — наратора й оповіді, героїв, культурної топографії тощо. Якщо характер оповіді більш-менш вдається ідентифікувати, то позиції героїв чи культурні символи, натяки, підтекстові асоціації — більш тонка й динамічна матерія, що не

надається до однозначної інтерпретації, з огляду на її складність, суперечливість та багатозначність. Важливу функцію виконують у тексті також означники простору, що творять символічну топографію, спільну й вимовну для автора, оповідача та героїв. На підставі численних, у тому числі й прихованих, ознак можна виявити способи культурної ідентифікації оповідача та персонажів: це дуже важливий аспект, який визначає тяжіння твору до певного типу культури та рівняння на відповідні стандарти.

Так, у російській літературі Нового часу колоніальний дискурс склав органічну частину естетичної програми, яка не завжди є очевидною, але виглядає на певну традицію. Насадження імперської свідомості й колоніального погляду на світ, зокрема на поневолені народи Російської імперії, стало невід'ємною складовою цього великого проекту. Присутність таких позицій у творчості великих письменників, а передусім Федора Достоєвського та Льва Толстого, сприяла закріпленню імперського ракурсу як своєрідної традиції, адже наступники видатних російських літераторів нерідко сприймали їхні художні ідеї та рефлексії як властивий інтертекст та продовжували розвивати й доповнювати новими деталями. Виходить, що герої класичних творів російської літератури, переймаючись найглобальнішими морально-етичними проблемами, принципово недобачають навколо себе колоніальної дійсності, яка так само апелює до морального осуду. Вони взагалі позбавлені такої здатності та не вбачають зла й кривди в колоніальному гнобленні інших народів.

Ева Томпсон, авторка першої монографії про російську літературу, написаної з постколоніальних позицій, докладно простежує цю характерну траєкторію розвитку імперської свідомості. За логікою її міркувань, диспропорція моральності в російській літературі є продуктом *культурного колоніалізму*, що спонукає до концентрації всередині заданого простору, але ніколи не виходить поза його межі, аби оцінити ситуацію об'єктивно, іззовні. «Жоден значний російський письменник не засумнівався, — пише Е.Томпсон, — в остаточній потребі чи мудрості вживання народних благ задля підпорядкування імперії щоразу більших територій [...]. Жоден не засумнівався в моральній двозначності колоніального насильства. Легкість, з якою великі російські письменники дев'ятнадцятого століття вислизували з реалій війн, розпалюваних їхнім урядом, не знаходить відповідника в країнах Західної Європи. [...] Тоді як багато російських письменників зосереджувалися на тонкощах моральності, вони писали лише зсередини власного імперського дому [...]. В російській літературі є багато співчуття для Акакіїв Акакієвичів чи, ближче до нашого часу, для Іванів Денисовичів та Андрєєв Гуськових, але немає будь-якого усвідомлення, що ці гідні жалю постаті були, одначе, бенефіціантами *Imperium* [...]. Ані Толстой, ні Достоєвський не досягли іронії писання роману моральних дилем, коли їхні читачі однозначно втягувалися в насильство за кордонами» [14, 58-59].

Пробуючи сьогодні відчитувати ознаки культурного колоніалізму, мимоволі зупиняємося перед творами класики: їхня маєстатичність та абсолютний авторитет чинять опір будь-якому деконструюванню колоніалізму. Проте така операція необхідна. І справа зовсім не в тому, щоб оскаржувати ці твори або їхніх авторів, заперечувати велику цінність у культурі, яку вони становлять. Завданням постколоніальних студій, як слушно вказує Е.Саїд, не є ані принизити, ані очорнити аналізовані твори колоніального дискурсу. Потрібно «переглянути деякі з їхніх засадничих передумов, визволити їх від ведмежих обіймів тієї або іншої версії діалектики «хазяїн-раб» [8, 454].

Наведемо кілька прикладів колоніальної свідомості з популярної літератури ХХ століття. Імперський погляд на Україну та українську культуру характеризує твори Михайла Булгакова, який прожив свої дитячі та молоді роки в Києві. У його романі

«Біла гвардія» (1924), драмі «Дні Турбіних» (1926) за мотивами цього роману, а також деяких нарисах («Київ-місто» (1923) та ін.) виразно проявляються стереотипи колоніальної свідомості. Хоча роман Михайла Булгакова є художнім твором, симптоматично, що критика й читачі сприймають його переважно з огляду на документальну цінність. Цьому, певною мірою, посприяв автобіографічний елемент, безпосередньо присутній у творі. Та ще більше, ніж автобіографізм, проявилася властива інтенція літературного істеблішменту, що полягала у своєрідному міфологізуванні революції. Зрозуміла річ, що тема революції в радянській літературі стала однією з провідних та принципово акцентованих критикою: вона мала означити той початковий пункт історії, з якого народжувалась нова цивілізація більшовиків та їхніх прихильників. Не менш очевидним є й той факт, що ця тема міцно ідеологізувалася, зокрема у 1920-х роках, коли радянській системі йшлося про витворення власного канону історії. Роман і драма Михайла Булгакова заповідалися на твори, ідеологічно чужі комуністичному режимові: і загальна концепція роману (її відлунням є характерна назва твору — «Біла гвардія»), й постаті та характеристики героїв, і риторика тексту не відповідали крикливій пролетарсько-лівацькій ідеології, а навіть протиставлялися їй. Проте в цьому випадку крайнощі парадоксальним чином збіглися, а твори М.Булгакова комуністична пропаганда зуміла без більших зусиль адаптувати до своїх потреб.

Сприйняття роману Михайла Булгакова про революційний Київ насамперед як документу епохи, а не художнього твору, триває вже віддавна і добре репрезентує згадане вище явище ідеологічного маніпулювання літературою, коли художній текст втягується в контекст пропаганди, а його інтерпретації стало перебувають під її впливом. Прикметно, що це майже не змінилося в останні роки, в нових геополітичних умовах, тобто після розпаду Радянського Союзу. Очевидно, випадає припустити, що тепер продовжують діяти ці механізми пропагандивної *регламентації*, хоча їхня семантика улягла радикальним змінам. Відтак сучасні автори так само відзначають важливість роману М.Булгакова як документального свідчення історичних подій, глибока й перспективна цінність якого є поза сумнівом. Так, В.Сахаров у біографічній розвідці про М.Булгакова, виданій 2000 року, заявляє, що це книга «...шляху і вибору, важлива і для нашої літератури, і для історії російської суспільної думки. Ніщо не застаріло в «Білій гвардії». Через те нашим політологам слід би читати не один одного, а цей старий роман» [9, 89].

Останнім часом у фаховій літературі, проте, з'явилися перші спроби постколоніального прочитання «Білої гвардії» Михайла Булгакова. Так, подібні акценти зустрічаємо в монографії Мирослава Шкандрія, де автор, щоправда, побіжно розглядає роман у контексті цілого «київського» циклу М.Булгакова, тобто драми «Дні Турбіних» та оповідань [11, 332-337]. Досить вдалу спробу виявлення колоніальних акцентів роману на рівні текстової риторики вчинив польський славіст Влодзімеж Вільчинський у недавній публікації на сторінках журналу «Slavia Orientalis» [15]. Дослідники відшукують маніпулятивний смисл дискурсу, з допомогою якого, власне, досягається ефект вірогідності, правди, легітимності та репрезентативної авторитетності.

Насамперед мова йде про імперську ідею, переконливо артикульовану в романі про Київ. Твір писався протягом 1923-1924 років, тобто в той період, коли ідеологічна доктрина радянської Росії ще не була виробленою, а її провідні засади тільки визначалися. Талановито написаний роман М.Булгакова утверджував одну з таких засад. Герої твору репрезентують елітне середовище царської Росії — офіцерів білої гвардії та їхні родини. Але стаючи свідками й учасниками революційних подій та спостерігаючи падіння білої імперії, вони поступово усвідомлюють необхідність зміни суспільного

ладу, проте зі збереженням територіальної цілісності держави та об'єднуючої її провідної російської (тобто, імперської) ідентичності. Якщо у п'єсі письменник, спровокований цензурою, приводить героїв наприкінці до вибору більшовицької влади, то в романі він більш переконливий і лише спостерігає, як поступово ці персонажі доходять до вибору «меншого зла», прагнучи зберегти основи державного устрою, його велику традицію. Ясно одне: в їхній свідомості, як і в свідомості оповідача, близького до персонажів, українська ідея здобувається, як правило, на негативні, глузливі характеристики.

Оповідючи в романі «Біла гвардія» про Київ та Україну періоду революції, автор послідовно маркує свій художній світ, внаслідок чого: а) осмислює художній простір і час у категоріях *імперської ідентичності*; б) «не помічає» або глузливо коментує прояви *тожсамості колонізованого народу*, тобто українців. Засоби такої маніпуляції можна відстежувати на різних рівнях поетики твору. Так, булгаковське Місто (Київ) — це передусім «царственный город», провідними означниками якого служать у його концепції «белый крест Владимира» та «вечный Царский сад». М.Булгаков залюбки використовує вертикальну схему презентації простору, причому неважко здогадатися, що така схема втілює ієрархічну модель колоніального світу. Маркери імперії, таким чином, виносяться на перший план і пов'язані з верхньою частиною світу. Хоча Місто в романі є автономною одиницею простору, а проте неоднозначно вказується на його підпорядкування головним центрам імперії. Так, навіть лівий берег Дніпра автор називає московським, а далі розгортаються простори, що ведуть до центру, тобто до «таинственной Москвы», що втілює образ імперської влади. Протилежний вектор вказує на периферію: там «Запорожская Сечь, и Херсонес, и дальнее море» [1, 128-129]. У цих координатах Київ Булгакова — тільки твердиня імперії, перехідна субстанція між метрополією та колоніями. В межах такого топографування культурного простору, цілком зрозуміло, український чинник знаходить місце лише локального, маловартісного, а повстання українців викликає ненависть героїв роману як спроба заперечити нормативну для них імперську ідентичність. Типовою є імперська постава цих персонажів, котрі не виникають у суть подій, але мають щодо них виразні оціночні позиції, заздалегідь визначені упередження: «Не знали, но ненавидели всею душой» [1, 124]. Звідси — зверхне трактування подій української революції, як і самих її учасників — від політичних лідерів до звичайних повстанців [15, 556-560].

Роман Валер'яна Підмогильного «Місто» (1928), що з'явився в той самий період, але кількома роками пізніше, може бути сприйнятий за *контеніальний* булгаковському образ України, причому витриманий у принципово інакшій тональності. Українська ідентичність тут пов'язана з пореволюційним Києвом, вона виразно представлена як модерний проект, своєрідний виклик імперським візіям. Автор не захоплюється описом київської старовини, бо йдеться про вимір часу, започаткований революцією. Звідси акцентування на тому новому, що з'явилося в місті: «червоні» назви вулиць, радянські установи та інституції, відновлені промислові об'єкти тощо. Символіка минулого не тільки втрачає той культурний код, який приписував їй М.Булгаков (органічна причетність до імперії, її влади й величі), вона цілеспрямовано відсутня, оскільки не вписується в стратегію тексту В.Підмогильного. Якщо в романі «Біла гвардія» Київ переживає апокаліптичні часи, то в «Місті», навпаки, утверджується пафос відбудови, відновлення, реформ. Через те навіть окремі образи знакового минулого позбавлені акцентування давнини, а радше виявляють парадоксальну, на перший погляд, спадкоємність, що виникає не з усвідомленої місії чи кастовості, але викликана природними, навіть біологічними чинниками. Підмогильний виступає в романі

речником тих, «...хто покинув допіру пера й терези — кожного юнака, як Кия, і кожної юнки, як Либідь» [7, 26], але без особливого замилювання кодифікованою національною історією, позаяк та історія просто не промовляє до свідомості його героїв, учорашніх хліборобів та солдатів, репрезентантів колонізованої культури, що здобула шанс на емансипацію в пореволюційних умовах.

Оптика Підмогильного маркує простір по-новому, але в цілому не заперечує принципу його *ієрархічної структурованості*, що прозраджує сталі рецидиви колоніальної свідомості. Тепер саме Київ стає вищим пунктом цієї ієрархії, містом-столицею, що притягає молодих виходців із села. Головний герой роману Степан Радченко втілює символічний шлях до оволодіння цією вершиною, поступово долаючи стадії освоєння міста та змінюючи форми своєї ідентифікації з ним — від маргінальної свідомості до опанування й домінації. Історія героя становить позитивний приклад покорення міста новим поколінням, коли замість традиційних знаків утверджується цілком нова стилістика стосунків людини з суспільством. Така модель зворотно пропорційна булгаковській: герої знаходять, а не втрачають себе, утверджуються, а не відчаюються, переживають становлення, а не кризу. Зрештою, вони спрагло завойовують місто, тоді як інтелігенція з роману «Біла гвардія», пересичена культурною спадщиною імперії й не здатна її зберегти, його віддає та зрікається.

Світ, що був представлений у Булгакова на маргінесі, тепер чи не вперше в романній формі здобуває власний голос. Це світ українського села, того молодого й ентузіастичного первня, що став основним будівельним матеріалом нової пореволюційної дійсності. Він дуже неоднозначний, бо до освоєння міста доходить важко, не без вагань та розчарувань. Сприйняти-бо місто означає не тільки внести в нього молоду селянську кров, мову, звички, відносини. Це також передбачає складну адаптацію, коли належить знайти себе в міському побуті, пізнати традицію й прийняти її. Відтак цілком логічними стають настрої відчуження, що їх переживають герої Підмогильного. Персонажі Булгакова почуваються чужими в революційній завірюсі, яка виносить їх на маргінес; у «Місті» ж, навпаки, почуття *чужим* позначає перехідну форму свідомості, коли місто ще не освоєне, ще органічно не прийняте, не адаптоване.

Саме на цьому шляху й виникають характерні спокуси колоніальної свідомості — відмовитися від виклику долі, повернутись у село, у добре знайому дійсність та культуру. Це страх колоніального минулого, що тяжіє над героями, але також знаходить відображення в формах актуальної поведінки в місті. Ось як його відчуває молодий Радченко, потрапивши до міста: «В сутінках вулиці він вбачав якусь приховану пастку. Тьмяний блиск ліхтарів, разки світючих вітрин, сяєво кіно — були йому блудними вогниками серед драговини. Вони манять, але гублять. Вони світять, але сліплять. А там, на горбах, куди лавами сходять будинки й женеться вгору широкий брук, у темряві, що зливалася з небом і каменем, — там величезні водоймища отрути, оселі слимаків, що напливають увечері сюди, в цей давезний Хрещаний яр. І коли б його міць, він накликав би грім на це сіре, важке болото, як казковий чарівник» [7, 46]. У характері Радченка, проте, домінує активність і дія, що нейтралізують цей руйнівний чинник.

Чинник колоніальної свідомості значною мірою обумовив характер українсько-російських літературних відносин [2]. Варто пам'ятати, що провідною особливістю російського колоніалізму, як слушно зауважує Е.Томпсон, було зосередження на *дискредитації етнічної самосвідомості* підкорених народів. Така постава виникала зі специфіки російської колоніальної моделі, що була спрямована не на підкорення далеких екзотичних країн і народів, а здебільшого перетворювалася в агресію щодо сусідів, проваджену на тому ж материкі й близькій території. «На противагу

колоніальному досвідові Заходу, — пише Е.Томпсон, — в якому етнічні умови часто відступали на другий план стосовно расових проблем і прагнення заморських підкорень, в російському колоніалізмі ключову роль відігравала національна тожсамість та пов'язана з нею експансія» [14, 1].

Діалоговість російських та українських текстів, що стала зреалізованою практикою такої колоніальної моделі, належить до поки що майже не досліджених проблем літературознавчої науки. Утім, цей аспект порушує Мирослав Шкандрій у вже згаданій монографії, зіставляючи знакові твори обох літератур у контексті репрезентації в них імперської ідеології: дослідник уживає термінів *дискурсу* щодо російської (імперської) літератури та *контрдискурсу* стосовно українського письменства, опозиційного до колоніальної ідеології [11, 24-26].

Тожсамість колонізованого народу, що переживає процес емансипації та звільняється від шкідливих меншовартісних комплексів, неминуче стикається з проблемою неспівмірності цінностей метрополії та колонії. Нерідко навіть свідомим представникам колонізованої культури видається цілком очевидним факт, що їхня ідентичність слабша, гірша, більш розмита та неозначена, аніж культурна тотожність імперії. При цьому незауваженим лишається, що такий стереотип заснований на десятиліттями чи навіть віками утверджуваному уявленні ієрархічної залежності та вторинності, що насаджується імперськими силами. Механізм некритичного перейняття колонізованими поглядів колонізаторів на себе є одним з найбільш складних та важко відчитуваних, а проте належить до засадничих ознак теорії «орієнталізму» Е.Саїда — конструювання себе та інших [8, 429-430].

Почуття *меншовартості*, викликане цим комплексом чужих, накинених поглядів на свій народ, історію, культуру, дуже прикре і живуче, воно озивається в поколіннях, навіть тоді, коли зовнішні форми колоніальної влади перестають існувати та улягають знищенню. Це тривалий шлейф, котрий визначає ідентичність інтелектуалів та творців культури перехідного періоду. В українській літературі ХХ сторіччя можна знайти численні ілюстрації такого недугу применшеної самооцінки. Роздумуючи над ситуацією українського митця в СРСР та над апріорним статусом загумінка, маргінесу, що визначав тожсамість — особисту й групову, збірну, зокрема національну, Василь Симоненко у щоденнику занотував проникливе спостереження: «Я не можу навіть посправжньому заздрити Сар'янам і Шостаковичам, бо ж неписьменний не може заздрити Льву Толстому. Він заздрить сусідові, який уміє розписатися» [10, 361].

Постколоніальний погляд на літературу цінний також тим, що відкриває можливості її переосмислення, пропонуючи замість традиційних критеріїв процесуальності принцип ідеологічної заангажованості та дискурсивної верифікації тексту в процесі його функціонування в культурі. Сьогодні, коли часто дискутуються засади історико-літературного нарративу, належало б уважніше приглянутися до подібних можливостей. Вони, зрештою, дають шанс відкрити ідентичність всередині самого предмету дослідження замість накидання готових схем, нерідко заснованих лише на міфологізованих ідеях (таким нам здається, скажімо, обґрунтування П.Іванишиним «національно-екзистенційної методології» [4]). «Але як тільки історія літератури перестає бути прямою трансляцією платонівських ідей, тобто сконструйованою естетичною й концептуальною псевдоісторією, літературні феномени стають схожими на біологічні. А саме: в них анахроністично зберігаються сліди їхньої генези. Історія буквально існує в живому актуальному організмі як атавістичний орган, як збережений слід філогенезу. Саме через те еволюційна схема природної історії (біологічної чи геологічної) набуває особливої актуальності» [12], — зауважує М.Ямпольський.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Булгаков Михаил. Белая гвардия: Гражданская война в России / Сост., подгот. текстов, вст. ст., комментарии В.И.Лосева // Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 2. – СПб, 2002. – 768 с.
2. Грабович Григорій. Українсько-російські літературні взаємини в ХІХ ст.: постановка проблеми // До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка. – К., 2003. – С. 180-217.
3. Ильин Илья. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – Москва, 1998. – 256 с.
4. Іванишин Петро. Національно-екзистенційна методологія: герменевтична актуалізація // Слово і Час. – 2003. - № 4. - С. 33-45.
5. Павлишин М. Козаки в Ямаїці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Канон та іконостас: Літературно-критичні статті / Вст. слово І.Дзюби. – К., 1997. – С. 223-236.
6. Павлишин М. Про можливість опозиції та гласності // Канон та іконостас: Літературно-критичні статті / Вст. слово І.Дзюби. – К., 1997. – 199-212.
7. Підмогильний Валер'ян. Місто: Роман та оповідання / Передм. Вал. Шевчука, прим. В.Мельника. – К., 1993. – 351 с.
8. Саїд Едвард В. Орієнталізм / Пер. з англ. В.Шовкун. – К., 2001. – 512 с.
9. Сахаров Всеволод. Михаил Булгаков: писатель и власть. По секретным архивам ЦК КПСС и КГБ. – Москва, 2000. – 446 с.
10. Симоненко Василь. Окрайці думок // Твори: У 2 т. – Т.1: Поезія, проза. – Черкаси, 2004. – 424 с.
11. Шкандрій Мирослав. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П.Тарашук. – К., 2004. – 496 с.
12. Ямпольский М. История культуры как история духа и естественная история // Новое Литературное Обозрение. - № 59 (4'2002). – С. 45.
13. Lemert Charles C., Gillan Garth. Michel Foucault: Teoria społeczeństwa i transgresja / Tł. Damian Leszczyński, Lotar Rasiński; wstęp Leszek Koczanowicz. – Warszawa, 1999. - 228 s.
14. Thompson Ewa M. Trubadurzy imperium: Literatura rosyjska i kolonializm / Przekład Anna Sierszulska. – Kraków, 2000. – 376 s.
15. Wilczyński Włodzimierz. Biała gwardia Michała Bulgakowa. Antyukraińska strategia retoryczna // Slavia Orientalia. – 2005. – Nr 4. – S. 551-560.

Нонна ШЛЯХОВА, професор (Одеса)

«ОБРАЗИ «Я» В ОБРАЗАХ ИНШИХ ЛЮДЕЙ» (ФЕНОМЕН ИНШОСТИ/ІНАКШОСТІ В ЕСТЕТИЦІ М.БАХТІНА)

Онтологічна природа літературно-художнього твору настільки очевидна, настільки і складна, неоднозначна, тому для здорового глузду здається самозрозумілою і не проблематичною.

Роман Гром'як

Центральними емоційно-вольовими моментами буттєвої подієвості є, згідно з моральною філософією М.Бахтіна: «я, інший і я для іншого» [3, 50]. Саме навколо цих основних архітектонічних моментів подієвого світу («я–для–себе, інший–для–мене і я–для–іншого») розташовані всі і наукові цінності і естетичні, і релігійні. «Два принципово різних, але співвіднесених між собою ціннісних центра знає життя: себе і іншого, навколо цих центрів розподіляються і розміщуються всі конкретні моменти буття» [3, 67].

До цієї думки, висловленої у праці 1920-х років «До філософії вчинку» мислитель повернеться через 40 років і узагальнить: «Бути — означає бути для іншого і через нього –для себе» [5, 344]. Цим зумовлюється і завдання пізнання істинної сутності людини: з'ясувати, чим вона є для себе самої («я–для–себе») і сприйняти її як чуже «я».

Цих координатних відмінностей «я» і «іншого» не враховує, як вважає Бахтін, теоретичне пізнання, наслідком якого є «поняття про людину» [6, 366]. Художнє пізнання людини різко й принципово відмінне від її абстрактного пізнання, принципово відмінним від поняття є образ людини. Образ завжди бачить і дає людину і зсередини (із «я для себе») і ззовні (із іншого і для іншого, в кінцевому рахунку із автора і для автора) [6, 366].

Так у 60-ті роки в новому проспекті переробки книги про Достоевського увиразнюється акцентована у ранній праці «Автор і герой в естетичній діяльності» відмінність гносеологічної свідомості від естетичної, яка визначається як «свідомість свідомості героя — «іншого» [4, 161]. До питання «двопланності» естетичної свідомості звертається мислитель і в своїх записках 40-х років. «Світ мистецтва», занотовує він у фрагменті «До питань самосвідомості і самооцінки», заселений зображеними образами інших людей, «серед них є і образи я в образах інших людей» [7, 72]. Позиція авторської свідомості при створенні образу іншого і образу себе самого визначається як «вузлова проблема» філософії і теорії літератури. Саме радикально нова позиція Достоевського стосовно зображеного героя сприяла художньому відкриттю людини/особистості, в результаті «радикально змінився художній образ людини в літературі» [6, 370].

Творчість Достоевського засвідчила, переконаний мислитель, що і своє «я» («я для себе») не можна зрозуміти, пізнати і утвердити без іншого: без іншого «я» і без визнання і утвердження іншим «я» мого «я» («я для іншого»).

«Творчість Достоевського, — писав С.Аверинцев про Бахтіна-філософа, — була для його думки не тільки предметом, але й джерелом» [1, 158]. Коментуючи це спостереження вченого, В.Л.Махлін зауважив: «Якщо автор у мистецтві міг зробити на філософа такий сильний вплив, що більш традиційні уявлення про теоретичну філософію і про авторство виявилися взагалі переосмислені з опертям на соціально-онтологічну категорію іншого..., то це не могло не привести М.М.Бахтіна — на десятиліття раніше, ніж його німецького сучасника Гадамера в «Істині і методі» (1960), — до посутньої нової концепції і оцінки «світу мистецтва» як іншого перед обличчям світу пізнання і світу життя» [15, 608].

Іншість «світу мистецтва» порівняно із реальним світом виявляється, за Бахтіним в тому, що образ не може бути нейтральним до кореляції я — інший, у світі мистецтва долається і об'єктивність людини, і монологічна односторонність світу. Що стосується літератури, то вона, занотовує Бахтін у записках 1961 року, «створює абсолютно специфічні образи людей, де «я» і «інший» об'єднуються особливим і неповторним способом: «я» у формі «іншого» і «інший» у формі «я» [5, 352]. І далі уточнюється: йдеться не про поняття людини (як речі, явища), а про образ людини, а образ людини не може бути безвідносним до форми її буття (тобто до «я» і «інший» [5, 352]. Згідно з

бахтінською моральною філософією образ включає в себе чисто авторські людські реакції на іншу людину («любов, співчутливість, жалисливість»), неможливі у відношенні до речей, явищ. Тому повне оречевлення образу людини у мистецтві неможливе: «образ людини є шляхом до «я» «іншого, кроком до «ей» [5, 352]. Тенденція до оречевлення людини в образі виникає у процесі наукового аналізу образу, коли образ людини стає об'єктом. Таким чином категорія «образ» пов'язана з найважливішою філософською і суспільно-культурною темою і проблемою ХХ ст. — з питанням про «оречевлення», з «оречевлюючим знеціненням людини» [15, 609]. Над питанням зображення речі і зображення людини замислюється Бахтін і в праці «Проблема тексту» і доходить висновку: «Реалізм часто оречевлює людину, що не є наближенням до неї [8, 319].

Визнання естетичної свідомості як «свідомості свідомості» дає підстави, на думку Бахтіна, і сам творчий акт — естетичну подію — розглядати як «зустріч двох свідомостей», двох учасників: «один пасивно-реальний, другий активний (автор-споглядач)» [4, 256].

Бахтінська концепція двосуб'єктності естетичної події формувалася в «полемічному відштовхуванні» (С.Бочаров) від імпресивної естетики, для якої події саме як живої взаємодії двох рівноправних учасників не існує, а сама художня творчість розглядається як односторонній акт суб'єкта — митця, «якому протистоїть не інший суб'єкт, а лише об'єкт, матеріал» [4, 168]. За цією теорією існує лише автор без героя, активність якого спрямована лише на матеріал, відтак перетворюється в чисто технічну діяльність.

Концепт інший як ціннісний фактор естетичного світосприймання увиразнюється вченим категорією інакшості. За наявності двох учасників естетичної події з точки зору її ефективності важливим є не те, що «окрім мене є ще одна по суті така ж людина («двоє людей»), а те, що вона інакша для мене людина» [4, 160].

З акцентуацією інакшості іншої людини пов'язана і теза про специфічно персоналістичний характер відтворюваного митцем буття (я «виправдано долучаюся до буття через іншого і для іншого»). Позитивно значеннєвим навколишній світ сприймається митцем як «оточення іншого». І в результаті всі форми художнього пізнання і осмислення буттєвості світу — від міфології до сучасного мистецтва — «горять запозиченим ціннісним світлом інакшості» [4, 202].

Визнання митцем людської інакшості іншої людини — героя життя, віднаходження світу «поза собою» вимагає від нього вміння бути «поза життєво (внежиттєво) активним», зайняти стосовно зображеного позицію «причетного позазнаходження» — «знайти сутнісний підхід до життя ззовні» [4, 248]. Багаторівневі стосунки я з іншим/інакшим у моральній філософії Бахтіна є визначальним фактором і людської буттєвості, і смислотворчим чинником художньої реальності. У праці «Автор і герой в естетичній діяльності» вчений писав: подібно до того, як сюжет життя автора творять інші люди, так й естетичне світобачення, образ світу формується життям інших людей. Опозиція я — інший мислиться Бахтіним як умова онтологізації творчого акту («треба відчувати себе вдома в світі людей, щоб перейти від сповіді до об'єктивного естетичного споглядання» [4, 185]. Отже, першою умовою естетичного ставлення до світу Бахтін вважає усвідомлення цього світу як світу інших людей. З контексту бахтінської антропологічної філософії випливає теза про зумовленість феноменом інакшості/інакшості і самого творчого процесу, і витвореної митцем віртуальної реальності. Саме про іншого/інших, наголошує вчений, складені всі сюжети, написані всі твори, йому/іншому поставлені всі пам'ятники. Отже, тільки інший може стати

героєм художнього твору, для чого автору треба «відійти від себе» — звільнити героя для вільного сюжетного руху.

Навіть за умови автобіографічного героя автор має стати поза собою, стати «іншим стосовно себе самого, глянути на себе очима іншого» [4, 97]. Щось подібне, зауважує вчений, відбувається і в реальному житті, де зазвичай ми оцінюємо себе очима інших людей, постійно і зацікавлено відстежуємо сприйняття нашого життя свідомістю інших. Проте «подивившись на себе очима іншого» в реальному житті ми завжди повертаємося в самих себе і подальша подія здійснюється у нас в категоріях власного життя. За умов естетичної самооб'єктивації автора-людини в героя цього повернення в себе не повинно бути, — в собі самому митець має побачити іншого і зайняти щодо нього ціннісну позицію поза знаходження.

З позиції принципової відмінності способу ставлення автора-людини і автора-митця до іншого полемізував Бахтін з актуальною у XIX — XX ст. теорією «вживання» і естетичного «вираження», за якими художній твір вважався наслідком об'єктивації авторським я свого власного переживання, своєрідного відчуження від нього. Завважимо, Бахтін аж ніяк не заперечував емоційного характеру художньої творчості, першим моментом естетичної діяльності він називав співчуття, більше того, вживання автора-спостерігача (звернімо увагу на семантичне уточнення поняття авторства — митець ще не творець, а лише спостерігач) в іншу людину, здатність відчутти і зрозуміти, що і як вона переживає, зуміти уявити себе на її місці. Та чи є ця повнота внутрішнього життя іншим «остаточною метою естетичної діяльності», замислюється Бахтін і доходить висновку: «зовсім ні», більше того, «власне естетична діяльність ще не починалася» [4, 107].

Вживання розглядається в бахтінській естетичній теорії ідентичності та самоідентичності як лише один, хоча й засадничо важливий момент творчого процесу, момент набуття власного досвіду шляхом пережиття іншої ніж я — автора людини — «само-розуміння-в-іншому» (Яусс). Для завершення і художнього оформлення пережитого і пізнаного потрібен зворотний рух, «повернення в себе», відмежування від іншого, вміння пережити його страждання як страждання саме іншого, «в категорії іншого». З цієї миті дистанціювання від переживань іншого, тобто з переходу на позицію позазнаходження і починається власне художня діяльність. У праці «До філософії вчинку» про це сказано так: «І тільки ця повернена в себе свідомість, зі свого місця, естетично оформляє зсередини схоплену вживанням індивідуальність, як єдину, цілісну, якісно своєрідну» [4, 18]. І як наслідок, реакцією автора-митця на чуже страждання буде «не крик болю, а слово втіхи». В естетичній творчості, як на переконання Бахтіна, «чисте вживання», пов'язане із втратою митцем свого позазнаходження щодо іншого, «взагалі навряд чи можливе і в усякому разі абсолютно некорисне і безглузде» [4, 107]. Згадаймо в цьому контексті трагічну письменницьку долю В.Стефаніка. Про муки виконувати свій обов'язок митця — переживати в собі скорботи і радощі людських доль він зізнався в листі до О.Гаморак: «Чому приходять на мене такі години, що я рукою не можу махнути аби не почути болю чиягось поперек, очима глянути не можу, аби не почути якихось очей, що гляділи голодні на щось» [18, 214]. Звідси зрозуміле бажання «аби-м став трохи тужий або цілком ступів, аби мене так багато вражень не боліло» [18, 85].

Шкідливість для творчості емоційної вразливості визнавала і О.Кобилянська: «В мене страшне багато чувств, і воно мене вбиває» [12, 501].

Двосторонній характер пережиття чужого досвіду і самопереживання Г.-Р.Яусс назвав «рішучим нововведенням Бахтіна в здійсненому ним переосмисленні теорії вживання» [19, 191].

Теза Бахтіна про «асиметрію міжсуб'єктності» (Е.Левінас) суголосна філософії діалогу ХХ ст., зокрема її яскравому представникові Е.Левінасу, згідно з етичним кредо якого «зіткнення з Іншим є відразу відповідальністю за нього» [13, 119]. У процесі аналізу гусерлівської теорії міжсуб'єктної редукції Левінас називає психологізмом відповідальності можливість пробудження й «протверезіння» Я завдяки Іншому, коли Я, лицем до іншого, звільняється від себе, «пробудившись від догматичного сну» [13, 100]. Нагадаємо, що й російський вчений, говорячи про момент ціннісного відчуження від себе, уточнює в дужках: сам момент підкорення іншості «тверезий», тобто усвідомлений, а отже й відповідальний.

Проблема ідентичності та самоідентичності і у естетичній філософії Бахтіна, і у етичній філософії Е.Левінаса та практичній філософії П.Рікера це насамперед проблема антропологічна — визнання за іншою людиною права бути самобутньою індивідуальністю, «всякий інший є неповторним» (Е.Левінас). Індивіда немає поза іншістю, вважав Бахтін і це своє переконання узагальнив у багатозначній тезі: в моєму активному пережитті іншої людини в категорії інакшості, «інший органічно зростає в смислі» [4, 191]. Інший (в кореляції з «я») — центральне поняття «першої філософії» М.Бахтіна. Саме це поняття і його обґрунтування в бахтінських працях, як зауважив В.Л.Махлін, «змушує гостро відчувати в М.М.Бахтіні мислителя ХХ ст.» [4, 604].

Слід зауважити: оригінальний проект моральної філософії, репрезентований працею «Автор і герой в естетичній діяльності», розроблявся Бахтіним одночасно з не менш оригінальною концепцією філософської естетики, основні положення якої були викладені ним у книзі «Проблеми творчості Достоевського», що побачила світ 1929 року. Через 40 років вчений, готуючи цю працю до перевидання, повертається до філософських аспектів естетичної діяльності, акцентуючи увагу на діалогічній природі творчості і на позиції автора як активного учасника діалогу. Сенс відкритих Достоевським нових форм художнього пізнання світу (як зазначено в бахтінських ранніх працях — «зрозуміти цей світ як світ інших людей») Бахтін вбачає в принципово новій структурі образу людини, яка мислиться митцем як самодостатня чужа свідомість, у стосунку до якої тільки й може існувати власне авторська свідомість. Не душа, а дух має бути предметом творчої уваги — «не інша людина, а інша повновартісна свідомість» [6, 345]. Отже, феноменологія іншої як інакшої людини, розроблена Бахтіним у період ранньої творчості, у 60-ті роки увиразнюється тезою про діяльність митця як учасника естетичної події, увага зосереджується не на багатьох людях в межах однієї свідомості, а на визнанні багатьох рівноправних і рівно вартісних свідомостей. Так вчений-мислитель продовжує відстоювати ідею двосуб'єктності творчої події, повсякчас наголошуючи на не самодостатності, навіть неможливості існування однієї лише авторської свідомості. Як на його думку, саме відкриттям множинності свідомостей Достоевський «розбиває стару художню площину зображення світу» [5, 341]. Ці думки російського мислителя мають певний перегук з ідеями феноменологічної антропології Ж.-П.Сартра, який в полеміці з епістологічним і логічним оптимізмом Гегеля, називає «збурення множини свідомостей прикметною ознакою людської буттєвості» [17, 355].

Як і в ранній період творчості, Бахтін і в процесі праці над новою редакцією книги про Достоевського залишається на позиції онтологічної природи естетичної діяльності. Саму буттєвість людини (зовнішню і внутрішню) він розглядає як глибинне спілкування («Бути — означає спілкуватися» [5, 344]. Саме діалогічною називає Бахтін активність

авторську, спрямовану не на мертвий, безголосий об'єкт, а на чужу живу самодостатню свідомість. Характером цієї активності, а вона може бути, уточнював вчений, запитальною, провокуючою, відповідальною, узгоджувальною, заперечуючою, — і зумовлюється естетичне розмаїття художньої картини світу. І завдячує це розмаїття передовсім формам вираження мистецького Я. Автор бачиться Бахтіну рівноправним з героями учасником діалогу, він, як Прометей створює незалежні від себе живі істоти, з якими опиняється на рівних. Проте це зовсім не означає, що митець лише «монтує чужі кути зору», відмовляючись від власного. Бахтінський діалогічний персоналізм передбачає особливі взаємовідносини між «своєю і чужою правдами», наявність у митця особливого дару прислухатися до себе і чути голоси інших. Новаторство Достоєвського вчений вбачав, зокрема, і в тому, що він нерідко перебиває, однак ніколи «не глушить чужого голосу». Цю форму авторської активності Бахтін називає «активністю найвищої якості», «активністю бога щодо людини, який дозволяє їй самій розкритися до кінця» [5, 342].

Феномен інакшого, як і позиція позазнаходження, вже в ранній творчості розглядалися Бахтіним в контексті філософськи-естетичного переосмислення об'єктно-суб'єктної природи мистецтва. У праці «автор і герой в естетичній діяльності» Бахтін писав: специфіку естетичної творчої активності аж ніяк не вичерпується діяльністю художника-автора, він (специфіку) зумовлюється, по-перше, наявністю в самому бутті «зародку творчого пластичного образу» і по-друге, суб'єктивно зумовленими творчими діями митця, які «ціннісно утверджують іншу людину» [4, 120]. У праці «Формальний метод у літературознавстві» про взаємозумовленість об'єктно-суб'єктних моментів творчого процесу Бахтін міркував так: «Зрозуміти певні сторони дійсності можна тільки у зв'язку з певними способами її вираження» [9, 146]. Звідси й вимога до митця: він «повинен навчитися бачити дійсність очима жанру» [9, 146]. Пізніше, складаючи план доопрацювання книги про Достоєвського, вчений відчує потребу «глибшого розуміння художнього зображення». Будь-який художній твір, міркує Бахтін, зображує життєвий саморозвиток, відтворює його. Цей саморозвиток життя незалежний від автора, від його свідомої волі і тенденцій. «Це логіка самого незалежного від автора буття», наголошує вчений на онтологічному аспекті мистецтва і уточнює: «але не логіка смислу-свідомості» [5, 343]. Логіка ж смислу-свідомості, смислу мистецького твору «належить автору, і тільки йому». Бахтін не заперечує того факту, що будь-який творець «відтворює логіку самого предмета», проте наголошує на тому, що коли мова йде про справжнього митця, яким і був Достоєвський, то він сам створює новий предмет і нову логіку цього предмета, тобто йдеться не про відображення світу, а про творче моделювання/конструювання. «Достоєвський розкрив діалогічну природу суспільного життя, життя людини, — міркує Бахтін і вдається до логічного наголосу: не готове буття, смисл якого має розкрити письменник, а незавершений діалог із становленням багатоголосого смислу» [5, 357].

Процесуальна візія словесної творчості як діяльності, як художнього літературного творення, саме творення, а не так званого відтворення /відображення споріднює методологію М.Бахтіна з етнопсихолінгвістичною концепцією творчості О.Потебні.

Так бахтінська думка з осмислення словесного твору як «первинної реальності мовленнєвого життя» переключається на проблему автора, «особи, що творить». Подібно до потєбнянських уявлень про мову як діяльність духу, Бахтін розрізняє наявне і створене у мовленнєвому висловлюванні. На його переконання словесний твір як висловлювання ніколи не є тільки відображенням чи вираженням чогось поза ним вже існуючого, даного і готового. Твір висловлювання «завжди створює щось до нього

ніколи не бувше, абсолютно нове і неповторне, яке завжди має стосунок до цінності (до істини, до добра, до краси тощо). [5, 330]. «Художник аж ніяк не утискує готовий матеріал в готову площину твору», — міркує Бахтін у 30-ті роки, полемізуючи з теорією творчості російських формалістів [9, 146]. Це питання видається йому актуальним і в 60-ті роки. Недолік літературознавчої методології він вбачає в тому, що нерідко в процесі аналізу увага зосереджується не на створеному митцем художньому явищі, а на даному і готовому ще до появи твору (наявний художник, наявна мова, наявний предмет). «І ось за допомогою готових засобів, у світлі готового світогляду готовий поет відображає готовий предмет», — не без іронії зауважує Бахтін і уточнює: «насправді і предмет створюється в процесі творчості, створюється і сам поет, і його світогляд, і засоби вираження» [5, 331].

І знову тут напрошується зіставлення з думкою О.Потебні про специфіку естетичної об'єктивації, у процесі якої не лише виникає художня реальність, а й формується особа творця, збагачується і увиразнюється його духовний досвід, а відтак процес творення образу завершує собою певний період його розвитку, «служить поворотним моментом його душевного життя».

Народження твору-висловлювання передбачає, нагадує Бахтін, наявність «системи предиспозиційної готовності» (Р.Кісь) до духовно-творчої діяльності. Адже щось створене завжди твориться із чогось вже існуючого («мова, спостережене явище дійсності, пережите почуття, сам мовець...») [5, 330].

Пригадаймо в зв'язку з цим висловлену з полемічним пафосом думку Б.-І.Антонича: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність» [2, 468]. Український поет-міфотворець був переконаний: «Митець будує твір виключно з власних уявлень» і далі категоризм своєї думки пом'якшує («але створювати щось із нічого не можна») розкриттям самої структури окремих ланок, із яких і складається процес народження поетичної реальності. «Уявлення постають на основі вражень, враження містять спонуки, вони є витвором нервів під впливом зовнішньої дійсності» [2, 470]. До подібної думки і майже в той же час прийшов і О.Лосєв. Осмислюючи естетичний модус художньої форми він застерігав: «Сама по собі предметність не є завданням мистецтва. Завдання мистецтва — дати вираження предметності» [14, 76]. Ще раніше (1905 р.) О.Потебня, визнаючи авторство («художній твір, очевидно, не належить природі: він створений до неї людиною»), сам мистецький витвір як наслідок мислинневої діяльності вважав явищем самоцінним, самодостатнім, відмінним від свого творця, таким, що містить у собі «щось інше і більше, ніж він»). Оця самочинність художнього твору зумовлюється, за Потебнею, об'єктивно-суб'єктивною природою вже самого творчого задуму: «думка, яку об'єктував митець, діє на нього як щось близьке йому, але разом з тим і стороннє» [16, 130]. Другу причину примхливої самочинності мистецтва український вчений вбачав у численних фактах неспівпадання первісного задуму митця із художнім змістом завершеного твору, значущість якого аж ніяк не вичерпується творчими намірами і тим більше тимчасовими, «нерідко низькими» потребами життя автора. Визнання митцем факту з'яви того художнього змісту, який і не «думався йому при створенні», визначає і спосіб його ставлення до власного твору: незалежно від того, схвалює він його чи піддає заслуженому або й незаслуженому осудові — все одно він визнає його самостійне буття. При цьому Потебня не на боці упривілейованої позиції автора як реципієнта, привілей за читачем, який може краще самого творця досягнути сенсу твору.

Теорія словесної творчості Бахтіна також допускає явище неспівпадання між авторським задумом, інтенцією і здійсненням цього задуму, із смыслом і його

сприйняттям читачем, що засвідчує особливу двосуб'єктність творчого мислення («тут є і другий суб'єкт: хто б так міг сказати») [8, 307].

За спостереженням М Зубрицької розмаїті теорії ідентичності постійно збагачували філософський та літературно-теоретичний дискурс ХХ ст. На ідентичність, процес ототожнювання та самоототожнювання як на теоретичну проблему звернули увагу представники феноменологічної критики, літературної герменевтики та школи рецептивної естетики [11, 191].

Заслуга М.Бахтіна як вченого і мислителя полягає у створенні власної комплексної філософії/естетики творчості, згідно з концепцією якої він визначив сенсотворення/формотворення ідентифікування і в самому процесі зародження творчого задуму, появи авторської інтенції, і в період мовленнєвої реалізації замисленого в тексті, і в хронотопі зустрічі тексту з розуміючим Іншим-читачем, творче розуміння якого «продовжує творчість, примножує художнє багатство людства, співтворчість розуміючих» [10, 366].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С.С. Примечания // Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984-1985. – М., 1986.
2. Антонич Б.-І. Твори.– К., 1998.
3. Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. М.,– 1996. – Т.1.
4. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1996. – Т.5.
5. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1997. – Т.5.
6. Бахтин М.М. Достоевский. 1961г. // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1997. – Т.5.
7. Бахтин М.М. К вопросам самосознания и самооценки // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1997. – Т.5.
8. Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1997. – Т.5.
9. Бахтин М.М. П.Н.Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – (Серия «Бахтин под маской»). – М., 2003.
10. Бахтин М.М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
11. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
12. Кобилянська О. Твори: У 5 т. – К., 1963. – Т.5.
13. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки – про – іншого. – К., 1999.
14. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
15. Махлин В.Л. Комментарии // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 т. – М., 1996 – Т. 1.
16. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Х., 1905.
17. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – К., 2001.
18. Стефаник В. Повне зібрання творів у 3 т. – К., 1954. – Т. 3.
19. Яусс Г.-Р. К проблеме диалогического понимания // Бахтинский сборник. – III. – М., 1997.

Михаил ГИРШМАН, профессор (Донецк)

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

Борис Пастернак

Стремление, высказанное в этих стихах Б.Пастернака, является индивидуально-творческим и вместе с тем общехудожественным, соотношенным с глубинной сутью искусства. Его познавательная направленность, способность «свершать открытия», являть истину по-разному утверждается в самых различных эстетических концепциях и теориях искусства. Но порою познание, осмысление жизни предстаёт как отдельный, обособленный процесс, предшествующий собственно творчеству и менее всего имеющий отношение к теории художественного произведения. Получается, — в максимально упрощенном варианте, — что художник сначала изучает, исследует, познаёт свой предмет, а затем создаёт художественное произведение, содержащее результаты сделанных открытий.

Радикально усомниться в такой элементарной двучленной «модели» заставляет, например, дневниковая запись Л.Н.Толстого: «... Страсть к изображению того, что есть, происходит от того, что художник надеется, ясно увидав, закрепив то, что есть, понять смысл того, что есть» [2, с. 309]. Познание потому и является художественным, что осуществляется не до и не вне, а в самих актах художественного творчества, осуществляется как двуединый процесс проникновения в сущность жизни и созидания эстетической реальности, где проявляется эта сущность. Проявляется не как готовое для «трансляции» содержание, а как создаваемая искусством красота, объединяющая истину и благо, «действительность познания» и «действительность поступка» [3, с. 32]. О содержании, одновременно и «выясняемом», и «создаваемом» искусством, очень хорошо писал В.А.Фаворский: «Несомненно, искусство передаёт чувства, темы, характер и т.п. То, что обычно называют содержанием. Но ни в коем случае нельзя представлять себе, что и чувства, и темы, и характеры уже выяснены и готовенькие лежат для того, чтобы их изобразили. Только поняв тему и характер при помощи искусства, ты создаешь художественное произведение, и тогда это чувство становится не переданным через искусство, а созданным искусством и проникающим в художественное изображение всецело» [4, с. 15].

Если в художественном произведении во всякой частной, единичной исторически-конкретной жизни раскрывается её всеобщее, универсально-бытийное содержание, какая бы жизнь ни была избрана объектом непосредственного изображения, то, конечно же, создать художественное произведение невозможно, не раскрывая глубинной сущности отображаемой действительности. Но столь же невозможно и подлинно

художественное познание вне процесса образного созидания — созидания «реального явления» внутренних связей сущности и существования, идеала и действительности [См.: 5, с. 367]. И, безусловно, художник творит не только для того, чтобы передать своё открытие другим: он сам действенно выявляет смысл изображаемого или, точнее, выстраивает и выявляет здесь и сейчас происходящий смыслообразующий процесс. Таким образом, одна из самых основных особенностей художественного познания заключается в том, что художник мыслит, созидая, познает, творя [См. 6].

Как уже говорилось, художественное творчество устремлено к сущности изображаемых жизненных явлений, которая скрыта в их глубине и в повседневной реальности не открывается непосредственному созерцанию. С другой стороны, эстетическое освоение мира предполагает неразрывную связь с конкретно-чувственной данностью жизненных явлений и их восприятием. Это порождает проблему принципиального разграничения искусства и науки перед лицом несовпадения и противоречия сущности и явления. В науке выяснение общих существенных закономерностей отвлекается от конкретно-чувственного многообразия реальных явлений, так что в формуле, передающей суть отношений расстояния, скорости и времени в процессе движения, мы, конечно же, не видим и не слышим никого и ничего конкретно движущегося. В искусстве такое отвлечение невозможно, и если сущность и явление в действительности не совпадают, то творчество на то и является творчеством, чтобы создавать то, чего нет, восполнять действительность. Созидаемая произведением искусства художественная реальность являет сущность, представляет собой явления, насквозь просвеченные сущностью, связывающие идеал и реальность, так что «жизни глубина» оказывается доступной для непосредственного созерцания. Художник являет сущность — это еще одна принципиально важная особенность художественного познания.

Созидаемый художником мир являющейся сущности — это, конечно же, не реальная действительность, а воображаемый мир, в нем глубинное содержание бытия получает образ, т.е. эстетически проявляется, присутствует как воображаемая художественная реальность. Этим объясняется ведущая роль творческого воображения в художественном познании мира. Воображение в логике художественного творчества не только не противоречит истине, но и оказывается необходимым для её прояснения и созерцания, ибо даёт истине адекватный образ. Это и позволяет воспользоваться для формулирования еще одной особенности художественного познания оксюморонным афоризмом «Художник вымышляет правду» [«О вымысле, подражающем правде» см. 7, с. 339].

Более развернутым комментарием диалектических связей вымысла и раскрываемой им глубинной правды человеческого бытия могут быть следующие рассуждения И.А.Гончарова о творческом процессе: «Художественная правда и правда действительности — не одно и то же... Поставьте рядом два-три факта из жизни, как они случились, выйдет неверно, даже неправдоподобно. Отчего же это? Именно оттого, что художник пишет не прямо с природы и с жизни, а создаёт правдоподобия их. В этом и заключается процесс творчества... Природа слишком сильна и своеобразна, чтобы взять её, так сказать, целиком, померяться с нею её же силами и непосредственно стать рядом; она не дастся. У неё свои слишком могучие средства. Из непосредственного снимка с неё выйдет жалкая, бессильная копия. Она позволяет приблизиться к ней только путем творческой фантазии» [8, с. 106-109]. Воображение, вымысел, фантазия в данном случае не «уводят» от жизни, а напротив, погружают в её глубинную неделимость, давая возможность почувствовать: «как ни дробите жизнь, она всегда

едина и цельна» [9, с. 361]. А это позволяет воспринимать и осмыслять ту глубину, которая раскрывается в создаваемо-созерцаемой «фантастической» реальности.

Художественное воображение отличается прежде всего своей всеохватностью, адекватной масштабам «сверхпредмета» и сверхзадачи искусства, которое стремится, по словам Гете, «овладеть всем миром и найти для него выражение» [10, с. 106]. Выразительно такую всеохватность разъяснял молодым писателям А.М.Горький: «Работа литератора, вероятно, труднее работы ученого-специалиста, например, зоолога. Работник науки, изучая барана, не имеет надобности вообразить себя самого бараном, но литератор, будучи щедрым, обязан вообразить себя скупым, будучи бескорыстным — почувствовать себя корыстолюбивым стяжателем, будучи слабовольным — убедительно изобразить человека сильной воли» [11, с. 69]. Еще более серьезно и настойчиво о необходимости всеобъемлющего включения всяческого чужого мира в свой и о способности жить в воображении любой жизнью писал Л.Н.Толстой: «Чтобы быть художником слова, надо, чтобы было свойственно высоко подниматься душой и низко падать...Тогда все промежуточные ступени известны, и он может жить в воображении жизнью людей, стоящих на разных ступенях» [2, с. 605].

Еще одно отличие художественного воображения в его особой интенсивности, которая не позволяет воображаемым представлениям оставаться и пребывать во внутрисубъектном мире, а требует их обязательной объективации, что и позволяет говорить об особой воображаемой реальности, несводимой ни на внешний, ни на внутренний мир, но содержащей и осуществляющей «приращение бытия» [12, с. 302]. Здесь один из основных источников Божественно-демиургических метафор по отношению к художнику — творцу жизнеподобной реальности, способному вдохнуть живую душу в мертвое тело:

Вы всего себя стерли для грима.

Имя этому гриму — душа. [1, т.1 с.231]

И в самом деле осуществляемое произведением искусства творчество жизнеподобных лиц имеет, однако, одним из важнейших своих оснований не жизнеподобное, а подлинное, жизненное лицо художника, и одной из самых больших опасностей на этом пути становится потеря органичности, искусственное «изготовление» лица. Очень интересно об этом размышлял Г.Уэллс в своём «Опыте автобиографии»: «Никогда, кажется, не покидавший пределов лондонского Сити Дефо повествовал о морских приключениях своего бессмертного героя с неотразимо спокойной интонацией очевидца, ещё спокойнее рассказывал о приключениях ещё более удивительных совершенно сухопутный Свифт. Парадоксальным образом писатель, чья жизнь сложилась, словно готовый приключенческий роман (Джозеф Конрад — М.Г.), вынужден постоянно напрягаться чтобы убедить в занимательности и значительности им рассказываемого. Потому, должно быть, и возникает нарочитость, что Конрад жил, экспериментируя, жил как писал роман. Экспериментальность жизненного положения сказывалась в его творчестве и неумолимо мстила ему. Напротив, Дефо или Свифт, творили, исходя из глубоко естественного содержания своей личности. В этой сфере они были неистощимо содержательны и непрерывно убедительны, а потому всё, что ни попадало в сферу их личности извне...тотчас обретало убедительность» [См. 13, с. 87-89].

Еще более чревата угрозой потери творческой способности и силы ситуация: «Какое бы лицо надеть, чтобы и к месту, и к костюму...» (В. Соколов) Противостояние же этим угрозам замечательно написано Б.Пастернаком в стихотворении, которое в сборнике «Когда разгуляется» находится рядом с тем, что цитировалось в начале статьи:

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но поражения от победы
Ты сам не должен отличать.

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца. [1, т.2., с.74]

«Во всем мне хочется дойти до самой сути...» и «ни единой долькой не отступаться от лица» — эти устремления внутренне связаны друг с другом и проявляют единую личностную основу художественного познания и творчества.

Таким образом, в искусстве максимально проявляются способности человеческого творчества по законам красоты, и в то же время творчество это оказывается вполне органичным лишь при опоре на подлинное содержание личности художника, естественная жизнедеятельность которого становится орудием познания и воссоздания всякой другой жизни. Становление искусства связано с осознанием его именно как особой творчески создаваемой реальности, отличной и от сакральности культа, и от эмпирики быта, и от рациональности понятия, и от конкретной чувственности жизненного явления, и от внешней предметности, и от внутреннего содержания человеческого сознания. Художественная реальность — это, осуществляемый в произведении искусства «прекрасный мир» — мир связи, встречи, общения эстетического идеала и действительности, мир, который можно, «увидеть» и «осознать», только создавая его или по крайней мере участвуя в его создании. В искусстве утверждается, познаётся, вообще существует только то, что создаётся, осуществляется как художественное произведение, в границах которого заключается творческий процесс его создания и восприятия.

В связи со сказанным может быть прояснена ещё одна разграничительная линия: между искусством и религией, — тем более, что эта граница в последнее время часто становится предметом дискуссий. Обращусь к одному из таких примеров. Полемизируя с моей интерпретацией рассказа А.П. Чехова «Студент», А.В. Домашенко пишет: «..символический смысл, который раскрывается в рассказе...будет понят глубже, если мы уясним, что он вовсе не формируется в рассказе, но представляет собой «первичную реальность» по отношению к изображаемому. Если автор начинает формировать этот высший смысл, он его обязательно искажает...А.П. Чехов не создаёт священно-символический смысл, он к нему апеллирует...» [14, с. 21].

Верно, что Чехов не Бог и не создаёт высший, священно-символический смысл «из ничего», но, по-моему, неверно, что он к нему просто «апеллирует». «Апеллируют» религиозная публицистика и религиозная беллетристика, которые являются только средствами выражения, утверждения или отрицания религиозного идеала. Чехов же — художник слова, он создаёт художественное произведение как формирование красоты, как эстетическое проявление первичной реальности и высшего смысла в словесной плоти. И если это не создание высшего смысла, так сказать, впервые, то, безусловно, его воссоздание, и развитие, объединение смыслообразующей энергией его священного истока и секулярной, даже бытовой повседневности. Это, по словам Г. Гадамера, «мост через пропасть, разделяющий идеал и реальность» [11, с.69]. И одновременно это формирование моста через пропасть, разделяющую не только христианина, иудея, мусульманина и буддиста, но и верующего в Бога и атеиста, а также деиста, теиста и

пантеїста. Становлення і осмислення специфіки мистецтва в значительній мірі пов'язано з розвитком і обостренням цих релігійних відмінностей і со стремлінням, якщо не повністю подолати їх, то по крайній мірі здійснити, сформувати в цих загрожуючих людському буттю розривах «всезживляющую зв'язь» (Гете).

Красота причастна к Абсолюту, но существует как его проявление в относительном и нуждается в человеческом творческом усилии, чтобы быть осуществленной и воспринятой, созидается-созерцаемой. Эстетическая реальность — это не только реальность Неба и не только реальность земли, но вновь и вновь создаваемые и только в таком созидательном процессе существующие «натянутые струны между небом и землей» (А.К. Толстой). Осуществляя эстетическую реальность в произведении искусства, художник познаёт, творя, являет сущность, вымышляет правду. Внутренняя связь этих разнонаправленных процессов основывается на взаимораскрытии друг через друга содержаний объективного мира и человеческой личности, идеальной полноты человеческого бытия и реального существования здесь и сейчас живущего человека.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 тт. — М., 1989.
2. Толстой Л.Н. О литературе. — М., 1955.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
4. Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге. — М., 1966.
5. Гегель Эстетика. — Т. 3. — М., 1971.
6. Рунин Б.А. Вечный поиск. — М., 1964.
7. Бютор М. Размышления о технике романа // Писатели Франции о литературе. — М., 1978.
8. Гончаров И.А. Собрание сочинений в 8 тт. т.8. — М., 1955.
9. Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9 тт. т.8. — М., 1982.
10. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. 3. М., 1967.
11. Русские писатели о литературном труде. Т.4. — М., 1956.
12. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
13. Урнов Д.М. Джозеф Конрад. — М., 1977.
14. Домашенко А.В. Гете, Пушкин, Чехов и эстетическое завершение // Литературоведческий сборник. Вып 14. — Донецк, 2003.

Олександр ГЛОТОВ, професор (Тернопіль)

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА УКРАЇНИ: МЕТОДОЛОГІЯ ПИТАННЯ

У наукових колах філологів-русистів останнім часом курсує ідея створення академічної історії російської літератури України. Основною проблемою, як з'ясувалося, є вирішення, здавалося б, очевидного питання: що вважати російською літературою України? Виникла низка гіпотез, що пропонують вважати такою:

-) Російських письменників, що народилися в Україні;
-) Твори російської літератури, дія яких відбувається в Україні;

-) Російських письменників, що живуть або жили в Україні, незалежно від того, чи пов'язані їх твори з Україною;
-) Тексти українських письменників, написані російською мовою;
-) Етнічно російських письменників, незалежно від мови їх творів, що живуть або жили в Україні.

Спробуємо встановити міру універсальності цих критеріїв.

Письменник міг народитися в Україні, але згодом або ніяк творчо не стикатися зі своєю історичною батьківщиною, як, наприклад, М.Некрасов, або не сприймати української специфіки її (А.Ахматова-Горенко). Тобто, ця ознака не може вважатися універсальною. Перелік російських письменників родом з України настільки великий, що зайняв би більшу частину матеріалу.

При «географічному» підході російською літературою України може вважатися і «Дама з собачкою» А.Чехова (Ялта), і «Полтава» О.Пушкіна, що також, будучи явним парадоксом, профанує цей підхід.

Місце постійного перебування само по собі мало що вирішує, особливо якщо шукати якийсь універсальний критерій. Хемінгуей, що жив довгі роки на Кубі, не перестав від цього бути письменником американським. Міцкевич і Словацький створювали класичні твори польської літератури за відсутності польської держави взагалі. Гоголь писав «Мертві душі» в італійській «прекрасній далечині». Фелікс Кривін, який жив в Ужгороді, публікувався переважно в Москві, а потім виїхав до Ізраїлю.

Історія української літератури знає випадки написання художніх текстів російською мовою. Найбільш показовий — проза Т.Шевченко, яка за обсягом перевищує його ж україномовну поезію.

Етнічна ознака взагалі найбільш сумнівна, особливо якщо врахувати, що об'єктивних критеріїв визначення національності просто не існує. Є лише самоідентифікація, яка, своєю чергою, може не декларуватися. Найбільш яскравий приклад — дискусія про те, до якої національної культури належить Гоголь, російської чи української.

Перший і основний критерій — все-таки мова. Тобто, кажучи про російську літературу України, матимемо на увазі тільки й виключно тексти, спочатку створені російською мовою. За аналогією: В.Сирін — російський письменник, В.Набоков — письменник вже американський.

Місце перебування значення не має. За великим рахунком воно може бути змушеним: заслання, еміграція.

Етнічна приналежність також не може вважатися визначальним чинником. Джозеф Конрад і Гійом Аполлінер були етнічними поляками, однак належали англійській і французькій літературі.

Залишається історичний аспект.

Варіант перший. Є історія «великої» російської літератури, яка включає літературу «материкову» і літературу російського зарубіжжя, діаспори. Не має принципового значення, як ця діаспора утворилася: три хвилі російської еміграції з Радянської Росії рівноцінні факту розвалу СРСР і формуванню на територіях колишніх радянських республік груп письменників, що творять російською мовою. Таким чином, російськомовні тексти України — це фрагменти історії російської літератури взагалі.

Тобто, творці підручника з російської літератури зобов'язані враховувати написане і видане на території США, Великобританії, Франції, України, Казахстану, Молдови тощо. З цієї точки зору немає принципової різниці між В.Войновичем, що живе в Німеччині, Н.Коржавіним, що живе в Америці, і Г.Глазовим, що живе у Львові.

Навіть якщо художня дійсність творів цих авторів, німецька, американська або українська, і не сповна співвідноситься з, умовно кажучи, російським культурним фоном, то, за великим рахунком, відмінності тут не більші, ніж між вологодським культурним фоном В.Белова, донським культурним фоном М. Шолохова і космополітичним урбаністським культурним фоном А. Вознесенського.

Мозаїка російської літератури, таким чином, поповнюючись різними етнокультурними космосами, набуває всесвітнього масштабу. І завдання дослідників російської літератури України полягає в максимально повному висвітленні всіх можливих версій і варіантів явищ художньої літератури російською мовою, пов'язаних так чи інакше з історією і географією України.

Варіант другий. Виходити з історії «великої» української літератури, у рамках якої існують паралельні тексти, за історичними обставинами змушені бути написаними по-російськи. Під цим кутом зору Т.Шевченко, який навіть писав російську прозу, залишається явищем української літератури. У не меншій мірі таким явищем буде і етнічний українець М.Гоголь, який не просто усвідомлював себе українцем, але й створив українську художню дійсність. І йдеться не лише про суто українські «Вечори на хуторі...», але й про петербурзький цикл, і про «Мертві душі», де уся гоголівська новизна зрештою виникла з «відстороненого», українського погляду на російську повсякденність, дикість і сміхотворність якої не помічав російський тубілець, навіть конгеніальний Гоголю, наприклад, той же Пушкін.

Природним чином при такому підході фактом української літератури стають письменники радянської епохи, інститутом приписки прив'язані до українських населених пунктів, які друкувалися переважно в радянських українських видавництвах, які через освіту і спілкування мислили українськими історичними, географічними і культурними категоріями, отже, які створювали суто український культурний фон, хоч і російською мовою.

І, нарешті, варіант третій. Існує історія «великої» російської літератури, явища якої набули загальнонаціонального характеру. Заслужено чи ні, значення у принципі не має. Так склалися історичні обставини. Та в той же час в окремих регіонах існує література своя, місцева, провінційна, література другого плану, в порівнянні з літературою центральною, літературою метрополії. І тоді російські письменники Львова і Івано-Франківська встають в один ряд з письменниками Воронежа і Тамбова. Як ті, так й інші відомі у себе на «малій батьківщині», час від часу прориваються на шпальти метрополії, можливо, стають відомими якимись своїми окремими творами, залишаючись в цілому представниками того самого горезвісного «другого плану». Нічого негожого в такому становищі немає, літературний процес складається не лише з вершин, залишитися в історії літератури хоч би одним віршем — вже великий успіх.

Тобто, у принципі можлива реалізація будь-якого з цих трьох варіантів. Зрозуміло, кожен з них може зажадати певних світоглядних і наукових компромісів, без яких, як мені представляється, неможлива взагалі жодна наукова гіпотеза, що існує лише за рахунок відмови від певних деталей в ім'я цілісності концепції.

Ігор ПАПУША, докторант (Тернопіль)

МІЖНАРОДНА НАРАТОЛОГІЯ: ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ

Різні варіанти в національних школах наратології
об'єднуються в окреслену спільним предметом
осмислення сферу теоретичного знання.

Роман Гром'як

Немає сумніву, що міжнародна наратологія (теорія розповіді) належить сьогодні до канону методологічних підходів у сучасній гуманітаристиці. Зосередимося тут на найбільш актуальних сьогодні проблемах цієї ділянки наукових досліджень.

Наратив як репрезентація. Якщо наратологія досліджує розповідні тексти, тобто наративи, то природно, що розгляд варто розпочати саме з визначення цього поняття. Усі наратологи погоджуються з тим, що, по-перше, наратив — це репрезентація [8], а по-друге, що предмет цієї репрезентації демонструє певний ряд властивостей, а саме — часові і причинні. Зрозуміло, що таке поняття наративності не може привертатися до змісту будь-якого конкретного засобу репрезентації. Одна і та ж історія може бути репрезентована різними засобами зовсім неадекватно внаслідок неоднорідності репрезентативних можливостей цих засобів (роман, кіно, балет та ін.). Проте, протягом тривалого часу наратологи просто ігнорували цю нерозділеність засобів (медій) і репрезентацій.

Оскільки нарація пов'язана з чимось, що відбулося, наратологи визначають це як історію. Можна розширити наше розуміння історії за рахунок теорії мотивації. Вирізняють три види мотивації: 1) причинну (каузальну) мотивацію, яка пов'язує події в умовах причинної значеннєвої структури, 2) кінцеву (фінальну) мотивацію, яка присутня, коли причина подій в наративному світі залежить від долі чи провидіння, 3) композиційну мотивацію, яка вказує на функції події у структурі розповідного твору. Тому, історія — це багатозначна структура, найважливішими елементами якої є хронологія, каузальність, телеологія та інтенційність. Прототип — «хтось розповідає іншим людям про те, що трапилося» — містить складові, які стосуються взаємовідношень між розповідним актом (дискурсом) й історією та моделює комунікативну ситуацію [8].

Отже, наратив — це не історія, а її репрезентація. Тому зрозуміло, що наратив, незалежний від засобу репрезентації, є просто безплідною абстракцією. Значно продуктивнішим є сьогодні тлумчення наратива як такого, що закорінений у медії. Зважаючи на це, можна було б потрактувати наратологію як збірний термін на позначення серії спеціалізованих розповідних теорій: для вивчення словесної розповіді, кіно, пантоміми і т.д.

Наративність. Поряд із з'ясуванням поняття «наратив», важливо також визначити мінімальні умови наративності [17]. В сучасній наратології вирізняють кілька концепцій наративності. Перша з них почала формуватися з початку XX століття в надрах німецькомовного літературознавства (Кьоте Фрідеман [4], Оскар Вельзер [22]) і здобула свої завершене вираження в теорії Франца Штанцеля, який визначає наявність посередника-наратора в якості головної характеристики розповідного тексту.

Друга концепція наративності зародилася в царині структуралістських досліджень і власне для неї Цветан Тодоров придумав назву «наратологія». Структуралістська дефініція наративності робить акцент на самій розповіді, оскільки текст, який називається наративним, різко контрастує з текстом, який називається дескриптивним (описовим), оскільки має часову структуру і містить зміну ситуації.

Класичне поняття наративності, на думку німецького нратолога Вольфа Шміда, обмежується тільки сферою словесної комунікації, покриваючи лише твори, що містять наративне авторство чи посередництво, включаючи нариси, подорожні нотатки, протее, за винятком ліричних, драматичних і кінематографічних текстів. Але, з іншого боку, структуралістське поняття наративності можна застосувати до будь-яких видів мистецтва, за винятком тих, які не мають часової структури і відповідно не містять жодної зміни ситуації [17].

Мінімальною умовою наративу є наявність у ньому хоча б однієї зміни стану. Між початковою і кінцевою ситуаціями повинен бути часовий зв'язок. І хоча деякі дослідники (наприклад, Томашевський) наполягають також на причинному зв'язку між станами, сам В.Шмід не вважає це обов'язковим у визначенні наративності.

Розповідні тексти протиставлені описовим, але межа між ними розмита. Мало того, будь-який розповідний текст тією чи іншою мірою містить описові фрагменти. Головне в розрізненні розповідних і описових текстів — це їх функціональність, а не їх кількісний склад. Тому Вольф Шмід пропонує типологію, яка включає тексти двох великих розрядів: розповідні і описові. Розповідні тексти діляться на тексти, в яких історія репрезентується за допомогою посередника-розповідача (telling, розповідні тексти у вузькому значенні слова — романи, оповідання і т.ін.) і тексти, в яких історія репрезентується безпосередньо (showing, розповідні тексти у широкому розумінні — драма, кіно, пантоміма, балет).

Основою будь-якого розповідного тексту є подія. Тому подієвість — головна ознака розповідного тексту. Шмід вирізняє кілька головних умов, яким повинна відповідати подієвість. Перш за все, це її фактуальність (або реальність). Важливо, щоб в межах вигаданого світу подія відбулася, а не щоб про неї персонаж лише мріяв. З фактуальністю пов'язана вимога результативності: подія повинна відбутися ще до закінчення нарації. Разом з тим, на думку Шміда, подієвість підлягає градації. Іншими словами, подія може бути більш або менш подієвою [17].

Проблеми дисциплінарного статусу. Проблемним сьогодні виявляється також дисциплінарний статус нратології. Адже різні дослідники по-різному називають цю ділянку знання: «підхід», «практика», «проект», «школа», «субдисципліна», «дисципліна», «наука». Цілком очевидно, що неможливо встановити дисциплінарний статус нратології лише на основі постулювання об'єкта дослідження: адже одні учені вважають наративом вербальну розповідь про одну чи кілька подій; інші — репрезентацію (в тому числі й вербальну) будь-яких видів подій. Тому дефініції нратології часами дуже різняться. Приміром, існує формалістське розуміння нратології, діалогічне і феноменологічне; є аристотелівські та деконструктивістські підходи; існують історичні, соціологічні, антропологічні погляди, феміністичні і політологічні; з'являються соціонратологія, психонратологія [14]. Хоча зовсім не очевидно, що ці галузі знання ще стосуються нратології.

Існує думка, що дисципліну визначає метод. Тому зрозуміло, що нратологічний інструментарій не можна змішувати з когнітивістським, герменевтичним чи психоаналітичним, бо це призводить до порушення процедурних правил, які забезпечують будь-якій дисципліні її високий системно-функціональний рівень.

Важливо також наголосити, що оскільки наратологія є науковою дисципліною, то вона вже за своїм визначенням може бути лише наратологією і нічим іншим. Розгалуження наукових дисциплін — це звичайний результат цілком прагматичної потреби розділити складну ділянку емпіричних об'єктів на керовані підвиди, які потім конституують самостійні наукові об'єкти. Проте більшість так званих «нових наратологій» працюють на старій об'єктній базі з новим поєднанням понять і процедур. Іншими словами, вони проводять наратологічні диференціації та реорганізації на ідеологічній, а не емпіричній чи прагматичній основі [10].

Німецькомовні теорії розповіді. Оскільки наратологія має сьогодні міжнародний характер, важливо, на нашу думку, простежити вклад німецькомовної теорії нарації в міжнародну наратологію [1].

Наприкінці XIX століття мистецькою формою нового століття почав сприйматись роман. Вперше проблему типології роману усвідомили саме в німецькому літературознавстві, про що свідчать праці Роберта Петша, Вольфганга Кайзера, Гюнтера Мюллера і Ебергарта Ламмерта. Найбільш важливим представником цього етапу розвитку теорії літературної естетики вважається Оскар Вальзель. Саме він поняттям форми літературного твору встановлює в теорії літератури методологічну рефлексію і розуміння історичної основи проблем, і деякі з них ще й досі залишаються невирішеними. Для Вальзеля літературний твір, як і будь-який інший твір мистецтва, керований його власною внутрішньою логікою. При його вивченні потрібно зосередитися на вивченні форми та ігнорувати усі інші чинники, що не стосуються літератури. Дослідницька стратегія цього ученого полягала в тому, що він намагався віднайти «вищу математику форми і відкрити архітектуру мистецтва слова» [21]. Він мав на меті не просувати однобокий формалізм, а відновити справедливість стосовно форми. У працях його послідовників форма, формальний погляд на літературний твір, а відтак і його аналіз буде розумітися як аналіз структурний, який однак відрізняється від структуралістського, оскільки головною його метою є визначити складові частини твору, їх функції і як вони поєднуються в межах органічної цілості твору. Відтак літературний твір стає фокусом саме такого різновиду формального аналізу.

В Німеччині до обговорення проблем розповідної теорії спричинилися також праці Отто Людвіга і Фрідріха Шпільгагена, які зосереджувалися на проблемі романної техніки, проте значно більшим досягненням цього періоду стала праця Вальзерової учениці Кьоте Фрідеман «Роль розповідача в романі» [4], що намітила перехід від дослідження романної техніки до аналізу формальної естетики. Надзвичайно важливо те, що Фрідеман розглядала роман не як окремий жанр, а як складову частину більш широкого різновиду літератури — епічного жанру. Адже для усіх епічних творів спільним є присутність розповідача, який не співпадає з емпіричним автором. Це теоретичне розрізнення наратора і емпіричного автора є однією з найбільших досягнень розповідної теорії. Ці нововведення в термінологічній системі призвели до того, що мистецтво нарації представлялося відтепер як загальний термін для усіх епічних форм.

Після Кьоте Фрідеман німецькомовна теорія розповідних форм запропонувала ще три типологічні теорії нарації — Гюнтера Мюллера, Ебергарта Ламмерта і Франца Штанцеля. Гюнтер Мюллер визначив нарацію як основну формальну складову, на основі якої можуть конструюватися типології. На початку 1920-х років Мюллер перебував ще під впливом Вальзеля, проте уже з початку 1940-х років зайнявся конструюванням морфологічної поетики на основі праць Гете, називаючи найважливішими складовими метаморфозу і тип. Мюллер вивів ідею часового скелету нарації з остеології, беручи концепт незалежності законів нарації від об'єкту нарації, а також поняття часової

природи процесу нарації як передумови цієї ідеї. Учений визначив мистецтво часу як базовий принцип, який формує наратив, і прийшов до важливого розрізнення між часом розповіді і розповідним часом. Однак від початку 1950-х років морфологічний підхід був практично занедбаний, так і не залишивши якоїсь вповні розвинутої типології [1].

Ебергарта Ламмерта дехто з дослідників вважає продовжувачем ідей Мюллера, проте є й думки, що Ламмерт займав самостійну позицію, підтримуючи неморфологічні школи, зокрема у праці «Побудова розповідей» [9]. Учений заповнив прогалину у вивченні структури мистецтва розповіді. Він вважав, що у вивченні мистецтва нарації доти нічого не зміниться, доки не буде введено принципів і категорій, без яких неможливо буде характеризувати і класифікувати форми. Тільки за допомогою чіткого розрізнення історичних понять від типів (як аісторичних констант) можна буде сподіватися на успіх. Тому в теорії Ламмерта формальні питання мистецтва нарації ніколи не вирішувалися шляхом простого компілятивного переліку усіх форм, які історично склалися. Справжній місток від теорії роману до наратології в німецькомовному літературознавстві вдалося перекинути лише Францу Штанцелю, який у 1955 році опублікував працю «Типи розповідних ситуацій в романі» [19], а у 1979 році випустив «Теорію нарації» [18].

Хоча теоретичні програми німецькомовних учених в галузі наративної теорії були опубліковані ще в середині 1950-х років, широко відомими вони стали лише на початку 1970-х. Саме з цього часу теорія роману виразно розділяється на жанрову теорію, історичну поетику роману і наративну теорію, покриваючись терміном «наративні дослідження». Проте, бібліографії німецькомовних студій демонструють, що повинен був пройти певний час, перш ніж ці різноманітні дослідження оформляться в автономну галузь під назвою «наратологія». Адже навіть в таких словниках, як «Handlexikon zur Literaturwissenschaft» (1974) і «Sachwörterbuch der Literatur» (1989) терміни «теорія нарації» і «наратологія» висвітлювалися без урахування ключових праць французького структуралізму, незважаючи на те, що на той час вони були уже перекладені німецькою. Лише з приходом 1990-х років підручники дійсно стали залучати до розгляду формалістські і структуралістські теорії, задовольняючись перед тим в основному власною морфологічною і типологічною традицією. Остаточне уточнення термінології відбулося 1997 року у праці А. Нюнінга: під терміном «наратологія» почали розуміти міжнародну форму наративної теорії, а під терміном «наративні студії» — національний варіант наративної теорії [12].

Міжнародна наратологія почала набувати все більшого значення в німецькомовних країнах лише тоді, коли більш детально почав вивчатися «Наративний дискурс» Ж.Женетта [5]. Саме Женеттівська модель теорії розповіді дозволили встановити більш тісні зв'язки між німецькою наративною теорією і міжнародною наратологією, а також закласти умови для міждисциплінарного розширення наративних досліджень.

«Нові наратології». Сучасна наратологія відзначається стрімким збільшенням нових підходів до розповідного тексту. А тому постає питання, чи можуть ці нові підходи уже вважатися наратологією [13]. Адже багато з них репрезентують різні форми наративної теорії, аналізу чи застосування, що виникли в різних теоретичних школах дослідження наративу. Фактом є те, що термін «наратологія» вживається сьогодні у двох різних сенсах. Одні дослідники вживають цей термін дуже широко, що зближує цю дисципліну з тим, що Д.Герман назвав «наративні студії» [7]. Інші, наприклад, Ріммон-Кінан, трактують наратологію дуже вузько, як відгалуження наративної теорії, що розвинулася в шістдесятих і ранніх сімдесятих головним чином у Франції під егідою структуралізму і формалізму.

Сучасний німецький наратолог А.Нюннінг виділяє вісім головних напрямів розвитку посткласичної наратології (нاراتологій): 1) контекстуалістські, тематичні і ідеологічні підходи (вживання наратології в літературознавстві): контекстуалістська наратологія, наратологія і тематика, порівняльна наратологія, прикладна, марксистська, феміністська, тілесна, етнічна, постколоніальна, соціонаратологія; 2) трансжанрові і трансмедіальні підходи до наратології: наратологія і жанрова теорія, наратологія і драма, наратологія і поезія, наратологія і кіно, наратологія і музика, наратологія і візуальні мистецтва; 3) прагматичні і риторичні різновиди наратології: прагматична наратологія, етнічна і риторична наратологія; 4) когнітивні і рецептивні різновиди наратології: психоаналітична, когнітивна, побутова наратології 5) постмодерні і посткласичні деконструкції класичної наратології: постмодерна, постструктуралістська, динамічна наратології; 6) лінгвістичні підходи до наратології: лінгвістична, стилістична, соціолінгвістична наратології, дискурс-аналіз і наратологія; 7) філософські наративні теорії: теорія можливих світів, наратологія і теорії фікційності, феноменологічні наративні теорії; 8) інші інтердисциплінарні наративні теорії: наратологія і доба високих технологій, антропологія, когнітивна психологія, теорії історіографії, теорія систем [7].

А.Нюннінг вважає, що різниця між класичною і посткласичною наратологіями виглядає наступним чином. Головним об'єктом дослідження в класичній наратології є оповідний текст (наратив), його будова і властивості, в посткласичній наратології — процес читання наративу, оповідні стратегії. В класичній наратології спостерігаємо акцентування уваги на статичному продукті, в посткласичній наратології — динамічному процесі. Перевага в класичній наратології віддається бінарним опозиціям і дуальним парам, в посткласичній — загальнокультурній інтерпретації і цілісному описові. Класична наратологія є відносно цілісною дисципліною, посткласична — це інтердисциплінарний проект, що складається з різномірних підходів.

Основними варіантами класичної наратології були: семантична наратологія (вивчаючи оповідну семантику), наратологія, орієнтована на історію (сюжет), що вивчає наративний синтаксис, дискурсивно орієнтована наратологія і, нарешті, риторична наратологія, що вивчає прагматичні аспекти наративу.

Для А.Нюнінга важливо скоординувати терміни і поняття, які вживаються в галузі наратології: найбільш загальним поняттям, яке покриває усі наратологічні різновиди досліджень, є поняття «наративні студії», що поділяються на «наративні теорії» і «аналіз та інтерпретацію наративів». Серед наративних теорій Нюннінг виділяє такі, як: історіографічна наративна теорія, філософська наративна теорія, лінгвістична наративна теорія, класична наратологія і теорія роману. Серед різновидів класичної наратології Нюннінг називає: семантичну наратологію, синтактичну наратологію, дискурсивну наратологію, риторичну наратологію. Хронологічно наступним етапом класичної наратології стала посткласична наратологія, серед різновидів якої — когнітивна, натуральна і феміністична [7].

Висновки. Сучасна міжнародна нарратологія — неоднозначне і проблемне за своїм статусом поле наукового пошуку. Об'єднуючи в собі різномірні підходи до аналізу розповідних текстів, вона виступає сьогодні в якості своєрідного академічного проекту, у якому актуалізується увесь арсенал наукових методів і практик від Арістотеля до найновіших представників посткласичної науки, від аналізу роману і казки до розгляду наратива як такого, від вербального до невербального засобів репрезентації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Cornils A., Schernus W. On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 137-173.
2. Eder J. Narratology and Cognitive Reception Theories //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 277-301.
3. Fludernik Monika. Towards a 'Natural' Narratology. – London and New York: Routledge, 1996. – 455 p.
4. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. – Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. – 245 s.
5. Genette G. Die Erzählung. – Munich: Fink, 1994.
6. Herman David. Story Logic. Problems and possibilities of narrative. – Lincoln and London: Nebraska University Press, 2002. – 477 p.
7. Herman David. Universal Grammar and Narrative Form. – Durbam and London: Duke University Press, 1995. – 282 p.
8. Jannidis F. Narratology and the Narrative //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 35-54.
9. Lämmert E. Bauformen des Erzählens. — Stuttgart: Metzler, 1972. – 301 s.
10. Meister J.Ch. Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 55-73.
11. Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies /Edited by Mieke Bal. – Volume I-IV. – London and New York: Routledge, 2004.
12. Nünning A. Erzähltheorie //Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. — Berlin and New York: de Gruyter, 1997. — vol. 1. – S. 513-17.
13. Nunning A. Narratology or Narratologies? Naking Stock of Recent Development, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 239-275.
14. Prince G. A Dictionary of Narratology. – Lincoln & London: Nebraska University Press, 2003. – 126 p.
15. Prince G. Surveying Narratology //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 1-16.
16. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory /Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. – London and New York: Routledge, 2005. – 718 p.
17. Schmid W. Narrativity and Eventfulness //What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. – Berlin: Walter de Gruyter, 2003. – P. 17-33.
18. Searle, John. The Logical Status of Fictional Discourse //New Literary History. — №6, 1975. — P. 325.
19. Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. – 1995. – 339 s.
20. Stanzel F.K. Typische Formen der Romans. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964. – 77 s.
21. Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia /Wybór tekstów, opracowanie i przekład Ryszard Handke. – Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1980. – 372 s.
22. Walzel O. Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. – 348 p.

ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І КЛАСИФІКАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ЖАНРІВ

На сьогодні існує мало ґрунтовних досліджень майстерності критиків. Немає одностайності і в розумінні генеалогії літературної критики. Але наявні статті і монографії все ж дають уявлення про стан розробки проблеми та основні напрямки її розв'язання. Можна назвати ряд статей і розділів із монографій, присвячених як загальним, так і конкретним аспектам літературно-критичних жанрів і, зокрема, аналізу їх специфіки в творчості відомих критиків. Однак найбільшої уваги заслуговують праці М.Полякова «Поэзия критической мысли» (М., 1968) і «В мире идей и образов» (М., 1983), М.Зельдовича (Уроки критической классики. Вопросы теории и методологии критики. Очерки» (Харків, 1976), Б.Єгорова «О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стил» (Л., 1980), Р.Гром'яка «Методологические основы литературно-художественной критики» (К., 1980), В.Баранова, А.Бочарова, Ю.Суровцева «Литературно-художественная критика» (Л., 1982), Ю.Бурляя «Основы литературно-художественной критики» (К., 1985), особливо розділ — «Жанры литературно-художественной критики», Р.Гром'яка «Специфика литературной критики. Її сучасний статус» (Тернопіль, 1997).

Чи не першим у СРСР теорію форм літературної критики почав розробляти Л.П.Гроссман. У статті «Жанры литературной критики», вміщеній у журналі «Искусство» за 1925 рік, він виділяє та аналізує 17 типів критичних виступів: 1) літературний портрет; 2) есе; 3) імпресіоністичний етюд; 4) стаття-трактат; 5) публіцистична чи агітаційна критика (стаття-інструкція); 6) критичний фейлетон; 7) літературний огляд; 8) рецензія; 9) критичне оповідання; 10) літературний лист; 11) критичний діалог; 12) пародія; 13) памфлет на письменника; 14) літературна паралель; 15) академічний відгук; 16) критична монографія; 17) стаття-гlossa. Ця класифікація демонструє відсутність єдності принципів підходу до характеристики літературно-критичних жанрів. Тому Б.Єгоров вважає, що «класифікація Гроссмана в цілому заслуговує схвалення, однак, фактично, тут змішані [...] щонайменше три основні класифікації жанрів: 1) за методом критика (сюди належать есе, імпресіоністичні етюди, трактати, публіцистична критика, академічні відгуки, glossи; 2) за «літературним» родом чи видом критичної діяльності (фейлетони, оповідання, листи, діалоги, пародії, памфлети); 3) за ступенем і широтою осягнення об'єктів (літературні портрети, огляди, рецензії, паралелі, монографії)» [1, 14].

У праці «Поэзия критической мысли. О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории» М.Поляков пропонує інший принцип класифікації та групування критичних жанрів. У його основі — структурно-композиційне співвідношення у статтях літературного факту і проблематики. Автор виділяє: 1) інтерпретаційний тип (в основі виступу рух думки від літературного факту до соціальної і літературної проблеми); 2) ідеологізований тип (коли у виступі здійснюється перехід від проблемних висловлювань до літературного факту), сюди він включає перш за все огляди; 3) тип переходу від факту до факту літературні портрети, філософсько-критичні етюди, частково рецензії); 4) рефлексивні або полемічні жанри, у яких літературні факти дуже обмежені, а на перший план виступає особа критика з визначеною ідеологічною позицією, а тому рух думки здійснюється від проблеми до проблеми [2, 49-62]. У цій

класифікації пов'язано принципи композиції і сюжетного розвитку статті з її жанровими особливостями. Однак критична практика показує, що у чистому вигляді таких виступів майже немає. Б.Єгоров, аналізуючи стан теорії жанрів літературної критики, згадує і класифікацію І.Попова, але зазначає: «Звичайно, можливі й багато інших способів класифікації критичних жанрів, наприклад, за ступенем близькості чи ворожості ідеалам критика рецензованих об'єктів (позитивний відгук, нейтральна стаття, іронічний відгук, сатирична пародія, полеміка, памфлет і т. ін.). Є й унікальні жанри, які класифікаційно протистоять за якимись ознаками усім іншим жанрам, разом узятим: такою є, наприклад, критична підробка — пастиш — яка завдяки вигаданості об'єкта самим критиком, робить своїми антиподами всі відгуки про реально існуючі твори» [1, 16].

Питанням розвитку і класифікації жанрів літературної критики приділяли увагу автори посібника «Литературно-художественная критика» Баранов В.І., Бочаров А.Г. та Суровцев Ю.І. Вони, формулюючи критерії розрізнення жанрів, нагадують, що поняття «жанр» однаковою мірою стосується як літератури, так і критики. Їх висновок підтверджує і критична практика. Однак визнаючи, що формування системи критичних жанрів підпорядковане загальним методологічним критеріям, слушно твердять: «Критерії розрізнення критичних жанрів і логіка їх систематизації впливають з природи даної творчої діяльності, а також із суспільного побутування і функціонування літературно-художньої критики» [3, 139]. На думку дослідників, «поділ критичних жанрів на групи, «блоки» здійснюється перш за все за об'єктом дослідження: твір, автор, процес. Відповідно до цього можна говорити про три опорних жанри — р е ц е н з і я , творчий портрет, стаття. Це ніби три ядра системи жанрів, навколо яких групуються всі різновиди» [3, 141]. На відміну від розглянутих вище класифікацій критичних жанрів тут маємо чітко сформульований критерій розрізнення жанрів — об'єкт дослідження, а також перелік ряду інших, не менш важливих, критеріїв. Серед них: цільове призначення критичного виступу, творче завдання, яке потрібно розв'язати у ньому, глибина дослідження аналізованого явища, а відтак і масштабність висновків та узагальнень.

Серед українських літературознавців, які досліджували проблеми теорії літературної критики, слід назвати В.Брюховецького, Р.Гром'яка, М.Зельдовича, Г.Ключека, К.Фролову та ін. Найширше питання класифікації жанрів літературної критики представлене у посібнику Ю.Бурляя «Основи літературно-художньої критики». В основу своєї класифікації автор поклав формотворчі чинники критичного виступу: 1) предмет аналізу; 2) завдання, що розв'язується при аналізі; 3) адресат (того, на кого розрахований розгляд); 4) засоби «критичних комунікацій»; 5) обсяг критичного виступу» [4, 112]. Ю.Бурляй, відповідно до функцій критики, поділяє усі критичні виступи на дві великі групи: «велику» і «малу» критику. Причому до великої зараховує монографію та її різновиди, літературно-критичний нарис, літературно-критичний портрет, книгу-біографію, книгу-альбом про письменника, літературно-критичну статтю та її різновиди. Але детальні пояснення та ілюстрації, подані самим автором, вказують, що він має на увазі швидше праці істориків літератури, а не критиків [див.: 4, 113-137]. Деталізація жанру рецензії — чи не єдине на сьогодні ґрунтовне дослідження цієї проблеми — заслуговує схвалення. Однак, на нашу думку, виділення рецензії-відгуку мало обґрунтоване. Ю.Бурляй пише: «Коротка рецензія може набирати форми відгуку — лаконічно висловлених розмірковувань-гадок (виділено нами. — Н.К.) з приводу якогось видання. Опубліковані в пресі відгуки здебільшого є виразом точки зору читачів, глядачів, слухачів — масово зацікавленої широкої аудиторії і свідчать про формування громадської думки з приводу якоїсь публікації» [4, 144]. Якщо ми говорили про фахову

критику, то чому «гадки»? Та і серед «масово зацікавленої широкої аудиторії» не так багато фахівців, а саме вони дають глибоку професійну оцінку художніх явищ і впливають на розвиток літературного процесу. Зрештою, фаховий критик якщо і висловлює принагідні думки «з приводу», то вдається до есе, тим більше, що і сам Ю.Бурляй виділяє рецензію-есе [4, 138].

Створюючи жанрову класифікацію, необхідно враховувати не лише формально-змістові ознаки того чи іншого жанру, але і взаємозв'язок усіх, за М.Г. Зельдовичем, «параметрів критичної статті», традиції, газетний чи журнальний контекст, історичні умови побутування професійної літературної критики. Особливу увагу слід звертати на виявлення специфіки одного жанру в порівнянні з іншим, на чому наголошує Г.Поспелов: «Вивчення лише окремих жанрів, без спроби створити їх систему..., не може привести до позитивного результату. Без співставлення одних жанрів з іншими важко з'ясувати своєрідність кожного з них» [5, 154].

Аналіз історичного розвитку української літературної критики ХІХ–ХХ ст. яскраво демонструє різну активність конкретних жанрів і їх вплив на літературний процес. Якщо на початку ХІХ ст. були популярні такі жанрові форми, як промови, відкриті листи, роздуми, то вже ближче до середини століття переважають оглядові та проблемні статті. У другій половині ХІХ ст. спостерігається активізація монографічних рецензій, літературно-критичних нарисів і монографічних статей. Початок ХХ ст. характеризується широким використанням (подеколи домінуванням) малих жанрових форм, переважно есеїстичних. Домінуюча роль якогось одного жанру є симптоматичною, що свідчить про певні тенденції розвитку критики. Система жанрів відображає особливості соціального і культурного стану суспільства, статусу і ролі критики у ньому. У системі жанри взаємопов'язані, бо в них спільна соціальна й естетична тематика, функції, принципи, аналіз літературного процесу, способи виявлення особистісного начала, але кожен з них виконує своє завдання. Потреби суспільства іноді вимагають взаємопроникнення жанрів, що в свою чергу формує нові варіанти жанрових моделей, які дозволяють доволі гнучко й оперативно реагувати на нові явища соціального, ідеологічного і літературного життя. Власне аналіз таких жанрових систем дозволяє з'ясувати не тільки специфіку критичних жанрів, але може сприяти обґрунтуванню критеріїв періодизації історії літературної критики і класифікації її напрямів і течій.

Зміст і структура критичних жанрів визначається перш за все широким діапазоном діалогу критики і літератури. Аналізуючи літературний процес, критик, залежно від поставленої мети, розглядає літературний твір як мистецьке явище, намагається вплинути на літературний процес з позицій тієї групи, соціальні й естетичні ідеали якої він представляє. При цьому він спирається на образний зміст літератури як на предмет аналізу й оцінки, що в свою чергу впливає на зміст і структуру критичного судження, на систему аргументацій, композицію і стиль виступу критика.

Функціонування критики — складний процес. Його складники постійно і безперервно змінюються та взаємодіють один з одним: задум і мета критика визначають жанр, до якого він звертається, а в самому жанрі активізуються або знову створюються найбільш доцільні в кожному конкретному випадку компоненти, зв'язки, структури, здатні виявити творчі ідеї критики з максимальним результатом. М.Зельдович пропонує [6,89-90] враховувати такі компоненти критичного виступу:

- автор (образ автора) — читач (адресат);
- інформація — аналіз — узагальнення — оцінка, їх тип і характер;
- своєрідність, ступінь розгорнутості, роль і місце аргументації;

- співвідношення логічного й емоційного компонентів, тип їх стильового втілення;
- теорія (загальноестетична, власне теорія критики), її характер і структурно-композиційне втілення;
- художньо-образний аспект — публіцистичність, їх характер і структурно-композиційне співвідношення;
- сутність і тип структури критичної праці (композиція відкрита, замкнена, завершена та ін.);
- заголовок — епіграф — початок — кінець праці;
- «чуже слово» і його змістово-композиційна роль у структурі праці.

Названі компоненти, як і програмність критики, яка впливає на всю систему жанроутворюючих факторів, дослідник пропонує покласти в основу такої досить умовної системи.

До першої групи включаємо жанри, які спеціально не орієнтовані на програмність, але об'єктивно володіють нею і у змісті, і у типі аналізу, системі критеріїв і оцінок, і, нарешті, у певному типі структурної організації критичної праці. Такі жанри складають переважну більшість, але є, на думку вченого, маргінальними хоч і необхідними і до певної міри впливовими. Діапазон достатній — від анотації до рецензії, а в рідкісних випадках і до статті.

Другу групу складають жанри, які є перш за все аналітично програмними, відзначаються розгорнутою аргументацією, різноманітністю внутрішніх співвідношень компонентів і явною, хоч і не акцентованою нормативністю. Сюди включаємо рецензію, монографічну статтю, особливо такий її різновид, як стаття-дослідження, оскільки саме цьому жанрові властивий величезний творчий потенціал і структурно виражена цілеспрямована турбота про перспективи розвитку літератури.

До третьої групи відносимо ті жанри, які спеціально найважливішим своїм завданням вважають програмування літератури і критики, нерідко використовуючи для цього активну взаємодію матеріалів художніх і власне критичних. Це, насамперед, маніфести, програмні декларації (аж до теоретичних праць), проблемні статті, огляди.

І хоч межі трьох названих груп досить умовні, вони все ж відбивають реальні особливості і програмності і жанрових потенціалів літературно-критичних виступів.

Однак не зайвим буде нагадування про те, що мова не йде про догматичну нормативність критичних жанрів. Сам тип структурної організації критичного виступу, набір і співвідношення творчих компонентів у ньому — це ті варіації, які практично демонструє критик у межах програмності. Саме тому М.Зельдович наголошує: «Критический жанр... избирается или, лучше сказать, создается в зависимости от сути программной установки, от признанных наиболее целесообразными, то есть прежде всего своевременными и доказательными, способа и формы программности. Это означает также, что в самой структуре жанра актуализируются те его компоненты, структурные взаимодействия, которые в наибольшей степени отвечают и программному аспекту замысла в границах общей целевой установки автора (всякое «разобложение» этих аспектов будет искусственным, противоречащим единству многообразных устремлений творческой практики). В свою очередь, критерием оценки компонентов и их взаимодействия является то, что именно по преимуществу, каким способом, с какой степенью аналитичности и теоретических обобщений, с какой силой эмоционально-логической «заразительности» (программность-то обращена и к читательской аудитории!) могут быть воплощены в данном жанре программные устремления критика» [6, 95]. Отже, якщо у творчості, скажімо, М.Рудницького домінує літературно-

критичне есе, то якраз тому, що цей жанр максимально відповідає тим завданням, які завдяки знанням, переконанням, досвіду, світогляду, таланту стали для критика визначальними. Крім того, слід пам'ятати і про те, що структура твору, його багатогранність, соціальна конкретність, аналітичне дослідження зображуваної дійсності, стильова своєрідність здатні активно впливати на критика, породжувати непередбачені його світоглядом і теоретичними постулатами спостереження і висновки, спонукати критика вийти за рамки усталеного, проникнути в такі ідейні та структурні тонкощі, котрі критиком були теоретично не усвідомлені, не стали предметом його роздумів і узагальнень. Тобто критик щоразу «створює» жанр власного виступу. І в цьому виявляється його дискурсивність.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Егоров Б. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стил. – Л.: Сов. писатель, 1980. – 320 с.
2. Поляков М. Поэзия критической мысли. О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории. – М.: Сов. писатель, 1968.
3. Баранов В., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. – М.: Высшая школа, 1982. – 207 с.
4. Бурляй Ю. Жанри літературно-художньої критики // Основи літературно-художньої критики. – К.: Вища школа, 1985. – С. 107-162.
5. Пospelов Г. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1972. – 271 с.
6. Зельдович М. Программность критики и критические жанры. К постановке проблемы // Русская литературная критика: история и теория: Межвузовский научный сборник. – Саратов: Изд-во Сар-го ун-та, 1988. – С. 88-97.
7. Зельдович М. Параметры критической статьи (к постановке проблемы) // Проблемы истории критики и поэтики реализма. – Межвузовский сборник. – Вып. 4. – Куйбышев, 1979. – С. 3-40.

Мар'яна ЛАНОВИК, доцент (Тернопіль)

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ І ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Наскрізна ірраціональність як характерна риса феноменології виявилась уже в самому запропонованому підході, що полягав у проникненні в трансцендентну сутність подій та явищ. Суголосним поставало й запропоноване визначення феномену як поняття, співвідносного з духовними сферами свідомого й позасвідомого, що не піддається об'єктивному аналізу, а лише схоплюється рефлексивно в інтенційній спрямованості свідомості. За феноменом як самоданістю завжди приховується щось інше — відмінне від нього самого, що перешкоджає його остаточному «схопленню». Цим поняттям була окреслена специфіка суб'єктивності versus об'єктивності, адже феномен завжди суто індивідуальний, неповторний, на відміну від стандартних у повторюваності речей світу. Тому навіть сприймання того ж предмету однією людиною щоразу відмінне.

Таким чином, на протипагу логічній орієнтації на загальне й позачасове, феноменологія більшою мірою націлена на часове, випадкове, індивідуальне, конкретне, одноразове, неповторне. Саме у таких виявах, на думку прихильників феноменологічного методу, постає буття (у нашому випадку — буття художніх творів та їх індивідуальних прочитань). Художній твір тут постає як замкнуте в собі неповторне вираження індивідуального переживання. Усе, що можна знати про твір, закладене в ньому самому; він має власну цінність, існує автономно і побудований за власними законами.

З огляду досліджуваної нами інтерпретаційної сфери, у феноменологічній системі найбільш плідними постає два пов'язані між собою аспекти — *проблема досвіду* та *проблема мови*.

Проблема досвіду у феноменології — це проблема внутрішнього світу, свідомості, проблема стосунків між свідомістю та зовнішньою реальністю. А це передбачає залучення вчення про унікальність духовного світу (феноменологія духу Гегеля), досліджень про універсальну структуру людської суб'єктивності в індивідуальному досвіді (І.Кант), аналізу «колективної суб'єктивності» досвідів різних культур (В.Дільтей); а також врахування психологічних аспектів особистості — чуттєвої сфери, спогадів, ілюзій, асоціацій («психічна феноменологія» чи «феноменологія Я» К.-Г.Юнга, з якої випливає його феноменологічна психологія мистецтва). Це — ті явища, які спонукали Е.Гуссерля говорити про «енігму суб'єктивності», що неминуче впливає і на акти сприймання (феноменологія читання В.Ізера), і на модифікацію презентацій (феноменологія уяви Г.Башляра). Дослідження в цьому руслі дали підставу Мерло-Понті окреслювати творчу активність особистості в її проекції на чуттєвий досвід, спогади, ілюзії та асоціації, уяву — свідомість, що «розсіюється» як світло, створюючи «фон» для будь-якого творчого акту. При цьому важлива роль відводиться усім чуттям, що створюють презентативне чи ментальне поле для розуміння. Індивідуальне розуміння стає найсуттєвішою стороною людських відносин зі світом.

Феноменологічна критика виробила своє ставлення до художнього твору як особливої творчої активної свідомості, з чого випливає новий підхід до явищ літературного перекладу. Її представники розглядають твір як багатопланове утворення — відкрите і доступне для досвіду чуттєвих сфер — що містить план звучання слів та різні типи «звучання» вищого порядку; плани різних значущих одиниць, план схематичних чи іконічних образів тощо. З окремих планів викристалізовується суттєвий внутрішній зв'язок між усіма пластами, а відтак — трансцендентна цілісність самого твору. У впорядкованій послідовності своїх частин твір набуває особливої квазічасової «тривалості» від початку до кінця, а також особливостей композиції. Такий підхід до мистецьких явищ (зокрема творів літератури) пов'язує художній переклад з проблемою свідомості — внутрішнього світу (а радше внутрішніх світів) автора і перекладача — їх різних життєвих досвідів. Уже сам акт сприймання при цьому може розглядатись не стільки реконструюванням чужого досвіду, як реконструкцією власного досвіду минулого чи конструюванням нового досвіду.

Прочитання твору певною мірою визначається його будовою, усталеним способом впорядкування мовних одиниць у тексті, формальними показниками. Таким чином, «послідовність частин у творі перетворюється у часову наступність фаз читання і в часову черговість частин конкретизації відповідного твору» [1: 182]. Р.Інгарден виокремив різні фази-частини читання твору. Однак, процес рецепції ускладнюється тим, що існують різні плани твору — структурний, рецептивний, екзистенційний, аксіологічний, презентаційний, семіотичний, де, як вказує П.Рікер у «конфлікті

інтерпретацій», безліч смислів нашаровуються один на один, духовний смисл переноситься на смисл історичний чи літературний, а різні об'єктивації та фіксації створюють інші форми трансферування цих смислів.

Як вказував Е.Гуссерль, процес читання постає не просто як досвід, а як поєднання досвіду зовнішнього та внутрішнього; тому, відповідно, можна говорити про внутрішній (*Erfahrung*) та зовнішній (*Urteil*) горизонти будь-якого акту знання. Саме ці два горизонти допомагають зафіксувати особливу модальність руху — ззовні та зсередини, і цим забезпечити ідентичність об'єкту. В кожному оригінальному творі внутрішнім горизонтом постає суб'єктивний чуттєвий досвід його автора, а зовнішнім — світ. У злитті цих горизонтів у творі фіксується ставлення митця до зовнішньої реальності крізь призму внутрішнього, його стосунки зі світом. Але у процесі перекладу для автора вторинної версії зовнішнім горизонтом постає іншомовний оригінал як частина реальності, в якому зафіксовано досвід іншої особистості, у ширшому сенсі — іншої культури, літератури. Власний досвід (а також досвід власної національної традиції) постає як внутрішній горизонт. І без злиття цих горизонтів перекладна версія не може відбутись.

Вже у феноменології Гуссерля порушувалась проблема перетину та сплетіння різних часових модусів — *тоді, тепер, потім*. Для нас вона важлива передусім у плані сприймання цілісності кожного художнього твору під час рецепції. Якщо йдеться про картину чи скульптуру — то це перехід від однієї деталі зображення до іншої; якщо про музичний твір — то це сприймання його в часовому розгортанні; якщо про твір літературний — то у сприйманні хронотопу та у виборі способу читання. Прихильники цієї теорії визнають можливими різні способи читання його фаз (стосовно їх осягнення у часі, з перервами, у різній послідовності), визначаючи різну тривалість фази безпосередньої «живої присутності» твору. Вона може охоплювати одне чи кілька речень, іноді об'ємніший фрагмент тексту. З цього огляду, як і для читача в цілому, для перекладача найпродуктивнішим визнається прочитання речення за реченням без часових пауз. У цьому процесі лише одна частина твору знаходиться безпосередньо присутньою, згодом «читач віддаляється від неї, а вона сама існує надалі, існує для того ж читача, хоч він її вже може *explicite* не пам'ятає» [1: 183]. Зображення поступово постає з різних планів та їх співвідношень, що зберігаються у пам'яті. При цьому читач «скорочує» значення прочитаного, виводячи узагальнене «сконденсоване» значення, що постає на основі важливих та нових деталей, на яких фіксується увага. «Жива пам'ять» найчіткіше оприсутнює кульмінаційні фази подій, деякі з них повертають людину до минулих прочитаних моментів, увиразнюють їх. Не другорядну роль тут відіграє так зване явище несподіваного, нового.

Часова перспектива осягнення твору також окреслюється різночасовими горизонтами: «Читана у цей момент частина твору постійно оточена подвійним горизонтом конкретизації із а) вже прочитаних частин, які переходять у «минуле» твору і б) частин ще не читаних і до цього моменту невідомих» [1: 187]. Мінливість цього горизонту постійно впливає на формування змісту читаної частини твору, на всі його плани вираження. Важлива роль при цьому відводиться «відчуттю кінця» (*the sense of ending*, термін Ф.Кермоуда) — коли цілісність розуміється лише з перспективи завершеності.

При вирішенні проблеми часової перспективи у конкретизації літературного твору Р.Інгарден заторкує мовну проблему часових форм, що теж безпосередньо стосується процесу перевтілення твору іншою мовою. Вагомою є також думка Інгардена про пізнавання літературного твору після його прочитання. У перекладацькій практиці вона

набуває важливішого значення, ніж у практиці читацькій. У цьому разі можна розглядати, «переживати» твір з перспективи його кінцевої точки, коли картина, що відкривається по частинах, постає у цілості, і нічого не бракує з того, що є важливим для розуміння. На цій стадії читач (тим більше той, перед ким стоїть завдання створення іншомовного відповідника) синтезує своє сприймання, скероване на осягнення й узагальнення твору. Тільки на цій стадії можна говорити про остаточне впорядкування твору, його образів, послідовності частин, рівнів їх взаємопідпорядкування. Якщо для читача це остаточна фаза сприймання тексту, то для перекладача — це перший етап його роботи по осягненні твору. Безумовно, подальша праця вимагає повторного прочитання / нових прочитань для детального з'ясування співвідношення частин і цілого, ролі, яку кожен елемент відіграє у тексті, формальних показників, способів поєднання частин та планів між собою, збереження заданих вимірів часо-простору тощо.

У проекції перекладознавства ці аспекти постають як надзвичайно важливі. Перекладач — не простий читач твору, — він формує текстовий відповідник для інших читачів. І не достатньо відтворити основний зміст твору крізь його форму, складові частини. Необхідно зберегти *рівень віддаленості минулого та майбутнього горизонтів* у тих же часових фазах, що й в оригіналі. Усі події могли б сприйматись по-іншому, або взагалі виявитись незрозумілими, якби змістити їхню послідовність чи часові проміжки між ними. При зміщенні горизонту вони виявляються в іншому світлі, набувають іншого значення, образні схеми тексту зазнають деформацій, звучать по-іншому. У деяких випадках конкретизація власне читаної частини твору повинна залишатись у залежності від «пізніших» частин твору, а деякі передбачають знання інформації, отриманої із його «попередніх» частин. Феноменальна «тривалість» періоду презентується у переживанні стосовно «довшої» чи «коротшої» фаз напруги. Переклад творів, особливо віршових, може призводити до зміни тривалості цих фаз, до зміни у динаміці процесів, відтак — спотворити вимір часової перспективи, окресленої як *феномен віддалі подій*. Тут йдеться не лише про періоди чи проміжки між подіями, описаними у творі, а те, наскільки давнім сприймається все, описане автором. Як вказують феноменологи, часові розриви, як і прогалини в нашому чуттєвому сприйнятті, не дають нам можливості сприймати об'єкти такими, якими вони постають у той момент часу, коли інформація про них досягає нас. А з огляду перекладознавства, як відомо, часові відрізки між написанням і оприсутненням оригіналу та створенням іншомовної версії іноді можуть вимірюватись не роками, а століттями.

Проблема часових модусів була увиразнена М.Гайдеггером. У вимірах його екзистенційної системи переклад можна розглядати з позицій фатальної неможливості реконструювати минуле: будь-яка реконструкція минулого ніколи не буває автентичною, тому що неможливо виключити з неї світ, сучасний для інтерпретатора. Переклад заторкує герменевтику повтору, а з позицій феноменології ніщо не може повторитись знову. Тому навіть для автора оригіналу його твір є щоразу новим. З огляду на взаємоперехід у досвіді між часовими модусами доводиться говорити про «минуле, яке ніколи не було присутнім» (Емануель Левінас) — тобто про стратегію запізнілості. Оригінал постає у чистому вигляді минулим, яке ніколи не було присутнім ні для досвіду перекладача, ні для тієї культури, що приймає іншомовний твір у своє лоно; і кожен переклад виявляється запізнілим, вторинним, бо з'являється «навздогін» першотворові.

Дещо в іншому ключі розглядав проблему часовості Г.-Г.Гадамер. Він обґрунтував, що саме слід розуміти під абсолютним та не позачасовим теперішнім мистецтва. Можливість постійного оновлення і зміни досвіду одного і того ж твору ґрунтується на

тому, що художній твір завжди має своє теперішнє, тобто специфічну часовість. Його смисл завжди розкривається у горизонті його ситуативного розуміння. Тому твір ніколи не дорівнює своїй інтерпретації. Текст, який не може повністю співпасти з жодною зі своїх реалізацій, Гадамер називає *емінентним* (*der eminente*). Емінентний текст вирізняється тим, що сплетіння в ньому смислових зв'язків не вичерпується відносинами між значенням слів і системою тієї мови, якою він написаний. Через нові відносини значень, що не входять у загальну «телеологію сенсу», під новим кутом зору літературний текст наповнюється, стає відкритим для нових тлумачень; через свободу «додумування недомовленого» він мовби сам виявляє необхідність подивитися на нього з інших сторін і цим «провокує» свої нові інтерпретації. З кожною новою інтерпретацією відкриваються нові взаємозв'язки смислу. Згодом ця проблема була опрацьована Гартманом, який шукав відповіді на питання про невичерпність мистецьких феноменів. Можливість погляду з безлічі різних перспектив простору і часу забезпечує таку невичерпність.

Отже кожен новий переклад, як і кожне окреме прочитання, є поглядом з певної часової та екзистенційної (у сенсі досвіду та індивідуальної ситуації) перспективи. Перспектива часова може набувати того ж значення, що і перспектива просторова: кожна мить часу знаходить собі свідків у всіх миттєвостях минулого, теперішнього і майбутнього. З феноменологічної точки зору, переклади пронизують оригінал безконечністю поглядів, які перетинаються в його трансцендентній глибині, виявляючи нові його риси, не залишаючи там нічого схованим. Саме завдяки цьому об'єкт стає тим, чим він є — таким, яким бачиться з усіх точок простору і часу. В результаті об'єкт (першотвір) стає видимий зі всіх часів і культур завдяки тому ж засобу — структурі горизонту, який твориться, на думку Гадамера, завдяки унікальному злиттю історії та теперішнього. Горизонт у цьому разі постає як заздалегідь окреслена потенційність, де і в минулому, і в теперішньому, і в майбутньому є свій горизонт невідворотності. Тому ця потенційність — це по суті «потенційність інобуття», різновид можливої актуалізації.

Різночасові, різнонаціональні переклади забезпечують для оригіналу феноменальне поле безлічі індивідуальних та колективних досвідів. Тому твір стає проектуванням себе в минуле чи майбутнє; таким постає і переклад — як проектування себе на досвід іншого, в інший час і культуру. З осмисленням цієї проблеми і була пов'язана Гуссерлева *концепція горизонту перцептуального поля*, певною мірою зумовлена концепцією «пограничних / межових полів» Уільяма Джеймса. У плані перекладу проблема «межових полів» постає надзвичайно гостро, бо стосується перцептуальних горизонтів не лише окремих індивідуальностей, а й колективних виявів національної свідомості, зафіксованих в історичному, суспільному, культурному досвіді.

Із проблемою досвіду пов'язана наступна ключова концепція феноменології — *проблема мови як єдиного виразу буття*. Мова забезпечує взаємозв'язок свідомості та досвіду і є, за словами М.Гайдеггера, «оселею буття». Таке твердження стало своєрідним виявом продовженням учення Фіхте про мову, згідно з яким не людина / народ висловлює свою свідомість, а його свідомість говорить з нього. Екзистенційна феноменологія Гайдеггера дає підстави розглядати твір як створення і відображення буття автора, як його досвід, переданий у мові. Тому прихильники цього методу говорять не про текст, а власне про твір, який щоразу вибудовується заново в індивідуальній свідомості. Водночас, екзистенційний підхід дає змогу розглядати буття самого твору, що також стає можливим лише тоді, коли підходити до нього з позицій індивідуального досвіду, зафіксованого в мові. Екзистенційний план вбачає за різними способами інтерпретації різні типи буття. Тому різні переклади одного твору відсилають

до різних екзистенційних смислів, і кожна іншомовна версія стає своєрідним продовженням буття оригіналу в іншій культурній реальності. Оскільки мистецтво постає як внутрішній досвід зовнішніх явищ, то проблема буття і розуміння художніх творів неминуче пов'язана з усвідомлення себе та Іншого (власним та чужим буттям, емпатією), з розумінням світу та мови мистецтва.

Переклад — ще більше, ніж звичайна рецепція — змушує розуміти чуже як своє, шукати шляхи єднання, жертвувати собою заради істини. Такий підхід став своєрідним продовженням концепції Романтизму, згідно з якою себе пізнати не простіше, ніж Іншого, а в Іншому можна пізнати себе: «Я мислю себе в тисячах інших форм, щоб виразніше збагнути свою власну» [2: 261], — проголошував Ф.Д.Шляєрмахер. Яким чином це відбувається? За допомогою мови, адже через мову ми передаємо один одному наше бачення світу, «у мові стає видимою та дійсністю, що височіє над свідомість кожної людини» [3: 415]. Як вказував М.Гайдеггер, саме в мові як «домі буття» можливо здійснити поворот із царини предметів у внутрішній простір серця, бо у ній виявляється логіка розуму і серця, у ній поезія постає як становлення буття за допомогою слова.

Проблема художнього перекладу з феноменологічної точки зору загострюється не лише з огляду на неможливість проникнення в чужий світ, пережиття чужого досвіду чи повторення минулого. Річ у тім, що мова не дає змоги відтворювати світ, досвід, ідеї повністю — у тексті завжди залишаються «місця недоокреслення» (Р.Інгарден), трансцендентне поле не забезпечує повноти зображення, а пропонує лише часове бачення, обмежене можливостями. При цьому залишається свобода творчості та свобода вибору: твір пронизує певний мислячий простір, який треба «облаштувати» і все «доокреслити». Е. Гуссерль також ставить питання про те, що кожна свідомість вибирає інші моменти як важливі, а решту — «виносить за дужки». Ця «рамкова техніка» посилено діє у процесі читання творів, тим більше, — у процесі перекладу. Як вказував Гуссерль у своїх «Логічних дослідженнях», ідеальний сенс — це порожнеча, відсутність, які необхідно заповнити. Заповнюючись, мова повертається до себе. Кожен перекладач здійснює це заповнення по-своєму, і його вибір швидше співвідноситься з його власним досвідом і баченням світу, ніж з оригіналом. Тому творчий акт перекладу в системі феноменології неможливо розглядати відокремлено від запропонованої Гуссерлем феноменологічної редукції — аж до редукції ідеї світу з її взаємозумовленістю, множинністю накладання часових та просторових вражень у процесі його конституювання. Тут неможливо розглядати процес перекладу відокремлено від запропонованого Марселем і детально опрацьованого Рікером *методу рефлексії*. Рефлексія — це не просто проміжний етап у напрямку до екзистенції; вона забезпечує зв'язок між розумінням знаку та розумінням себе, де власне у собі ми маємо змогу розпізнати екзистенцію.

За допомогою такої інтерпретації П.Рікер пропонував «подолати відчуженість, дистанцію між минулою культурною епохою, якій належить твір, і розумінням себе. Долаючи цю дистанцію, повертаючись до розуміння тексту, екзегеза може засвоювати смисл; відчужений, він може повернутися до істинного, до буття; тільки розширюючи істинне розуміння самого себе, можна розуміти іншого. Уся герменевтика є також, експліцитно чи імпліцитно, розумінням-себе через повернення до розуміння іншого» [4: 298]. Учений переніс герменевтику в онтологічну площину. Для нього це — спосіб буття: буття власного та буття Іншого. Тому інтерпретація повинна передбачати в першу чергу розкриття того, що сховане, того, що пов'язане зі свідомістю та підсвідомістю. Саме тому в перекладацькій діяльності як інтерпретації діють *закони привласнення*, визнані Шляєрмахером, Дільтеєм, Бульманом. П.Рікер під привласненням розумів таке:

«інтерпретація тексту досягає найвищої точки у самоінтерпретації суб'єкта, що з цього часу розуміє себе краще, розуміє себе по-іншому чи просто починає розуміти себе. Ця кульмінація розуміння тексту в саморозумінні є особливістю різновиду рефлексивної філософії» [5: 317]. Це — те саморозуміння, в якому «Я» підтверджує і формує себе, де «побудова себе є одночасною з побудовою *значення*» [5: 317]. У такий спосіб не лише окрема особистість (перекладач), але й уся національна культура через осмислення чужого глибше пізнає себе, власну традицію і часовість. «Привласнення» при запозиченні іноземних творів допомагає долати часові та просторові розриви, «боротися проти культурної дистанції» [5: 318]. Такі «розриви» можуть означати розімкнутість ще одного — уведеного П.Рікером на підставі психоаналітичних досліджень герменевтичного кола, яке передбачає зв'язок та циркуляцію сенсів між *відкритим* та *схованим* у художньому творі.

У цьому сенсі оригінальні твори є лише «темами для варіацій» (Е.Гуссерль), а кожна іншомовна версія — рефлексією першотвору. Таких рефлексій одного перекладача може бути кілька, і кожна наступна є втіленням нового досвіду, «подоланням себе сьогоднішнього» (Адлер). «Семантична автономія тексту є однаковою стосовно обох сторін. Зрозуміти себе, для читача, — це зрозуміти себе перед текстом і одержати від нього умови появи «я» іншого, аніж «я» того, яке постає з читання» [6: 56]. До того ж, як зазначав К.Ясперс, шлях до трансцендентного (а таким є кожне мистецьке явище) — неповторний і унікальний. Текст пропонує лише натяки.

Цей підхід переводить увагу з постаті автора, його індивідуального досвіду, його свідомості, на внутрішній світ перекладача. Його праця та результати цієї праці — це вияви його станів, роздумів, почувань — внутрішній досвід, втілений у його мові. Зосередженість на внутрішньому, глибинному, трансцендентному змусила феноменологію знову звернутись до проблеми монологічності мови. «В монолозі, де нічого не повідомляється, можна лише репрезентувати себе в якості мовлячого... суб'єкта» [7: 68]. Тут значення постає як внутрішній монолог: «у внутрішньому монолозі слово лише репрезентується. Воно може мати місце лише в уяві» [7: 61]. Тому «уявний вербальний звук чи уявне друковане слово не існують, існують лише їх уявні репрезентації» [7: 63]. Таким чином, твори та їх реалізації постають новими уявними репрезентаціями.

Мова, через таємницю якої, на думку М.Гайдеггера, можна розкрити істину буття, набуває у феноменології нового значення. Голос мови переходить у внутрішній монолог, де перетворюється спочатку у шепіт (як вказує М.Фуко, цінність усіх дискурсів розгортається в «анонімності шептання»), а згодом переходить у модус мовчання. У різних феноменологічних досвідах код мовчання набуває різних значень, а його розшифрування передбачає різні можливі його інтерпретації:

Така суб'єктивність не є відчуженням від інших. На це вказував Мерло-Понті у «Феноменології мови»: «Коли я говорю чи коли я розумію, я відчуваю присутність інших в мені самому і присутність мене самого в інших, присутність, яка є наріжним каменем теорії інтерсуб'єктивності... і я розумію загадкову фразу Гуссерля: «Трансцендентна суб'єктивність — це інтерсуб'єктивність» [8, 566]. Тут логічно постає ряд нових запитань: що відтворює художній переклад — «інакшість», «чужість» першотвору чи його адаптацію до інших умов крізь бачення інтерпретатора? Чому взагалі іншомовні версії можуть бути сприйнятними та зрозумілими в чужому середовищі? Яким чином твори мистецтва здатні зберегти свою дієвість поза межами часу їх виникнення? Яким чином перекладач у процесі своєї праці може подолати відстань, що «відділяє дух від духа», цю «інакшість», що виявляється і на рівні

авторського світобачення, його внутрішнього світу, і на рівні художнього світу, створеного ним, і на рівні макрокосмосу, в якому знаходиться митець? Адже твір не допускає будь-якої форми його трактування, а вимагає співрозмірного до себе підходу.

Для інтерпретатора віднайти такий підхід нелегко. Хоча твір з його універсальним досвідом «належить світові», однак «світ, що до нього зараховується твір світової літератури, може вже бути віддаленим величезною відстанню від того світу, до якого промовляв цей твір. Звісно ж, це вже зовсім не той «світ». Але і в такому випадку нормативний смисл, закладений у понятті світової літератури, вимагає, аби твори, що належать до світової літератури, промовляли й далі, хоча світ, до якого вони тепер звертаються, уже ж зовсім інший» [3: 156]. Різномовні переклади дають можливість цим творам промовляти, розширюють межі їх аудиторії, виконують функцію духовного збереження мистецьких зразків для наступних поколінь, забезпечують неперервність традиції, зв'язок історичної єдності, єдності світу. Як і герменевтика, що працює з давніми творами, перекладачеві нерідко доводиться відчитувати сліди минулого й відновлювати колишні світи з їхніх руїн. Подібна праця, за словами Гадамера, є «різновидом відбудови первісного». Лише за таких умов твір мистецтва володітиме своїм дійсним значенням. Таке читання / перекладання має на меті перетворити реальне, відкрити приховані виміри людського досвіду і перетворити наше бачення світу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 2002. – С.176-208.
2. Шляермахер Ф.Д. Монологи // Мислителі німецького Романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С.210-305.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. – Т.1. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
4. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 2002. – С.288-304.
5. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 2002. – С.305-326.
6. Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість. – К.: Дух і Літера, 2002. – 104 с.
7. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
8. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение / Пер. с англ. – М.: Логос, 2002. – 678 с.

СТАРОЗАВІТНА ПОЕЗІЯ І ЛІТЕРАТУРА МУДРОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ БІБЛІЙНОЇ ГЕНОЛОГІЇ І ПОЕТИКИ САКРАЛЬНИХ ТЕКСТІВ

Старий Заповіт чи Єврейська Біблія є унікальним явищем писемності, що не має аналогів у світовій культурі. Відповідно, тут дослідник стикається з жанрами, які не зустрічаються в інших літературних традиціях. Жанрова гетерогенність теж не має аналогу в жодній релігії чи культурі. Якщо говорити загальноприйнятими термінами, тут є етіологічні оповіді, історіографічні і художні наративи, юридичні (законодавчі) документи і профетичні (пророчі) тексти (написані то поетичною, то прозовою мовою), цілий ряд поетичних жанрів від фольклорних жанрів голосінь до високо епічних культових гімнів. З одного боку, можна стверджувати, що головну роль у підборі текстів відігравала релігійна ідеологія. Але, якщо проаналізувати, наскільки різняться ці тексти з точки зору філософії, психології, світочуття, не можна не погодитися з тими дослідниками, котрі стверджують, що канон мав на меті не тільки утвердити релігійні засади, але й увіковічнити усе найкраще з давньоєврейської літератури.

Попри позірну текстову гетерогенність, процес канонізації утворив таку ідейно-тематичну єдність, яку не можна заперечити. Особливо вражає високий рівень внутрішньої інтертекстуальності та взаємоалюзій, спільного стильового характеру взаємоцитувань. Така природа біблійних текстів пояснюється глибинним зв'язком кожного тексту з древньою усною традицією, закоріненістю в національну релігійну стихію, яка, як стверджують дослідники, породила писемну традицію задовго до виникнення Тори (деякі з таких текстів згадуються в Біблії). Це робить корпус Старого Заповіту дуже інтегрованою єдністю, всупереч очевидній жанровій різноманітності. Не можна заперечити, що літературний імпульс сакральних текстів не менш важливий, ніж релігійний, але їх неможливо розмежувати, як і неможливо назвати Біблію літературою. Тим більше, що літературна образність і художність не тільки тісно поєднані з релігійними уявленнями, але й великою мірою заземлені в історію.

До цього часу проблема жанрово-літературної інтерпретації опрацьована дуже мало. Основна трудність полягає в тому, що розроблені літературною критикою системи жанрового визначення і аналізу лише частково прийнятні для аналізу Біблії, яку лише умовно може називатися літературним текстом. Її текстові форми не піддаються навіть найменш дискусійному поділу на епос, лірику і драму, але й не сформульовано інших прийнятних принципів жанрового поділу біблійних форм. Перед дослідниками постає багато проблем, які породжені гетерогенністю Писань, зумовленою відмінними історико-культурологічними умовами їх виникнення.

Говорити про поетичні жанри Біблії теж досить складно, оскільки досі нема загальнопринятого принципу, за яким можна розмежувати, що відносити до біблійної поезії, а що – ні. Традиція ділити текст Біблії на «вірші»-синтагми підтверджує думку, що більша частина тексту справді тяжіє до віршованої форми організації матеріалу. Це передусім стосується єврейської її частини, оскільки в Новому Заповіті тільки на початку Євангелії від Луки з'являється власне поетичний текст зі строфічною побудовою (якщо не брати до уваги думки окремих дослідників щодо поетичності стилю деяких частин Апокаліпсису [1:611]). Натомість у Старому Заповіті практично неможливо знайти жодної книги єврейського канону без поезії. Інша проблема, що читає

із західної цивілізації, який звик до строфічного римованого вірша, не завжди може розпізнати поетичний струмінь в біблійних текстах, бо орієнтальна лірика кардинально відрізняється від європейської як формальними, так і світоглядно-філософськими чинниками творення поетичних творів. Напевне, лише Псалми не викликають у читачів жодних сумнівів щодо їх ліричності. Усі інші поетичні жанри вимагають пильнішого аналізу. Якщо ж говоримо про поезію сакральних текстів, то не другорядним залишається питання, яку роль відіграє поетичне мислення у біблійній релігійній візії світу.

Традиційно до поетичних текстів відносять Книгу Псалмів, Книгу Йова, Пісню Пісень, Приповісті Соломона і Книгу Екклесіяста. Однак аналіз біблійної поезії жодним чином не може обмежуватися інтерпретацією текстів, окреслених цим колом книг. Якщо навіть не брати до уваги, що прозові частини Письма виявляють поетичну структуру (передусім різні форми семантичного і художньо-образного паралелізму), а пророцтва майже цілком написані у ліро-епічній формі з виразним поетичним ритмом і навіть графічним відтворенням віршової організації тексту, — то усі «непоетичні» книги містять безсумнівні поетичні частини у вигляді вкраплень, сюжетних компонентів, композиційних вставок, які відіграють роль ліричних відступів або підсилюють психологічний струмінь оповіді. У будь-якому разі можемо стверджувати, що там, де з'являються поетичні уривки в законодавчих чи історичних текстах (які загалом висвітлюють морально-релігійне і державно-національне життя народу), то вони увиразнюють духовні стани общини чи окремих осіб, відтворюють той загальний дух народу, який позиціонував себе як теократична нація. Ці тексти в час правління Давида були укладені в єдину поетичну «антологію» — «Книгу Псалмів», яка включила тексти єврейських авторів кількох століть. Тексти та образи збірки суголосні із близькосхідною поезією, особливо ханаанською і сірійсько-палестинською культурною традицією. Основна відмінність — ці твори літургійного характеру, створені в переважній більшості спеціально для прославлення Бога в Сіонській скинії. Тому частина поетичних творів з попередніх книг увійшла до Псалмів (особливо Мойсееві псалми, які, очевидно, виконували ту ж літургійну функцію в скинії в Шіло), а частина, які були приурочені до конкретних історичних чи особистих подій, залишилися поза її межами. Історичні книги описують, як Давид, ставши царем, переніс служіння скинії на Сіон, настановивши зміни співаків і музикантів для служби Богові. На той час і припадає укладення поетичного літургійного канону (прибл. 10-9 ст. до Р.Х.). З історичного контексту і форми творів стає зрозумілим, що Псалми були популярною формою спілкування людини з Богом нарівні з молитвою. Тому більшість з них наближається до молитовної форми, а вся книга сприймається не як книга ліричної поезії, а як книга молитовних гімнів. Попри тематичну різноманітність вони зберігають єдину літературну традицію і «дух» єврейського прославлення Бога.

Першою проблемою аналізу Псалмів є проблема авторства. Згідно зі стародавніми написами, які знаходимо на початку багатьох псалмів, авторство багатьох з них — відоме. Чітко вказане авторство Мойсея (Пс.90); Соломона (Пс.72; 127); Асафа, керівника левитського хору Давида (Пс.50; 73-83); синів Корея (Пс.42-49, 85, 87); Етана езрахіянина (Пс.89); Гемана езрахіянина (Пс.88) — про двох останніх говориться в 1Царів як про людей виняткової мудрості (1Цар.5:11). 73 Псалми традиційно вважаються Давидовими. Хоча авторство цих псалмів досі дискутується (зокрема, вказується, що єврейський прийменник «le» не відсилає до авторства, а швидше означає «за Давидом»), проте Біблія сама дає немало доказів на користь авторства Давида. Історичні книги фіксують, що Давид був талановитим поетом, володів багатою уявою

(2Сам.1:17-27), майстерно грав на музичних інструментах (1Сам.16:18) і сам складав музику, яка пізніше виконувалася в Храмі Соломона; ряд Псалмів включені в Царські Хроніки з вказівкою на авторство Давида, який називається «солодким піснетворцем Ізраїля» (2Сам.23:1-2). Будучи царем, Давид перший запровадив професійні гільдії псалмістів в Єрусалимі, які творили літургійні тексти для потреб скинії і, пізніше, храму, та, ймовірно, для окремих знатних осіб.

Оскільки до Книги Псалмів входять тексти усіх періодів, в тому числі періоду вигнання після зруйнування Храму (Пс.74, 79, 137) та часу повернення вигнанців (Пс.126, 147), то, очевидно, остаточна редакція була здійснена в період Ездри, який, можливо, додав до Давидової збірки, частину новіших творів (Неєм.8). Прийнято вважати, що Псалми 1-2 написав Ездра, вони є своєрідною передмовою до укладеної ним збірки. Структурно вона ділиться на 5 частин (на зразок Тори), кожна з яких починається словом «Благослови» і завершується словом «Амінь». Перша (1-41) і друга (42-72) частини в переважній більшості належать Давиду (так звані «Давидові Псалми»); третя (73-89) — твори різних авторів; четверта (90-106) і п'ята (107-150) — переважно анонімні твори. Тематика Псалмів дуже різноманітна. Найбільше творів релігійно-величального змісту, центральний мотив яких — прославлення Бога і Божої величі Всесвіту. Частина з них відтворює образ людини в її стосунку до Творця і творіння, її земне життя — як тимчасову мандрівку до вічності; значна кількість присвячена мотивам Ізраїльської історії, описує визначні події, виявляє Божу руку в ході людської історії; ряд співвідноситься з Законом і літературою мудрості — в них говориться про істинність Божого Слова і необхідність дотримання заповідей для благополуччя і благословіння кожної людини, родини, народу.

Герман Гункель, один з перших дослідників Псалмів, виділив сім їх жанрових різновидів. Такий жанровий поділ актуальний і до сьогодні [2]:

1) псалми хвали — величальні твори хвали і поклоніння Богові, які виконували в скинії і в Храмі; кількісно ця група займає більше половини текстів;

2) псалми молитви — переважно це пісні благання про допомогу в складній життєвій ситуації, рідше — псалми покаєння, псалми подяки та ін.; таких творів близько третини;

3) псалми мудрості — твори, що співвідносяться з літературою мудрості (Приповісті, Еклезіаста) і є навчальними філософськими текстами про мудрість Божого Слова, вартість Закону і т.п. Такими є Пс.1, 37, 119 та ін.;

4) монарші псалми — псалми величання царя і прославлення Бога як Царя Ізраїля, що високо піднесений на престолі Божому, царює над усією землею (Пс.21, 72 та ін.);

5) пісні прочан (Пс.24, 48, 84 та ін.). Стосовно цієї групи існують різні точки зору щодо їх функціонального призначення: одні дослідники вважають їх піснями репатріантів з вавилонського полону, інші — піснями, які виконувалися прочанами на гору Сіон до місця Божої присутності і перебування скинії;

6) історичні псалми — тексти, в яких фігурують події єврейської історії, її знакові епізоди, в яких найбільше виявилася Божя допомога народу (Пс.68; 78);

7) псалми сповідання непорочності (Пс.23; 62).

Звісно, дуже важко виділяти «чисті» жанрові підвиди. Більшість Псалмів переходить від однієї теми до іншої, відповідно потрапляючи одразу до двох чи трьох тематичних груп. Найтрадиційнішими є псалми-благання під час біди чи небезпеки, прохання Божої милості (євр. *tehinah*). Їм властива типова структура молитовного звертання до Бога: «почуй», «як довго», «зціли», «подивися на мене» і т.д. Але в більшості псалмів домінують різні тематичні пласти, які вимагають різних художньо-

поетичних засобів відтворення внутрішнього стану виконавця псалма чи й усього народу. Аналіз тематики поетичних творів повинен враховувати історико-культурологічну ситуацію, в якій вони виникли. Деякі коментарі подаються в заголовках: «Псалом Давидів, як він утікав був перед Авесаломом, своїм сином» (Пс.3); «Жалобна пісня Давидова, яку він співав Господеві у справі веніаминівця Куша» (Пс.7); «Псалом Давидів на смерть сина» (Пс.9); «Раба Господнього Давида, коли він промовив до Господа слова цієї пісні того дня, як Господь урятував його з руки всіх його ворогів та від руки Саула» (Пс.18); «Псалом Давидів, коли до нього прийшов пророк Натан, як Давид увійшов був до Вірсавії» (Пс.51); «Золотий Давидів псалом, коли філістимляни захопили були його в Гаті» (Пс.56) та ін. Більшість з цих вказівок вказують на відповідні паралелі з описами цих подій в історичних книгах. Окрім того, тематичний аналіз повинен враховувати тогочасні реалії життя не тільки історичні (очевидно, що псалми до вигнання різняться від псалмів після полону), а й географічні. Наприклад, мотив Бога як водного потоку (Пс.42) можна прокоментувати лише у контексті спекотного клімату в Ізраїлі, де переважали пустельні ландшафти, кам'яні гори, а рідкісні оази життя були пов'язані з рікою Йордан чи іншими водоймами. Звідси також і метафори Божого захисту від спеки, сонця: «В тіні твоїх крил я співатиму» (Пс.63:8). Псалом 91 показовий щодо традиційної тематики, де основний мотив — покрови, захисту, охорони. Історично так склалося, що Ізраїль більшість своєї історії перебував у війнах і страждав від небезпеки ворожих нападів і спустошення. Тому не дивно, що метафорою Божого благословіння є міцна фортеця як місце сховку, покрови Божої слави, щита.

Водночас слід зазначити, що в єврейській поезії нема нагромадження метафоричних висловів, складних мовних фігур. Загальне враження псалмового стилю — простота вислову, що будується на архетипному мисленні, спонтанності асоціативних зв'язків. Як уже говорилося, повністю відсутня фонетична рима, натомість традиційною для всієї східної поезії є смислова рима у формі симетричного чи антитетичного паралелізму. Важливу роль відіграють рефрени, вони структурують матеріал (своєрідний строфічний поділ). Найпоширенішою текстовою побудовою є форма хіазму. Ця фігура мови з'являється на усіх рівнях від хізматичного паралелізму вислову до такої форми розміщення ідей (рядків) у творі (Пс.8; 107).

Для смислового аналізу піснених текстів необхідне знання музичної культури Древнього Сходу, єврейських традицій прославлення і хвали Бога. Адже в коментарях і в текстах Псалмів часто з'являється музична термінологія, без розуміння якої аналіз не буде точним. Серед найуживаніших є назви музичних інструментів, звукових та голосових регістрів, мелодійних ритмів, та ін. Наприклад, вказівка «аламонт» (Пс.46) означає виконання жіночими голосами у супроводі гри на струнних інструментах; «шемініт» (Пс.6) — буквально «октава» — виконання чоловічими голосами; «негіна» (Пс.54; 55; 61; 67; 76) — струнний інструмент; «негілот» (Пс.5) — духовий інструмент, подібний до флейти; «шігайон» (Пс.7) — «блукаюча» нерівномірна музика та ін. Також подекуди зустрічаються визначення жанрів: «шір» — загальна назва «пісня» без розмежування світської чи духовної; «машіл» — роздумувальний, повчальний псалом, «техіла» — хвала, псалом прославлення, «тефілла» — псалом молитва (Огієнко, як правило, ці терміни перекладає [3]); також власні імена осіб відомих музикантів, напр., Едутун (Пс.39; 77) — керівник хору за часів Давида. Найбільш вживаним у Псалмах є термін «Села» — музична інтерлюдія, яка виконувала роль смислової паузи, наданої слухачам для роздумування над щойно виконаними словами (тому вважається, що вірш, кінець якого означений відміткою «села» є смисловим акцентом тексту). Найчастіше ця

помітка з'являється в псалмах мудрості, де в поетичній формі висловлені філософські роздуми на різні теми.

Нерідко поетичні книги Біблії називають терміном «література мудрості» [4:248]. Сюди відносять і Псалми, частину з яких можна умовно назвати «інтелектуальною поезією». Але власне літературою мудрості, що відповідає усім канонам орієнтальної мудрості, є Книги «Приповістей Соломона» і «Екклезіаста». Вони також є й поетичними книгами, оскільки вирізняються з-поміж інших текстів віршовою організацією не тільки на рівні смислового паралелізму, а й на фонетичному рівні. Звичайно, цей особливий звукопис, який був невід'ємною частиною близькосхідної традиції мудрості, втрачається в перекладі і не може бути поінтерпретований без знання мови оригіналу, але дослідник-герменевт повинен знати, що кожна приповідь, фраза, висловлювання наближені до словесного ребуса, загадки, де гра слів (на рівні алітерації, асонансу, фонетичної синонімії) допускає неоднозначні тлумачення, іронію, загадкову мову. Такого значення набуває і єврейське слово «*mashal*» (*МАШАЛ* — приказка [5:442]) — це не просте афористичне висловлювання, а лаконічний притчевий наратив, наближений до загадки, словесного ребуса, побудованого на багатозначності слів, інтертекстуальності, множинності можливих прочитань чи заповнень лімінального простору. Такі висловлювання також були основним прийомом мідрашу. Псалом так описує цей жанр:

... мої уста казатимуть мудрість,
думка ж серця мого — розумність,
нахилию своє вухо до приказки (*mashal*),
розв'яжу свою загадку лірою! (Пс.49:4-5)

Так само говориться в Приповідях:

Хай послухає мудрий — і примножить науку,
а розумний здобуде хай мудрих думок,
щоб пізнати ту приповідь та загадкове говорення,
слова мудреців та їхні загадки. (Прип.1:5-6).

Хоча в Біблійній пареміографії окремо існує жанр загадки («*hidah*») — найкращим прикладом є загадка Самсона в 14 розділі Книги Суддів, — але в єврейській традиції «загадка» набуває ширшого філософського значення. Наприклад, у Слові Господньому про Мойсея говориться: «Говорю Я з ним уста до уст, а не видіннями і не загадками [євр. «*behidot*» — загадкові чи неоднозначні висловлювання], і Образ Господа він оглядає...» (Чис.12:8), а в пророцтві про Месію — навпаки: «нехай Я відкрию уста свої приказкою, нехай стародавні прислів'я Я висловлю» (Пс.78:2). У Євангеліях неодноразово наголошується, що Ісус «говорив притчами» не тільки у сенсі виголошення розгорнутих оповідей («Притча про блудного сина», «Притча про доброго самарянина»), а й у сенсі «загадкового говорення» — імпліцитного мідрашу з використанням *машалу*: «Це все в притчах Ісус говорив до людей, і без притчі нічого Він їм не казав, щоб справдилось те, що сказав був пророк, промовляючи: «Відкрию у притчах уста Свої, розповім таємниці від почину світу!» (Мт.13:34-35 — алюзія на Пс.78:2).

Жанр «загадкового висловлювання» (*hidah*) зустрічається і серед Приповістей Соломона — він має бінарну структуру, де перша частина у формі загадки моделює відповідь другої частини:

Золота сережка в свині на нїздрі —
це жінка гарна, позбавлена розуму. (Прип.11:22)

Хмари та вітер, а немає дощу —

це людина, що чваниться даром, та його не дає. (Прип.25:14)
Подекуди такі загадки набувають розгорнутої наративної форми:

Чи візьме людина огонь на лоно своє, —
і одіж її не згорить?
Чи буде людина ходити по вугіллю розпаленому,
і не попаляться ноги її?
Так і той, хто вчащає до жінки свого ближнього:
не буде некараним кожен, хто доторкається до неї!
Не погорджують злодієм, якщо він украде,
щоб рятувати життя своє, коли він голодує,
і як буде він знайдений, — всемеро він відшкодує,
віддасть все майно свого дому!
Хто чинить перелюб — не має той розуму, —
він знищує душу свою, —
побої та сором він знайде,
а ганьба його не зітреться,
бо заздрощі — лютість мужчини,
і не змилюється він у день помсти:
він не зверне уваги на жоден твій викуп,
і не схоче, коли ти гостинця прибільшиш! (Прип. 6:27-35).

Процитований уривок — яскравий приклад загадки, розгорнутої до великої віршованої форми. Така інтерпретація можлива для всіх приповістей, тобто й за відсутності художньої інтерпретації висловлювання, імпліцитно воно містить динамічний елемент — оповідність, можливість розгортання сюжету на основі метафоричної гри, і навіть за відсутності наративності є вказівка на можливу дію, розгортання подій, вчинків і т.п. (як це ми бачимо і у випадку із загадкою Самсона). Тому дослідники Біблії сходяться на думці, що і «*mashal*» і «*hidah*» доречно відносити до розгорнутих поетичних жанрів.

Автором перших 25 розділів Книги Приповістей є Соломон, на що вказує текст. Останні розділи дописані Агуром і Лемуїлом (на що також є вказівки в тексті), ймовірно, писарями царя Єзекії. Очевидно, задум книги відразу був спрямований на увіковічнення Соломонової мудрості, про яку Біблія говорить як про вершину людської мудрості, якою Бог наділив Соломона. Основні теми Книги — утвердження Божественного порядку Всесвіту, існування постійної і незмінної вселенської мудрості і справедливості (Прип.10:2: 16:9); значення сакральної функції слова і мови (Прип.18:21); утвердження законів буття в світі, вищого світового порядку, місця людини як частини Божественної космічної гармонії. Основний прийом — бінарна структура вислову (у формі паралелізму чи антитези), в якій протиставляються людські чесноти і пороки: мудрість—глупота, моральна чистота—аморальність, щирість—підступність, працьовитість—лінивість та ін., що у своєрідній поетичній формі повторюють моральні Закони Мойсея. Подібно до Тори, тут даються релігійні накази і відповіді на численні життєві ситуації, в які потрапляє людина (це наближає Приповісті до юридичної літератури Біблії).

Книга Йова, яка доповнює канон біблійної літератури мудрості, як стверджують інтерпретатори, є розгорнутою притчевою ілюстрацією до Книги Приповістей — вона утверджує принцип духовної винагороди і встановлення справедливості у кожній життєвій ситуації, водночас відтворюючи нездатність людини сягнути глибину Божих таємниць і задумів. Ця книга є чи не найбільш дискусійною з-поміж давньоєврейських текстів Біблії. Дискусії ведуться і стосовно авторства книги, і про час її написання. При обговоренні важить той факт, що описані в ній події відбувалися задовго до патріаршого

періоду на території Північної Аравії (країна Уц), звідки за покликом Божим вийшов Авраам для відділення для Бога. Оскільки в ній немає жодної згадки про інші книги, то є підстави вважати, що вона була написана до Тори. Традиція переважно приписує авторство Мойсею, вказуючи на спорідненість стилю з Торою (така думка висловлена і в ранній талмудичній традиції): тут використовуються і характерні для патріаршого періоду Імена Бога, і типові для Мойсея вислови (особливо у мові Елігу), а також арабізми, арамеїзми, фольклорні елементи, властиві для мови того періоду. Прихильники такої думки допускають, що книга могла бути написана Мойсеєм тоді, коли він жив в Мідії, в період між 1485 та 1445 рр. до Р.Х. Інші відносять її до часів Соломона (бл.950 р. до Р.Х.) чи навіть до часів Манасії (7 ст. до н.е.), однак аргументи на користь такої позиції менш переконливі.

Центральна проблема книги — страждання праведних — викладена у формі філософської бесіди між Йовом і його друзями. Кожен персонаж висловлює іншу думку щодо причини страждань Йова: сам Йов вважає свій стан духовною загадкою (розділ 3), друзі наполягають, що страждання є карою за гріх (4-31), Елігу вказує, що страждання (тимчасовий біль) дає духовне очищення (32-37) і людина може замислитися про необхідність Спасителя. Так текст набуває рис драматичного твору: він ділиться на окремі акти, які умовно можна було би назвати «Йов і його сім'я», «Бог і ангели», «Йов і друзі» (відбувається сегментація на бесіди з тими чи іншими друзями), «відродження Йова». Автор використовує прийом сценічної і позасценічної дії (остання виявляється в зображенні на другому плані впливу і дії сатани в житті Йова). І хоча книга будується на основі одного лінійного хронологічно розгорнутого сюжету, у ній не меншою мірою виявляється жанровий синкретизм. Якщо аналізувати текст з точки зору жанрів художньої літератури, то в ньому можна вбачати зразки філософської поезії, літургійних гімнів і псалмів, сповіді, біографії, моралістичної літератури, уривки внутрішнього монологу, діалогу, філософського диспуту і т.ін. З точки зору єврейської літературної традиції — це типовий зразок агадичної інтерпретації сакральних текстів, коли ефект розуміння досягається не через теоретичне тлумачення, а через життєву ілюстрацію. Так Книга Йова стає наративною ілюстрацією до Книги Приповістей і до усього релігійного Закону.

Книга Екклесіаста, навпаки, сприймається антитезою до єврейської традиції мудрості: у ній підкреслюються чужі для канону ідеї полярності світу, іронії стосовно справедливості і мудрості існуючого у світі порядку. «Сумна іронія» підкреслюється риторичними питаннями, які передають стан повного незадоволення життям — абсолютна протилежна до утвердженої в Біблії модель світосприйняття. Цей факт примушує багатьох дослідників сумніватися в Соломоновому авторстві книги (хоч вона сама на це вказує, і також згідно з єврейською традицією Соломон писав її у віці глибокої старості, а Приповіді і Пісня були творами молодого зрілого віку). У кожному разі всі погоджуються, що книга написана у традиції літератури мудрості, але не у традиції Соломонової мудрості. Тут і з точки зору наратологічної структури проглядається кілька незалежних «голосів». Основний — голос Екклесіаста (гр.«проповідник» від «*ekklesia*» — церква; євр. «*guohalet*» від «*qahal*» — община) суперечить голосу автора, що з'являється в кількох моментах тексту і підсумовує свою позицію в останніх віршах 12 розділу.

Сучасні дослідження доводять, що мова «проповідника» — це цілісне філософське вчення, вироблене на основі тогочасної елліністичної культури і написане під впливом грецького філософського жанру повчання (гр. *parainesis*). У тексті часто цитуються Приповіді, але вони перефразовані з віршової форми у форму ритмізованої прози,

характерної для грецьких філософських дискусій. Тому «проповідник» є не релігійною особою, а вчителем (промовцем) грецької філософії. Фрази типу «сказав проповідник», «говорить проповідник», «навчав проповідник» виявляють «проповідника як опонента» до позиції Соломона. У такий спосіб проповідник висловлює ідеї агностицизму (Еккл.1:13-18), матеріалізму (3:19-21), песимізму (4:1-2) та фаталізму (7:13); тут домінують невластиві для єврейської мудрості ідеї космічної і часової циклічності, непосильності фізичної праці і безцільності існування. Голос апологета біблійної позиції з'являється у третьому розділі, де йдеться про те, що життя і світ є такими, як говорить «проповідник», лише тоді, коли там немає Бога і Його пізнання. Практично, ця думка висловлюється як відповідь на поставлене «Когелетом» (Хоменко не перекладає, а транслітерує цю назву [6: 731]) питання «Яка користь трудящому в тім, над чим трудиться він?»:

Я бачив роботу, що Бог був дав людським синам, щоб трудилися над нею, —
усе Він прегарним зробив свого часу, і вічність поклав їм у серце,
хоч не розуміє людина тих діл, що Бог учинив, від початку та аж до кінця...
Я знаю, немає нічого в них кращого,
як тільки радіти й робити добро у своєму житті. [...]
Я знаю, що все, що Бог робить, воно зостається навіки, —
до того не можна нічого додати, — і з того не можна нічого відняти.
І Бог так зробив, щоб боялись Його! (Еккл.3:9-14).

Фрази «говорить проповідник» — «Я знаю» підкреслюють форму філософської дискусії. Іншими словами автор доводить, що проповідник не розуміє суті життя, бо не знає Бога і Його мудрості, — я ж знаю, і розумію. Основна проблема — в тому, що людина не може ні в чому знайти задоволення, бо не здатна сягнути вічності (євр.*olam*), яку Бог поклав їй у серце; не знаючи Бога і Його вічного задуму, вона бачить тільки марноту (євр. *hevel* — пара) життя. Подібні дискусії відчитуються і в інших уривках книги. Фундаментальне вчення книги зводиться до думки, що людина і справді не може знайти істинного щастя і спокою у тому, що їй пропонує матеріальний світ, а істинне задоволення і духовну гармонію можна знайти тільки у зверненні до Бога. Ідея протиставлення духовного світу матеріальному підкреслюється і малопомітними на перший погляд антагоністичними вказівками «під сонцем» («Немає нічого нового під сонцем» (1:9); «Є ще зло, що я бачив під сонцем» (6:1); також 2:17; 2:22; 4:1; 4:15; 5:12; 5:17; і т.д.) і «під небом» («Для всього свій час, і година своя кожній справі під небом» (3:1); також 2:3). Сонце стає уособленням земного життя, його марноти, небо — духовного життя, прагнення сягнути поза межі матеріального, сягнути вічності.

Попри розгорнуті філософські судження і роздуми в дусі грецької традиції в форматі близькосхідної мудрості, Книга Екклезіаста подає окремі зразки єврейської духовної поезії. Зокрема останній розділ, де висловлена позиція автора, є яскравим прикладом специфіки метафоричності та паралелізму єврейського мислення і світосприйняття, характерних для усієї Біблії. Цей текст, на нашу думку, є перлиною біблійної поезії, в якій сконцентровані усі художньо-поетичні прийоми і засоби, мовні фігури та форми «загадкових висловлювань», які принаявні в інших сакральних текстах, але рідко зустрічаються настільки виразно:

І пам'ятай в днях юнацтва свого про свого Творця,
аж поки не прийдуть злі дні, й не настануть літа,
про які говорити ти будеш:
«Для мене вони неприємні!»
аж поки не стемніє сонце, і світло, і місяць, і зорі,

[старість]

і не вернуться хмари густі за дощем,	
у день, коли затремтять ті, хто дім стереже,	[руки]
і зігнуться мужні,	[ноги]
і спинять роботу свою млинарі, бо їх стане мало,	[зуби]
і потемніють ті, хто в вікно визирає,	[очі]
і двері подвійні на вулицю замкнені будуть,	[вуха]
як зменшиться гуркіт млина, і голос пташини замовкне,	
і затихнуть всі дочки співучі,	
і будуть боятися високого місяця,	[страх]
і жахи в дорозі їм будуть,	
і мигдаль зацвіте й обтяжє кобилка,	[сивина; немічність]
і загине бажання,	
бо людина відходить до вічного дому свого,	
а по вулиці будуть ходити довкола голосільники,	
аж поки не пірветься срібний шнурок,	[смерть]
і не зломиться кругла посудина з золота,	[життя]
і при джерелі не розіб'ється глек,	[тіло]
і не зламається коло, й не руне в криницю...	
І вернеться порох у землю, як був,	
а дух вернеться знову до Бога, що дав був його! (Еккл.12:1-7).	

Картина старості і смерті підсумовується основною ідеєю Божої мудрості, яка протистойть світській філософії; вона також висловлена у формі єврейської поезії, що протиставляється риторичній ритмізованій прозі грецької мудрості:

Слова мудрих — немов оті леза в гирлизі,
і мов позабивані цвяхи,
складачі ж таких слів, —
вони дані від одного Пастиря.
А понад те, сину мій, будь обережний:
складати багато книжок — не буде кінця,
а багато навчатися — мука для тіла!
Підсумок усього почутого:
Бога бійся й чини Його заповіді,
бо належить це кожній людині!
Бо Бог приведе кожну справу на суд,
і все потаємне, — чи добре воно, чи лихе! (Еккл.12:11-14).

Завдяки уривкам такого типу Книга Екклесіаста, будучи загалом літературою мудрості, водночас належить і до зразків духовної поезії, що в дусі жанру агади коментує положення Закону Божого.

Загальновідомим зразком Соломонової поезії є «Пісня Пісень» — любовна поема, яка цілком протиставляється складному філософському спрямуванню попередніх творів, особливо Екклесіасту. У цьому випадку авторство Соломона не викликає сумнівів. У 1 Книзі Царів 5:12 говориться, що він «проказав три тисячі приказок, а пісень його було — тисяча й п'ять». Згаданий поетичний текст називається «Пісня Пісень» чи «Пісня над Піснями», отже, він, очевидно, був визнаний його головним поетичним твором. У творі оспівані стосунки Соломона і його нареченої Суламїт. Тут перед читачем постає унікальний гармонійний світогляд, який охоплює цілий світ, анімований і по-новому осмислений крізь призму кохання, і в ширшому розумінні — любові до життя, до природи, людей один до одного. Написана у формі діалогу закоханих, Пісня також виявляє елементи драматичного твору (якщо говорити мовою літературної критики, —

може вважатися драматичною поемою або пастораллю чи сільською ідилією, якщо зважати на тематичні доміанти тексту). Розмова закоханих втілює ідею весни, пробудження природи. Вона передається на усіх рівнях текстової структури від фонетичного (тут знавці оригіналу вказують на надзвичайно майстерні звуконаслідування, алітерацію та евфонію, що відтворюють звуки природи — голос горлиці, спів солов'я та інших пташок, шум листя і т.п.) до складної смислової синестезії, де накладаються метафоричні образи, збудовані на відчутті смаку, звуку, вигляду, доторку.

Однак, як погоджуються майже усі дослідники Біблії, за життєвою ситуацією любовної історії царя Соломона криється глибша духовна істина, аніж поетичне, хай навіть винятково талановите зображення стосунків між чоловіком і жінкою. На цю думку наштовхує і той факт, що цей твір відігравав не другорядну роль у ритуальному кодексі євреїв, зокрема, його виголошували під час святкування свята Пасхи. Тому крім буквального значення, він завжди набував моральної й алегоричної інтерпретації. Моральна інтерпретація полягає у тому, що в час поширення полігамії автор звертає увагу на встановлені в Законі чисті стосунки моногамної любові. Часте повторення єврейського слова «pardes» — «сад», «рай» та суголосних з ним слів повертають читача до еденської історії кохання перших людей до гріхопадіння, гармонії їхніх почуттів і стосунків. З символіко-типологічного погляду Пісня є алегорією любові Бога до Свого народу. Така інтерпретація — не безпідставна. Модель стосунків між Богом і народом у алегорії подружньої любові — одна з найпоширеніших в Біблії. Пророки неодноразово наголошують на цьому образі. До прикладу, в Книзі Ісаї ця алегорія розгортається у пророцтві про майбутнє Ізраїля:

І побачать народу твою справедливість,
а славу твою — всі царі,
і йменням новим будуть звати тебе,
що уста Господні докладно означать його.
І ти станеш короною слави в Господній руці
й діадемою царства в долоні Бога свого!
Вже не скажуть на тебе «покинута»,
а на край твій не будуть казати вже «пустиня»,
бо тебе будуть кликати «в ній моя втіха»,
а край твій «заміжня»,
бо Господь пожадає тебе,
і твій край буде взятий за жінку!
Як юнак бере панну за жінку,
так з тобою одружиться Сам Будівничий,
і як тішитися той молодий нареченою,
так радітиме Бог твій тобою! (Ісаї 62:2-5).

До такого духовного тлумачення можна прийти і у випадку компаративного аналізу від супротивного: У Книзі Плачу Єремії Єрусалим зображається в алегоричному образі самотньої вдови:

Як самотно сидить колись велелюдне це місто,
немов удова воно стало!
Могутнє посеред народів, княгиня посеред країн —
воно стало данницею!... (Плач.1:1).

Отже, духовно-алегорична інтерпретація Пісні як стосунку Бога до народу Ізраїля, а з перспективи Нового Заповіту — як типологія стосунків Христа і Церкви видається цілком вмотивованою.

У контексті процитованих останніх уривків пророчих книг хочемо ще раз наголосити на відносності жанрово-тематичної класифікації біблійних книг, зокрема, що поза рамками поетичної літератури залишаються поетичні тексти пророчих книг, більшість з яких написані у віршовій формі. Особливо гостро ця проблема постає у таких випадках, як, скажімо, інтерпретація Книги Плачу Єремії, яка за єврейською традицією не відноситься до корпусу профетичної літератури. Тут, безперечно, можна говорити про окремий літературний жанр плачу, що виробився на основі фольклорної традиції голосінь і неодноразово представлений в різних книгах Біблії (варто згадати хоча би «Плач Давида за Саулом та Йонатаном», відомий під поетичною назвою «Пісня про лука», якою відкривається друга Книга Самуїла). Необхідність інтерпретації Плачу Єремії в системі поезії, а не профетії зумовлена й тим, що тут нема пророчих картин чи видінь щодо майбутньої долі спустошеного ворогом народу, натомість тут передаються внутрішні почуття і переживання автора за трагедію його нації, батьківщини, духовної общини. Плач Єремії є рідкісним в Біблії зразком поетичного алфавітного акростиха (22 літери єврейського алфавіту в його послідовності є початковими буквами сімох двадцятидворядкових синтагм 22–22–66–22–22). Подібної величини акростихом є хіба що 119 Псалом, кожна частина якого присвячена окремій літері алфавіту (що водночас має певне цифрове значення і є вираженням художньо-символічної концепції). Інтерпретація таких текстів вимагає від герменевта знання мови оригіналу і культурно-семіотичних традицій культури, в якій текст виник.

Підсумовуючи короткий огляд поетичних жанрів, можемо констатувати, що Біблія дає десятки жанрових різновидів єврейської поетичної традиції. З-поміж них виділяються жанри духовної літератури (молитва, духовна пісня, гімн, літургійна поезія), літератури мудрості (поетична притча, приповідь, афоризм, загадка), елегійні твори (спогад, роздум, медитація) та ін. Особливої уваги заслуговують явища жанрового синтезу (драматична поема, ліро-епічна поема), жанрової синестезії, яка виявляється у специфіці єврейських агадичних жанрів (агада, машал, гіда, мідраш). Кожен сакральний текст вимагає індивідуального підходу до визначення його жанрової специфіки. Його інтерпретація не повинна залишати осторонь традиційних з точки зору єврейського культурологічного тла жанрових тлумачень, а також долучати компаративні аналітичні процедури у контексті загальної близькосхідної і загалом орієнтальної поетичної традиції. Інтерпретація повинна стосуватися усіх рівнів формальної організації тексту та його змістового наповнення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. The Literary Guide to the Bible / Ed. by Robert Alter and Frank Kermode. – Harvard University Press, 1999. – 678 p.
2. Gunkel H. The Psalms: A Form-Critical Introduction. Trans. T. M. Horner. – Philadelphia: Fortress, 1967.
3. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької дослівно наново перекладена І.Огієнком. – М.: Видання Московського Патріархата, 1988.
4. Геллей Г. Біблійний довідник Геллея. – Торонто.: Harmony Printed, 1991. – 858 с.
5. Мень А. Библиологический словарь. – Т.1. – М.: Фонд им. А. Мень, 2002. – 608 с.
6. Святе Письмо Старого та Нового Заповіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арабськими та грецькими текстами. – Ukrainian Bible Societies, 1991.

СИМПТОМАТИКА ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ X – II СТОЛІТЬ ДО Н.Е.

Присутність у науковому збірнику, присвяченому славному ювілею відомого українського літературознавця доктора філологічних наук, професора Романа Теодоровича Гром'яка, статті, побудованої на матеріалі давніх літератур, є цілком доречною. Адже проблема сприйняття художньої літератури, якій здебільшого приділяє свою дослідницьку увагу шановний ювіляр, стосується будь-якого періоду історико-літературної еволюції. Я вже не говорю про те, що професор Р. Т. Гром'як є фундатором тернопільської теоретико-літературної школи, а прикладною сферою сучасної теорії літератури є, як відомо, історична поетика, яка безпосередньо спрямована на роботу з емпіричною базою історико-літературної динаміки. Тут також можна пригадати і активну роботу Романа Теодоровича у складі редакційної колегії «Літературознавчого словника-довідника», яка безпосередньо передбачала опору на найширшу історико-літературну базу. Тому маю надію, що запропонована стаття не порушить загальної цілісності й органічності даного ювілейного наукового видання.

Як відомо, X–IX століття до н.е. — це час, яким прийнято позначати початкову хронологічну межу античної літератури загалом і архаїчного періоду в історії грецької літератури зокрема. Близько 700 – 650 рр. до н.е. сягають початки грецької лірики [див. про це: 15, 332; 10, 574], зачинання якої, попри відому «мовну замкнутість грецької культури» [див. про це: 1, 44, 71] відбувалося все ж у певному культурному зовнішньому оточенні.

Так, у період з X по VIII століття до н.е. в історії словесності Азії продовжують розгортатися тенденції, закладені у попередні часи. На IX–VII ст. до н.е. в давньоіндійській літературі припадає оформлення «Атхарваведи» («Веди заклинань»)¹, куди входить такий показовий взірць філософської лірики, як космогонічний і філософський «Гімн часові» (XIX, 53). Цей гімн через посередництво мотивів, що сигналізують, висловлюючись сучасними термінами, «буттєвість часу» (всеохоплююча повнота первісного максимуму, коловий рух, одвічність, просторовість, явленість), породжує багатовекторні асоціації як з творами спільної історико-культурної приналежності (наприклад, з ведійським «Гімном про створення світу») або творами невеликої часової віддаленості (на зразок поеми Парменіда «Про природу», VI ст. до н.е.), так і з культурними явищами найвіддаленіших від моменту свого виникнення і побутування майбутніх епох (скажімо, з внутрішнім пафосом філософської розробки М. Гайдеггером фундаментальної проблеми часу-буття). «Гімнові часу» притаманний високий ступінь абстрагованості й ускладнення ведійської релігії і він разом з іншими гімнами аналогічного тематичного спрямування був, як відомо, включений до складу «Атхарваведи» для того, щоб увести заклинання й замовляння у ведійський ритуал.

У свою чергу, саме на період з X по VIII століття до н.е. в історії давньоєврейської літератури припадає початок складання «Псалтиря» (євр. «Tēhillīm» — «Тегіллім», — «хваління» або пісні хвали), який традиційно вважається справжньою скарбницею релігійної лірики Ізраїлю. Філософські моменти переважають тут у

¹ Різноманітні заклинання і замовляння втілені в «Атхарваведі» у формі гімнів.

дидактичних псалмах (наприклад, Пс.1, 112(111)¹, 127(126)), тобто гімнах синкретично-синтетичного жанрового гатунку, в тому числі гімнах-молитвах.

Філософським за своїм спрямуванням є вже перший псалом, присвячений проблемі життєвого вибору людини (дорога праведників або шлях безбожників), яка втілена засобом того типу ліричної композиції розгортання тематичного образу, що базується на принципі паралелізму (у даному разі — антитетичного гатунку). Цей принцип мотивує внутрішню композиційну розбивку тексту на дві частини, які при цьому об'єднуються в одне текстуально-тематичне ціле засобом подвійної ідентифікації теми Божої підтримки шляху праведника, яка відбувається у 1-му і заключному 6-му віршах і породжує ефект «кільцевої композиції», сигналізуючи про завершеність і повноту усього поетичного висловлювання.

До псалмів, які відрізняються філософсько-медитативним характером, належить і 8 псалом, де містяться обґрунтовані з богословської точки зору роздуми про велич і гідність людини і одночасно — свій варіант формулювання так званих «перших питань» (див.: Пс 8 2–10). Крім того, у «Псалтирю» є окремі мотиви, які по-різному і на різні лади будуть у майбутньому обіграватися в світовій філософській ліриці. Це зокрема стосується 6-го (першого покаянного) псалму-молитви, де грішник, що кається, говорить: «Вернися, Господи, врятуй мою душу, / спаси мене задля твоєї ласки! / Бо ж хто по смерті тебе згадає, / в Шеблі хто тебе возхвалить?» [14, 621]. Цей же мотив знаходимо й у так званих піснях-молитвах про виряткування (див.: Пс 30(29) 10; 88(87) 11–13).

Показовими з точки зору їх входження до загального мотивно-тематичного комплексу релігійно-філософської лірики у біблійній книзі псалмів є мотиви страху Божого (Пс 34(33) 10, 112(111) 1), примарності смертної людини і марності її устремлень (Пс 39(38) 6–7), а також втілений у 49(48) псалмі-повіді мотив неминучості і всепідвладності смерті і неможливості нічого взяти с собою у вічність (див.: Пс 49(48) 9–12, 17–18).

Останній мотив так чи інакше пов'язує вказаний псалом не тільки з іншими складовими біблійного канону (наприклад, з «Книгою Іова» чи «Проповідником»), не лише з творами минулих часів на зразок давньоєгипетської «Пісні арфіста», аккадського епосу про Гільгамеша, середньохеттської лірико-філософської молитви Кантуциліса, але й з подальшим розвитком філософської лірики у світовій художній словесності. Показові сигнальні прояви цього можна віднайти зокрема в східній середньовічній поезії, у творчості чільного представника французького Передвідродження Франсуа Війона, російського барочного поета XVII століття Євфімія Чудовського, пізнього російського класициста Гаврили Державіна і багатьох представників інших національних літератур різних періодів їх еволюції.

Хронологічно найбільш близько до «моменту появи» філософської лірики в еллінській поезії в історії світової філософської лірики знаходиться процес складення найдавнішої частини священної книги зороастризму, релігії давніх іранців, Авести — «Гат» («Пісень»), що приписуються Заратуштрі, у грецькій передачі — Зороастру), який завершився у VII–VI ст. до н.е. Жанрові особливості гат визначаються двома функціями Заратуштри — як пророка і як жерця. Між гатами, вважають спеціалісти, немає чітких жанрових відмінностей, проте все ж можна їх розподілити по двох групах: хвалебні гати пророка, в яких переважає звеличування, та повчальні гати жерця, де провідна роль

¹ Нумерація псалмів дається за давньоєврейською Біблією, а в дужках — за грецькою і слов'янською Біблією.

віддана проповіді. І саме у повчальних (дидактичних) гатах знаходимо поетичні твори у формі синкретичної за своїм гатунком проповіді (з елементами одночасно молитви і гімну) жерця, яким притаманний явний філософський нахил. Саме такою є гата під назвою «Проповідь у формі питань», де зокрема присутній свій варіант формулювання «перших питань» [див.: 5, 135–136]. Загалом актуалізований в гатах ідеологічно-ціннісний зміст позбавлений сухого догматизму чи обтяжливої містичності. «У всіх повчаннях гат, — зазначає І. С. Брагінський, — йдеться про життя, побут, про норми поведінки. Для системи образів гат характерна універсальна поляризація, яка відбиває реальне зіткнення протилежних сил у природі та суспільстві. Увесь світ розглядається як роздвоєний, розділений на дві сфери: одну — земну, реальну, тілесну — «світ речей»; іншу — потойбічну, уявну, духовну, «світ души». Уявлення про таке роздвоєння світу пронизує багато гат: «Про допомогу прошу в обох світах — тілесному і духовному», — часто повторює один і той самий заклик Заратуштра» [9, 252–253]. Заратуштра втілює в собі на землі моральну тріаду: думка – слово – справа. Центральне місце тут належить промовленому слову, яке втілює думку (дух) і завдяки своїй магічній силі ототожнюється з ділом.

Саме в умовах такого стану словесності, який властивий давнім літературам Азії і Африки і який С. С. Аверінцев назвав дорефлексивним традиціоналізмом [див.: 4, 106–107], знаходимо ранні прояви філософської лірики чи елементів її мотивно-тематичного комплексу в грецькій літературі архаїчного періоду, коли передумови для подальшого розквіту релігійно-міфологічного мислення зберігалися в жанрах гімнів на честь богів-покровителів, у весільних та похоронних піснях.

За таких умов філософські мотиви (непоясненність чудес у природі, незбагненність причин людських страждань і незахищеність людини перед ними й ін.) з'являються у творчості іонійця Архілоха (сер. – друга пол. VII ст. до н.е.) з острова Пароса, якого греки шанували як найвизначнішого ліричного поета. У своїх елегіях, ямбах (Архілох вважається основоположником цього жанру), гімнах, тетраметрах, еподах, епіграмах поет здійснив глибоку переоцінку етичних ідеалів, що надавало певним його віршам морально-філософського характеру.

Так, у ямбах Архілоха знаходимо мотиви: всепідвладності людини долі і примхливій волі богів («Всі шляхи богам відкриті...» [див.: 12, 136]); мудрої стійкості перед хаосом життєвих подій (128 фрагмент [див.: 12, 135]); відсутності в житті закономірності і доцільності (1–9 вірші 122 фрагменту [див.: 12, 139]); небайдужості бога до морального гатунку земного життя [див.: 12, 139]. Показовість з точки зору ступеня розвитку художньо-естетичної системи лірики Архілоха полягає у тому, що «варто відрізнити Архілоха-поета від ліричного героя його творів, хоча почуття і думки цього героя... відбивали світосприйняття самого Архілоха» [15, 334].

Ямбічні варіанти розповсюджених у грецькій поезії VII–VI ст. до н.е. повчань, в яких міститься низка типових для літератур Давнини філософських мотивів, знаходимо у творчості Семоніда Аморгського (VII ст.) [див.: 7, 121]. Подібні лірико-філософські роздуми знайшли своє оформлення вже як елегії у творчості Мімнерма та Феогніда.

Якщо говорити про елегії Мімнерма (VII ст. до н.е.), то в них зустрічаються мотиви старості і незворотності протікання людського життя, які входять до мотивно-тематичного комплексу філософської лірики. Так само численні фрагменти з творів Сапфо (VII – VI ст. до н.е.), Анакреонта (бл. 570 – 487 рр. до н.е.), Івіка (VI ст. до н.е.) та Піндара (521–441 рр. до н.е.), що дійшли до нас, свідчать про те, що і сольна мелічна лірика не була позбавлена лірико-філософських симптомів.

Зокрема окремі прояви любовно-філософської лірики знаходимо у Сафо, яку Платон називав «десятою музою» [див.: 7, 62]. Це стосується мотиву непостійності і парадоксальності людини. Через багато тисячоліть, на зовсім іншій стадії розвитку красного письменства у любовно-філософському незібраному «денисьєвському» циклі російського поета Ф. І. Тютчева знайде свою оригінальну поетичну розробку тема наступних рядків Сафо: «Ті, кого люблю, мою душу смутком / Рання найглибше» [12, 214]. Не оминула Сафо і онтологічно зорієнтованої теми смерті, яку вона вирішує з натяком на концепт шляху [див.: 12, 191].

Тему старості, якій віддав дань у сфері декламаційної лірики Мімнерм, зокрема розроблену на тлі присутніх ще у давньоєгипетській «Пісні арфіста» (18 вірш) мотивів неминучості смерті як абсолютного забуття і неможливості повернення назад, зустрічаємо у фрагменті «Сивина вкриває скроні, голова моя сріблиться...» співця кохання, вина і безтурботного життя іонійця Анакреонта [див.: 12, 243]. Окремі симптоматичні прояви мотивів, які через багато століть знайдуть свій поетичний розвій у текстовому просторі романтичної філософської лірики європейських поетів, знаходимо у спадщині грецького поета VI ст. до н.е. Івіка. Я маю на увазі мотив життя-горіння: «И горю, как долгою ночью горят / Звёзды блестящие в небе» [7, 89], — а також властивий багатьом текстам Давнини мотив протилежності людського і божественного світів, узятий в морально-філософському аспекті проблеми одвічної подвійної залежності людини від людей і богів: «Боюсь, чтоб чести у людей / Не купить ценой нечестья пред богами» [7,90]. Суголосність образів поезії як «примирительного елея», який підсумовує розвиток ліричного сюжету у вірші Ф. І. Тютчева «Поезія» (не пізніше початку 1850) спостерігається ще у V ст. до н.е. у I строфі «Першої піфійської оди» Піндара [див.: 12, 281] — поета, у чийй творчості, як відомо, грецька урочиста хорова меліка досягла свого найвищого розквіту.

Морально-філософські медитації, органічні для грецької елегії, якій загалом був притаманний повчальний характер, знаходимо і у поезії Феогніда з Мегари (друга половина VI ст. до н.е.) — поета-скептика, який зосереджувався над нерозв'язними питаннями буття і у своєму подиві здатен був зухвало звертатися навіть до самого Зевса. У його збірці невеликих поезій і елегійних двовіршів (1400 рядків), звернених до юнака Кірна і таких, що містять численні правила життєвої мудрості, зустрічаються роздуми про непізнаваність задуму безсмертних богів, про ненадійність людських зусиль й ін. У своїх настановах Кірнові Феогнід намагається зберегти вірність старовинним моральним нормам, та при цьому його власна віра у справедливість та заступництво богів вже підірвана (звідки виникає асоціація з проблематикою теодицеї) і загалом поет виявляється зануреним у похмурий песимізм (див., напр.: «Зевсе, дивуюсь тобі я. Усім володієш ти світом...» [12, 123, 124]). Усі повчання, які дає Кірнові Феогнід, базуються на усвідомленні смертності (фундаментальної обмеженості) недовговічної людини, її одвічної нижчості перед богами, яким належить вирішальна воля (див.: «Есть невозможные вещи...» [7, 151]; «Клясться не следует в том, что что-то вовек не случится...» [7, 157]; «Крови не пил я, как лев, детёныша вырвав у лани...» [7, 166]; «Очень трудно судить о конце несвершённого дела» [7, 169]). Нарешті, варто відзначити і присутність в елегіях Феогніда: оспівування розуму (див.: «Правду говорят, мій Кірне...» [12, 130]; «Трудно разумному довгі розмови вести...» [12, 130]; «Те, у кого рассудок слабее души...» [7, 156]); мотиву необхідності мудрої стійкості (див.: «Верных заступников ты...» [7, 156], « Кирн, что нам суждено...» [7, 161], «Сердце, спокойно терпи...» [7, 168]), який в різних трансформаціях присутній як у попередників (наприклад, у Архілоха), так і у далеких нащадків (наприклад, у Ф. Тютчева);

характерного для тогочасної поезії мотиву безглуздості ридань над мертвими (див.: «Те дураки и глупцы...» [7, 169]).

Феогнід — поет, чия творчість розгорталася в умовах, коли в історії літературної культури європейського кола йшла до свого завершення глобальна епоха дорефлексивного традиціоналізму. Наступні ж V–IV ст. до н.е. були відзначені подіями, які мають значення при розгляді історичної еволюції філософської лірики.

У V–IV ст. до н.е. з'явилася старозавітна «Книга Іова», у якій знаходимо в різній мірі розгорнуті численні змістовні складові інтегрального мотивно-тематичного комплексу світової філософської лірики. При цьому «Книга Іова» характеризується тісною пов'язаністю як з попереднім, так і з подальшим розвитком релігійно-поетичної словесності. І в цьому відношенні слід виділити такі наскрізні мотивно-тематичні елементи:

— давньоєгипетської «Пісні арфіста» сягають мотиви померлого як неповернення у земний світ, чужості земного потойбічному, проінтерпретований у молитві Іова з нахилом до ідеї примарності людського земного життя (Іов 7 7–10);

— присутньому в епосі про Гільгамеша (табл. VII 73) мотивові туги і жалю як способу перебування живого у земному світі можна вважати суголосним (щодо більш загальних джерел власного виправдання і як конкретна реалізація загального стану) в «Книзі Іова» (Іов 7 та 14) пафос права смертного на висловлення своїх страждань, яке виводиться тут з фатальної приреченості земної людини до смерті;

— давньоєгипетські «Розмову розчарованого зі своєю душею» та «Похвалу смерті» спонукає згадати в «Книзі Іова» мотив бажаності смерті як позбавлення від страждань, який у поєднанні з мотивами скінченності людського життя і марності земних днів людини (Іов 7 1–3; згодом як головна тема розгорнеться у «Проповіднику») призводить тут (Іов 7 17–18) до травестіювання¹ первісно оптимістичного (світлого, сповненого безмежної вдячності і надії) панегірика людині як «вінцю творіння», насичуючи майже буквально процитовані з Псалтиря рядки (пор.: Пс. 8 5–10) протилежним — гірким (якщо не гірко-іронічним і навіть сповненим жаху) відчуттям пригнобленої нестерпним стражданням людини; у такому ж векторі переосмислюється в «Книзі Іова» і присутній і в аккадському епосі про Гільгамеша, і у «Псалтирі», а пізніше у «Проповіднику» (11 12) та новозавітній книзі «Діяння апостолів», мотив прихованості від людини знання термінів її земного життя; але у «Книзі Іова» (14 5–6) цей мотив слугує одним із засобів вираження надривно-песимістичного стану загальної пригнобленості героя і його стомленості від перебування під повсякчасним суворим Божим наглядом;

— мотив жаху від почуття невідворотності смерті як остаточного розпаду і зникнення; на відміну від типово романтичної тематичної розробки даного мотиву у 4 строфі відомого вірша Ф. І. Тютчева «Сижу задумчив и один...» (не пізніше квітня 1836), де опозиція «природа / людина» використана у моновекторному режимі як варіант опозиції «вічне оновлення життя природи – незворотність неповторного життя людини», в «Книзі Іова» (Іов 14 7–12) той самий прийом паралелізму між природнім світом і людським життям отримує нетавтологічно подвійне різновекторне семантико-функціональне застосування: у такій ситуації образи природного світу (у даному разі

¹ Під травестіюванням я розумію поширений, в тому числі і пізніше — у середньовічних літературах, спосіб реалізації жанрової динаміки, який полягає у трансформації певного формального чи формально-змістовного елементу, коли він застосовується для реалізації функції, не притаманної йому у первісному тексті чи у первісно органічній для нього текстовій ситуації.

образ води у 9 та 11 віршах) одночасно залучаються до втілення полярного змісту — спочатку (образ зрубленого дерева) вони беруться в антитетичних стосунках, а потім (образи озера та річки) у стосунках аналогії;

— ідея віддаленості (нерівності, непорівнянності тощо) первісно підлеглої вищій силі людини і Бога, взята у поєднанні з мотивами подолання людської гордині перед всесильністю Бога і сподівання на Його милосердя, беззахисності перед судом Божим і покладання на Божественну милість (Іов 9 2; 14–15, 20, 32–33);

— мотив пізнання як способу перебування людини у земному світі (28 3, 11);

— формулювання «перших і останніх питань» (Іов 10 20; 14 14; 28 12, 20) у поєднанні з відповіддю, яка містить у собі квінтесенцію межової трансцендентної проблематики власне людського — «поцейбічного» — існування (Іов 28 23, 28; 38 1, 16–21).

У цілому всесвітньо-історичне значення старозавітної «Книги Іова», вагомість якої з плином часу увесь час підвищувалася, визначається, на думку спеціалістів, «тим, що вона підсумувала центральну для Давнього Близького Сходу проблематику сенсу життя перед лицем страждань невинних... і в цьому узагальненому, підсумовуючому вираженні передала європейській культурі» [3, 295].

Століттям пізніше «Книги Іова», тобто у III ст. до н.е., був написаний ще один старозавітний текст — книга «Проповідник», змістовна структура якої теж містить у собі елементи, властиві автентичному мотивно-тематичному колу філософської лірики. До таких елементів, які у «Проповіднику» підпорядковуються вузловим у своїй взаємопов'язаності темам абсолютної підвладності творіння (життя людини і всього земного) Творцеві і марності земних зусиль і прагнень людини, які реалізуються у напрямі наскрізного концепту «*temento mori*», належать мотиви: підлеглих усього в світі певній Божественній упорядкованості і внутрішньому ритмові Божественного задуму (Проп. 3 1–9); неминучості смерті і забуття як спільної і єдиної долі усього живого на землі (Проп. 7 1–5, 9 3, 5–6); безпам'ятства мертвих (Проп. 9 5); мотив абсолютизації страждання, що завдяки своїй наближеності до вирішального моменту — смерті — сповнюється особливою екзистенційною значущістю (Проп. 7 1–5); спрямованості на життя як на єдину справу смертної людини у її земному існуванні і завдячування тому, що є у теперішньому (Проп. 7 4, 9 9–10); тотальної випадковості земних людських доль (Проп. 9 11–12) і неможливості для людини досягнути сутність Божественної справи (Проп. 11 5; 3 11); спасенної ролі страху Божого як основи сумління земної людини (Проп. 12 13); смерті як повернення до начала (Проп. 12 7).

Саме на тематичному рівні, тобто на підставі давніх тем і мотивів, які утворюють спільне надбання східної мудрості, досягнутої і продуманої, за свідченням когелетового учня (12 9), самим Екклесіастом, у «Проповідника» виникають паралелі не тільки з іншими біблійними книгами (наприклад, з «Псалтирем» чи «Книгою Іова», що цілком зрозуміло, тому що всі вони входять до одного релігійного канону і саме в його складі отримують первісну легітимну інтерпретацію [див. про це: 8, 1933; 13, 726]), але й з давньоєгипетськими «Розмовою розчарованого зі своєю душею» і «Піснею арфіста», з аккадським епосом про Гільгамеша і загалом месопотамською писемністю мудрості.

Отже, приблизно таким був текстовий фон і форми реалізації філософської лірики напередодні тієї фундаментальної події в історичній еволюції світового красивого письменства, якою виявилася аттична інтелектуальна революція V–IV ст. до н.е., в результаті якої література «вперше усвідомила <і конституєвала> себе саму... саме як літературу, тобто автономну реальність особливого гатунку, відмінну від будь-якої іншої реальності...» [4, 107–108]. Саме рефлексивний традиціоналізм, пише С. С. Аверінцев,

залишився «константою літературного розвитку для середньовіччя та Відродження, для бароко і класицизму», виявившись остаточно усуненим «тільки перемогою антитрадиціоналістських тенденцій індустріальної доби» [2, 146]. Спільний принцип такого роду літератури С. С. Аверінцев запропонував назвати риторичним, що у прийнятій у нього термінологічній системі рівнозначне поняттю рефлексивного традиціоналізму. І саме з дією цього чинника пов'язана жанрова реалізація філософської лірики у величезний історичний період розвитку літератури, початок якому поклала аттична інтелектуальна революція V–IV ст. до н.е., і який простягнувся у Європі до XVIII, а в східних літературах аж до XIX століття включно.

Це стосується перш за все грецької літератури доби еллінізму (III–I ст. до н.е.). Переходом між класичним періодом грецької літератури (V ст. до н.е.) і еллінізмом вважається IV ст. до н.е. З еволюційними особливостями грецької літератури, що проявилися у процесі переходу від класики до еллінізму¹, тісно пов'язані і прояви елліністичної філософської лірики, яка через представництво певних філософських мотивів знайшла своє вираження у провідних для грецької літератури доби еллінізму поетичних жанрах — епіграмі та буколіці. Проте основне навантаження у справі втілення філософської лірики (чи то у чистому вигляді, чи то у синкретико-синтетичних формах) в олександрійській поезії взяли на себе різні типи епіграм.

Традиційний для релігійної словесності мотив зверненості до милості богів як запоруки блага земного життя смертної людини надає певної філософічності ідилічно забарвленим епіграмам Феокрита (бл. 305–240), зокрема його поезії «Это не плотской Киприды кумир...» [7, 218]. Філософське забарвлення властиве любовним поезіям Асклепіада Самоського (III ст. до н.е.). Воно виникає за рахунок залучення мотивів передчасної старості душі та вина, які, з огляду на досвід подальшого розвитку літератури (східна поезія, європейська романтична лірика), володіють потенціалом лірико-філософської тематизації. Я маю на увазі циклічний за своєю побудовою вірш Асклепіада «До самого себе» [7, 234], де заклик «Выпьем же, весело выпьем!» виконує ту ж змістовну функцію, що у давньоєгипетській «Пісні арфіста» слова: «утешь своё сердце, / Пусть твоё сердце забудет / О приготовлениях к твоему просветлению» (тобто смерті), «празднуй прекрасный день» [13, 101].

Тематизацію ліричних мотивів у напрямі надання їм філософського спрямування знаходимо в деяких ліричних творах найбільш відомо зі всіх елліністичних поетів Каллімаха (бл. 310 – 240), зокрема в епіграмі «Кто ты, скиталец, погибший в волнах...» [6, 135]. І хоча 3 і 4 вірші засвідчують те, що паралель між ліричним персонажем Леонтіхом і невідомим утоплеником перш за все призначена підкреслити індивідуальну особливість життя Леонтіха, та все ж у широкому просторі подальшого розвитку світової лірики не виключається активізація й інших тематичних елементів. Так, якщо розглянути епіграму Каллімаха у контексті домінантної у тематичній організації старозавітної «Книги Екклесіаста» теми марноти людських зусиль, романтичної лірики на зразок пейзажно-символічної поезії М. Лермонтова 1832 року «Парус» (мотив одвічної неможливості спокою) та, почасти, вірша Тютчева 1830 року «Листья» (мотив відчайдушного польоту за вітром), то зхарактеризована Каллімахом здавалося б індивідуальна ситуація життя Леонтіха, як і мотив його плачу по собі (тут у Каллімаха присутній певний натяк на психологізм зображення: Леонтіх в нещасному бурлаці побачив ніби себе, через що і заплакав), можуть суттєво розширити поле своєї

¹ Порівняльну характеристику вказаних періодів у розвитку грецької літератури можна знайти у М. Грабарь-Пассек [див.: 6, 5–21].

інтерпретації. Ця широка інтерпретація відбудеться вже у напрямі теми єдиної суті приреченого до смерті марного людського життя. Іншими словами, розроблена Каллімахом первісна тема демонструє потенційну здатність до онтологічної вторинної тематизації й інтерпретації вже як тема філософської лірики.

Як засвідчує «Палатинська антологія», різні види елліністичної епіграми містять у собі низку філософських мотивів, які на той час вже мали свою розробку в творах іншої культурної традиції. Так, трансформацією присутнього ще у «Псалтирі» (6 5–6, 30(29) 10, 88(87) 11–13) мотиву відсутності сенсу для бога у смерті людини (мертві не можуть славити Бога) можна зустріти у любовній епіграмі Алкея Мессенського, яка закінчується наступним питанням: «...Если бог уничтожит вконец человека, / Разве награда ему будет за это дана?» [6, 307]. Відому вже в давній релігійно-філософській поезії інтерпретацію теми смерті через мотиви шляху і звільнення від непосильної ноші життя, правда, з виділенням у ролі провідної ідеї безглуздості відстрочки моменту переходу в інший світ, знаходимо в епіграмі-епітафії Леоніда Тарентського (III ст. до н.е.) «Как виноград на тычину...» [див.: 6, 324]. Втіленню теми протилежності смерті поцейбічному життю, куди зокрема входить мотив компенсаційної ролі смерті, а також мотив «смерть рівняє всіх» й ін., присвячена епіграма поетеси III ст. до н.е. Аніти «Епітафія рабу» [див.: 7, 255].

Нарешті, серед елліністичних епіграм в олександрійській літературі вирізняють і власне філософські епіграми, які також породжують асоціативні зв'язки з певними, відзначеними вже раніше мотивами, що належать до тематичної сфери філософської лірики, і вступають з іншими ліричними творами, де ці мотиви теж знайшли своє втілення, у різні режими стосунків. Наприклад, тема всевладності долі, вирішена засобом мотиву самовпевненої метушливості смертної людини, присутня у епіграмі Філета Косського « Никто из нас не говорит...» [див.: 6, 326]. Відомий ще у Давнині морально-філософській проблемі необхідності вибору людиною життєвої дороги присвячена епіграма Посідіппа, перший рядок якої відразу позначає вказану тему: «В жизни какою избрать нам дорогу?...». Але якщо, скажімо, у «Псалтирі» реципієнт явно спонукається до конкретного вибору дороги праведника (див.: Пс 1), то у Посідіппа, який підійшов до цієї проблеми через розгортання в емпіричній частині твору (1–8 вірші) мотиву відсутності у житті шляху, на якому не було б своїх негативних сторін, знаходимо в підсумкових 9–10 рядках протилежний песимістичний висновок: «Право, одно лишь из двух остаётся нам, смертным, на выбор: / Иль не родиться совсем, или скорей умереть» [6, 328]¹.

Максимально стислим варіантом поетичного формулювання відомого старозавітного мотиву «усьому свій час на цьому світі», який у Біблії призначений висловити загальну ідею розсудливого ставлення до життя (див.: Проп 3 1–9), можна вважати епіграматичний вірш Тімона Фліунтського «Есть для любви и для брака пора и пора для покоя» [6, 329]. Ще один варіант поетичного формулювання це й же мотив згодом знайде у китайському циклі «Дев'ятнадцять давніх поезій» (II ст. до н.е.), де він використаний більш локально як мотивація певних почуттєвих реакцій людини: «И цветенью и тлену / своё предназначено время. / Потому-то успех / огорчает нераним приходом» [13, 305].

¹ Як пародіювання такої моральної позиції можна, гадаю, сприймати третю книгу роману Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», де Панург ніяк не може вирішити питання, чи женитися йому чи ні, адже відповіді він шукає цілком у душі ліричного героя Посідіппа.

З давньоєгипетськими «Похвалою Смерті» та «Розмовою розчарованого зі своєю душею» (позиція розчарованого) споріднює олександрійських епіграматистів тлумачення смерті як звільнення від життєвих негараздів і страждань, як царства спокою і всього того, що протилежне життєвим митарствам людини. Саме так трактує дорогу смерті у своїй філософській епіграмі «Дорогой, что в Аид ведёт...» вже згадуваний вище Леонід Тарентський [див.: 6, 329]. Аналогічне ідейно-емоційне спрямування знаходимо і в філософській епіграмі «Право, достойны фракийцы похвал...» Архія Мітиленського [див.: 6, 330].

Загалом розгортання філософської лірики в олександрійській епіграмі відбувалося в умовах еволюціонування цього ліричного жанру, в результаті якого маленька і гнучка епіграма, яка не входила до числа «високих жанрів» і не була scuтою такою вже сильною традицією, виявилася, як відзначають дослідники, «першою виразницею почуттів і смаків нової доби» [11, 409]. У межах цього еволюційного процесу філософська епіграма, з одного боку, утримувала певну традиційну філософську тематику, але, з другого боку, могла трансформуватися і в прославлення вина і кохання, хоча і в цьому разі не завжди втрачала власне лірико-філософський асоціативний план тлумачення. Наприклад, варіацією на втілену Асклепіадом у вірші «До самого себе» тему можна вважати епіграму-послання його наслідувача, найбільш видатного епіграматиста кінця II ст. до н.е. Антіпатра Сідонського під назвою «Селевку» [див.: 7, 269]. «Виправданням» такої варіації тут постає поєднання теми неминучості смерті з мотивами безглуздості відстрочки часу смерті (раніше спостерігається у Леоніда Тарентського) та смертної дороги (див., крім Леоніда Тарентського, також у Сапфо).

Нарешті, активізація власне філософських мотивів присутня і у сфері б у к о л і к и, зокрема в маленьких ідиліях Біона Смірнського (кінець II ст. до н.е.). Це стосується його написаної як діалог 15-ї поезії, де в атмосфері вільної, невимушеної бесіди на дозвіллі ліричні персонажі розмірковують над питанням, що є найпрекраснішим для людини у світі: «Что тебе мило, Мирсон, весна, иль зима, или осень? / Может быть, лето? Какую пору возвратить ты хотел бы?» [6, 97]. І у відповіді Мірсона, яка структурно призначена висловити власну думку поета, показовою є не тільки сама ця відповідь (що перш за все акцентується у сфері приналежності даного твору до буколічного жанру) — «Трижды желанная мне пусть весна бы весь год продолжалась. / ...Это зачатъя пора и всеобщего время цветенья...», — але й її онтологічні підвалини, серед яких провідною засадою постає первісне повне прийняття життя, створеного вищими силами. Такий пафос надає даному творові помітного лірико-філософського відтінку. Іншими словами, засобом того самого мотиву неможливості для людини досягнути сутності задуму творця всесвіту, який зустрічається дещо раніше в старозавітній «Книзі Екклесіаста» (Проп 11 5), Біон обґрунтовує те своє радісно-спокійне світосприйняття, яке за своїм характером найбільш органічне і для буколічної поезії загалом, і для жанру ідилії зокрема: «То, что устроили боги, нам, смертным судить не пристало. / Всё это свято и мило» [6, 97]. У свою чергу, актуалізацію іншого лірико-філософського мотиву — *memento mori*, — взятого у поєднанні з мотивом марноти звичних людських намагань, зустрічаємо у морально-філософському вірші Біона «Коль хороши мои песни, то славу уже мне доставят...» (7, 259), який у цьому відношенні суголосний поезії Ф. І. Тютчева «Не рассуждай, не хлопочи!..» (≈ 1850).

Загалом, починаючи з кінця III і протягом II ст. до н.е., тобто після розквіту еллінізму у першій половині III ст. до н.е., поетична творчість, як відомо, здійснюється здебільшого на тлі наслідування, коли за взірць береться якийсь один майстер-попередник і всі зусилля спрямовуються на те, щоб перевершити його у його ж

поетичній манері. Так, наслідувачем основоположника буколічної (ідилічної) поезії Феокріта був Біон Смірнський, своїх наслідувачів мали у III–II ст. до н.е. Леонід Тарентський, Каллімах та ін. поети першого елліністичного покоління. Ці наслідувачі прагнули не створювати щось власне нове, а намагалися варіювати старе, взявши за основу яку-небудь епіграму авторитетного майстра і побудувавши за її взірцем новий вірш того ж жанру, присвячений подібній темі. Таке побутування поетичної творчості за принципом змагальності цілком відповідало внутрішнім інтенціям глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // *Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции.* — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — С. 13–75.
2. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции.* — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — С. 146–157.
3. *Аверинцев С. С.* Древнееврейская литература // *История всемирной литературы: В 9 т.* — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 271–302.
4. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // *Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции.* — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — С. 101–114.
5. *Авеста в русских переводах (1861–1996).* Изд. 2-е. — СПб.: «Журнал «Нева» « ; «Летний Сад», 1998. — 480 с.
6. *Александрийская поэзия.* Пер. с древнегр. / Сост. и предисл. М. Грабарь-Пассек. — М.: Худож. лит., 1972. — 431 с. — (Б-ка античной литературы).
7. *Античная лирика / Пер. с древнегр. и лат.* — М.: Худож. лит., 1968. — 624 с. — (Б-ка всемирной литературы. Серия первая. Т. 4).
8. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями. — Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1973. — 2357 с.
9. *Брагинский И. С.* Древнеиранская литература // *История всемирной литературы: В 9 т.* — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 252–271.
10. *Гаспаров М. Л.* Синхронистическая таблица // *История всемирной литературы: В 9 т.* — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 572–581.
11. *Грабарь-Пассек М. Е., Гаспаров М. Л.* Эллинистическая литература III–II вв. // *История всемирной литературы: В 9 т.* — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 397–422.
12. *Давньогрецька класична лірика: Антологія / Упоряд. І. П. Мегели та О. В. Левка.* — К.: Арістей, 2006. — С. 400 с.
13. *Поэзия и проза Древнего Востока.* — М.: Худож. лит., 1973. — 736 с. — (Б-ка всемирной литературы. Серия первая. Т. 1).
14. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту.* — United Bible Societies, 1990. — 1070 с. + 324 с.
15. *Ярхо В. Н.* Греческая литература архаического периода // *История всемирной литературы: В 9 т.* — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 312–342.

ЛІТЕРАТУРНА ПАРОДІЯ: ДО ІСТОРІЇ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ

Наукова спадщина Д.Чижевського настільки універсальна, що кожний новий матеріал, ще недосліджений, додає нові штрихи до палітри зацікавлень ученого, а також вияскравлює його методологічні підходи до вивчення художньої літератури. Так, значна частина статей Д.Чижевського друкувалася у 50-60-і роки ХХ ст. у нью-йоркському «Новому журналі». Серед них – численні рецензії на монографії російських літературознавців про Ф.Достоевського, М.Гоголя, російську поезію ХІХ ст., на збірку віршів та поем К.Случевського, переклади з хорватської І.Гундулича, а також ґрунтовні розвідки «Про поезію російського футуризму» (1963. Кн.73), «Що таке реалізм?» (1964. Кн.75).

Опублікована в цьому часописі і розвідка Д.Чижевського з генетичної проблематики — «Про літературну пародію» [1]. Загалом у науковій спадщині цього універсального вченого питання жанрології не є провідними, однак вони акцентуються у зв'язку з більш ґрунтовними проблемами, як, скажімо, в «Історії української літератури (Від початків до доби реалізму)»: у цій книзі кожна літературна доба характеризується і через побутування у ній певних жанрів, які і творять її «обличчя». Ця метода є визначальною і в іншій розвідці Д.Чижевського — «Порівняльній історії слов'янських літератур», у якій повніше аналізуються жанрові особливості творів класицизму, романтизму (зокрема «байронічних» поем, слов'янської романтичної драми, драми-містерії, балади, літературної казки, поетичної і прозової мініатюри, історичного роману), традиційні та нові жанри реалізму — серед них найбільше уваги приділяється роману та новелі.

Стаття Д.Чижевського «Про літературну пародію» — окреме й цілісне дослідження одного з жанрів, який не так часто заслуговував на увагу літературознавців. Її ілюстративний матеріал — переважно російський, хоча згадуються і твори західноєвропейські, зустрічаються посилання на видання досить раритетні, наприклад, збірник «Парнас дыбом», який побачив світ у 1925 році в Харкові та Вінниці, антології 30-х років («Русская литературная пародия» — упорядники Б.Бегак, М.Кравцов, О.Морозов; «Мнимая поэзия» — упорядник Ю.Тинянов; «Эпиграмма и сатира» в двох томах — упорядники О.Островський та В.Орлов). Сам учений уклав і видав «Russische literarische Parodie» (Вісбаден, 1957) з німецькомовним вступом і російськими текстами, оскільки вважав, що «аналіз літературних пародій є прекрасним педагогічним прийомом при вивченні літературних стилів» [1, 121-122].

Свою розвідку Д.Чижевський розпочинає з визначення самого терміну, оскільки його змістове наповнення змінювалося впродовж усієї історії європейських літератур. У зв'язку з цим, вважає учений, є підстави для виділення кількох періодів у розвитку літературної пародії як жанру. У ХVІ-ХVІІ ст. — християнізовані переспіви од Горация, моралізаторські переспіви «Героїд» Овідія, любовних послань героїнь грецької міфології — «характер цих «серйозних пародій» полягав у використанні словника й окремих образів поета, який пародіювався» [1, 119]. В епоху раннього Відродження (поч. ХІV ст.) з'явилися численні пародії особливого типу — травестії або бурлески, тобто переспіви відомих сюжетів античної поезії переважно вульгарною мовою з домішкою діалектизмів. Близькою до пародії, на думку Д.Чижевського, є героїко-комічна поема, яку він визначає як «поему у формах і стилі героїчного епосу, але з «легковажним»

змістом» [1, 119]. Свій родовід цей жанр починає від епохи античності, а продовжує у творах класицистів — Н.Буало «Налой», О.Поп «Викрадення кучеря». Ці жанри, вважає учений, є видозмінами, варіантами пародії. Уже у XVIII ст. в російській літературі з'являються твори усіх цих типів. Це і знаменита травестія «Енеїда» М. Осипова й О. Котельницького, і героїко-комічна поема В.Майкова «Елисей».

Принагідно зазначимо, що в сучасному літературознавстві помітна тенденція до розмежовування травестії і пародії. Зокрема таку позицію обстоює Г.Нога: «При кодифікації травестії виникає ще одна небезпека: ототожнення її з пародією, що помічаємо в деяких авторитетних виданнях. Але пародія та травестія мають як спільні, так і відмінні риси. Спільним є те, що це жанри гумористичної (часом сатиричної) літератури, інколи їх автори користуються подібними художніми засобами: шаржування, гіпербола, іронія тощо» [2,4]. Таку ж думку сповідує Г.Нудьга, який основну відмінність між цими жанрами бачить в тому, що для травестії є характерним подання звеличеного як звичайного, а для пародії — звичайного як звеличеного. Пародія наслідує зовнішній бік твору, надаючи йому протилежного змісту. Травестія ж «переодягає у смішну форму вислову (одяг) той же самий зміст. Для травестії необов'язково додержуватися форми і стилю травестованого твору, автор травестії може вільно поводитися з ними, добираючи власні стилістичні прийоми і віршовані форми» [3, 13]. Як бачимо, Д.Чижевський під травестією розуміє один із різновидів пародії, який склався історично. Проте в «Історії української літератури» він розширює межі цієї форми до гумористичного осмислення буття, стверджуючи: «Травестійний» жанр існував протягом усієї історії європейської літератури. В ньому, зокрема, знаходило для себе вихід природне стремління людини не завжди залишатися серйозною в мистецтві, мати в ньому якусь сферу, де дозволена легкість, забавка, безпосередня веселість» [4, 311].

Як відомо, сам термін «пародія» походить від грецького слова «переспів». Саме переспів Д.Чижевський визначає як жанрову домінанту пародії. Для порівняння — у сучасних словниках цей термін тлумачиться або як імітація творчої манери письменника задля осміяння її через невідповідність новим мистецьким запитам [5, 536], або як гумористичне наслідування художньому твору чи групі творів [6, 722]. На думку вченого, літературна пародія — це «переспіви, які представляють в карикатурному вигляді літературні стилістичні риси і словниковий склад, рідше зміст й «ідеологію» літературних творів певного стилю чи жанру чи навіть одного конкретного автора» [1, 121]. Від них варто розрізняти наслідування, «переспіви», котрі мають на меті лише викликати сміх у читачів. Автор статті звертається до досвіду німецької літератури, у якій відбувається розрізнення «критичної» і «комічної» пародії. Проте перший термін Д.Чижевський вважає невдалим, оскільки трапляються «дружні» пародії та автопародії, а вони не виконують «критичних» завдань, а лише належать до жанру гумористичної літератури. Український учений безпідставно пропонує таку класифікацію пародій — пародія літературна і пародія жартівлива.

Визначення Д.Чижевським переспіву як жанрової домінанти пародії не випадкове, адже розквіт цієї форми він пов'язує зі зміною літературних напрямів, течій і шкіл, більше того, з «боротьбою» між ними. Першими прикладами російських пародій є пародії О.Сумарокова на оди М.Ломоносова, найвідоміші з яких — «Вздорные оды», які спрямовані проти своєїрідної «безликісті» панегіриків М.Ломоносова царицям і царям, а ця «безликість» знаходила вираження в гіперболізмі, «високому польоті», поетичному хаосі. Загалом, зазначає Д.Чижевський, «літературна стрілянина пародіями йшла в російській літературі далі паралельно з еволюцією стилів» [1, 123]. Ілюструючи це

положення, він пише, що боротьба з романтизмом була зосереджена навколо другорядних романтичних поетів, але й пушкінські твори пародіювались, зокрема строфи з «Євгенія Онегіна». Предметом переспівів стає також творчість М.Лермонтова у Козьми Пруtkова, М.Язикова — у М.Некрасова. Д.Чижевський відзначає блискуче пародіювання формального аспекту вірша М.Некрасовим, а також переконливо доводить, що можна відтворити стиль окремого поета чи навіть цілого напрямку за допомогою пародії на один-єдиний вірш. Приклад такої пародії — це пародія Козьми Пруtkова на поезію В.Бенекдитова «Кудри», яка вибудовується на характерній для цього пізнього романтика нікчемності теми і невідповідності її високому пафосу, архаїчним елементам словника, суворій ритміці.

Цікаво, що Д.Чижевський не оминає увагою і пародії на прозу, зокрема М.Полєвого на «натуральну школу» й епічні твори М.Гоголя, Ф.Достоевського — на М.Гоголя й авторів романтичних повістей у «Бідних людях», проте вони не аналізуються детально, а лише згадуються.

Д.Чижевський звертається і до збірника пародій «Парнас дыбом», який побачив світ у 20-х роках ХХ ст. Його автори об'єднали пародії в цикли і винесли на суд читачів сорок віршів-варіацій на теми трьох жартівливих творів: «У попа была собака», «Жыл-был у бабушки серенький козлик», «Пошел купаться Веверлей». Аналізуючи їх, учений відзначає майстерне пародіювання стилю окремих поетів, наприклад, в А.Ахматової це — «використання композиційних прийомів» усієї її ранньої поезії, а саме: відмова від цілісного зображення подій, переключення усіх образів у площину ліричного переживання, послідовний розвиток ліричної теми, завжди — любовної, ірраціональність переживань, передчуттів, неточні рими.

Такі види пародії Д.Чижевський небезпідставно називає засобом «літературної боротьби», проте він аналізує й інші форми цього жанру, зокрема «дружні пародії» — наслідування чужого стилю без будь-яких намірів цей стиль принизити, вказати на його недоліки. Вони зустрічаються у листах І.Тургенєва до А.Фета (автор «Батьків і дітей» цінував творчість А.Фета, але не сприймав її «імпресіоністичність», яка виявлялася у «незв'язності» композиції, незрозумілості — звичайно, ці риси І.Тургенєв перебільшував). «Дружні пародії» писав Д.Мінаєв на М.Некрасова, підкреслюючи реалістичність, «прозовість» поезії останнього. Як ілюстративний матеріал, Д.Чижевський згадує пародію Д.Мінаєва «Осеннее Петербургское утро» («по Некрасову»), наводячи кілька рядків:

Ночь зловещую, гнойную, серую
гонит утро... За дело пора...
День поплелся обычную мерою,
дышит язвой сибирской, холерою
воздух города... Злость и хандра!

Вони досить показові, оскільки яскраво виявляють пародійовані риси стилю М.Некрасова, проте, справедливо зазначає автор статті, лише останні рядки іронічно підкреслюють «тенденційність» його поезії:

В этом городе смерти, калечества,
где недуги и бедность сильны,
чтоб плодилось вновь человечество,
повивальные бабки нужны [1, 135].

Щодо різновиду автопародії, то Д.Чижевський визначає його як пародію на власний стиль, а в ній, зрозуміло, ніякого заперечення власного стилю не може бути.

Аналізуючи автопародію Кароліни Павлової «Везде и всегда», автор дотепно називає її «поетичною іграшкою».

І, нарешті, вчений характеризує ті вірші чи прозові уривки, які, за його словами, «не відкривають ніяких історико-літературних» перспектив» [1, 136]. Це, як правило, пародії, у яких помічено окремі незвичайні звороти в творі, це «варіації на тему» — вони співзвучні не творчості поета в цілому, навіть не певному її періоду, а лише одній-єдиній поезії, наприклад, знаменитий «Юнкер Шмидт» Козьми Пруткова. Проте інколи і подібна пародія на один вірш дає достатньо вказівок хоча б на окрему рису стилю автора як типову. Так, звукові прийоми К.Бальмонта в поезії «Я видел Толедо, я видел Мадрид» вдало пародіюються Л.Ізмайловим:

Я плавал по Нилу,
я видел Ирбит!
Верзилу Вавилу бревном придавило,
Вавила у виллы лежит.

Мне сладко блеск копий
и шлемов следить.
Слуга мой Порфирий про копи, про опий,
про кофий любил говорить... [1, 138].

Останній акорд у дослідженні Д.Чижевського — це згадка про «жартівливу» поезію, яка далека від літературних пародій, як і стилізації. До неї зверталися О.К.Толстой, Володимир Соловйов, батько Андрія Белого професор М.В.Бугайов. Подібні жарти виконували вузьку утилітарну функцію — писалися для ювілеїв, маскарадів, навіть зображували у такій специфічній формі тюремний побут. Проте ефект від подібних творів не можна назвати «естетичним», оскільки задоволення від них досягається несподіванками, «маньєризмом» або «парадоксальною» незрозумілістю деяких з них [1, 139].

На думку вченого, наслідувань різного типу — і співчутливих, і полемічних — у європейських літературах чимало, починаючи від використання сюжетів античних трагедій і до переробок сюжетів нової літератури. Він зауважує: «Поетика наслідувань, переробок і «літературних полемік» проти старих сюжетів вимагає подальших досліджень» [1, 140]. Вони можливі за умови чіткого розмежування різних видів комічної літератури, яка немає нічого спільного з літературними пародіями, проте саме вони можуть дати певний матеріал для такого вивчення.

Хоча стаття Д.Чижевського ґрунтується на матеріалі російської літератури, у ній є згадка про «Енеїду» І.Котляревського як твір травестійний. Учений стверджує, що художній досвід не лише М.Осипова та О.Котельницького, але й А.Блюмауера певною мірою прислужився українському авторові. Ця ж думка підкреслюється ним в «Історії української літератури»: «Котляревський користувався найбільше твором Осипова. Але йому, вихованцеві духовної семінарії, латинська «Енеїда» Вергілія була добре відома; здається, користувався він і Скарроном. Але його «наслідування» ніяк не є переклад та навіть не переробка.... Та головне в поемі Котляревського не наслідуване, а оригінальне» [4, 318]. У зв'язку з цим варто зауважити, що, на відміну від сучасних літературознавців, які визначають жанр «Енеїди» І.Котляревського як бурлескно-травестійну поему, Д.Чижевський більш чіткий у характеристиці жанрових параметрів цього твору, адже він називає його «геройно-комічною поемою». З одного боку, вчений вказує на «серйозні ідеологічні мотиви» [4, 329] у ній, а з іншого, — на її травестійний характер. З аналізу статті Д.Чижевського про літературну пародію зрозуміло, що він розуміє

травестію і як один із етапів розвитку пародії, і як один із видів, варіант переспіву-пародії. Отже, травестія в І.Котляревського може бути потрактована як засіб відтворення комічного, що й підкреслюється у її жанровому визначенні, а також як засіб висміювання стилю попередньої літературної епохи. Про це пише і сам Д.Чижевський, коли зазначає, що автор «Енеїди» використовує «небагато стилістичних збігів із стилістикою творів бароко» [4, 331] — це «мовні грашки», численні повторення, гра синонімами, їх нагромадження («...до речі, ці ознаки найбільш численні якраз в описі пекла та раю, які і мотивами своїми та й «бароковою» мовою нагадують поезію бароко», хоча український автор активніше використовує стилістичні теорії класицизму) [4, 331]. Розуміння Д.Чижевським жанрової суті літературної пародії дозволяє легше спростувати відомий вираз П.Куліша про те, що «Енеїда» — це лише пародія на побут та навіть мову селянина, пародія, що показує «відсутність поваги» до свого народу.

Погляди Д.Чижевського на літературну пародію ще раз підтверджують кілька важливих у його дослідницькій методі моментів: вивчення літературних явищ як естетичних феноменів; постійну увагу до динаміки літературних епох і стилів, навіть через побутування окремого жанру; поєднання теоретичного підходу з історико-літературним; порівняльний аспект в аналізі художніх текстів. Важливо й те, що вчений однаково ретельно аналізує різні літературні форми, не поділяючи їх на головні та другорядні; на жаль, подібна тенденція існує в сучасному літературознавстві, коли, скажімо, в досить авторитетних джерелах жанр пародії визначається як стилістично вторинний і несамостійний [7, 6].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Чижевський Дм. О литературной пародии // Новый журнал. — 1965. — Кн.79. — С.118-140
2. Нога Геннадій. Звичаї тієї давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII-XVIII століть). — К.: Стило, 2001. — 189 с.
3. Нудьга Г.А. Пародія в українській літературі. — К.: Вид-во АН УРСР, 1961. — 175 с.
4. Чижевський Дмитро. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль: Феміна, 1994. — 480 с.
5. Літературознавчий словник-довідник. — К.: Академія, 1997. — 752 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.:Интелвак, 2001. — 1600 с.
7. Вербицкая М.В. Литературная пародия как объект филологического исследования — Тбилиси: Изд-во Тбилиского ун-та, 1987. — 166 с.

Галина ДРАНЕНКО (Чернівці)

АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЄВАНГЕЛЬСЬКОГО СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРІАЛУ В НОВІТНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Твори на біблійну тематику у французькій літературі є поза всяким сумнівом традицією, яка охоплює такі імена як Е.Ренан, Ф.Моріак, М.Турньє, П.Клодель, М.Паньоль та ін. (Детальніше див.: 1; 2). Цей звичай продовжується й у новітній

літературі: у своїй творчості відомий французький драматург і романіст Ерік-Емманюель Шмітт (нар. у 1960 р.) подає власну версію загальновідомих сюжетів. Сучасні автори взагалі-то нерідко звертаються до теми ролі та місця релігії у Франції, де в соборах та церквах більше туристів ніж віруючих. Будучи фахівцем та палким прихильником творчості Дідро, для дослідження життя та ролі тієї чи іншої віри Шмітт часто-густо обирає жанр вільної від морального уроку філософської казки, не пишучи при цьому про самого Бога. Так, «Цикл незримого» складається з чотирьох романів, які присвячені відповідно буддизму («Міларепа», 1997), ісламу («Пан Ібрагім та квіти Корану», 2001), атеїзму («Оскар і Рожева пані», 2002). Роман «Дитя Ноя», що є четвертою частиною циклу, змальовує стосунки між іудеями та християнами: Жозеф, семирічний єврейський хлопчик під час Окупації у Франції врятований кюре, який ховає його в католицькій школі та навчає івриту. В своїх романах автор не зіштовхує різні релігії, а наближає їх одна до одної, намагаючись схвилювати читача та пояснити засади цих конфесій в іншому світлі, адже форма художнього твору дозволяє віддалитися від дійсності.

В романі Е.-Е.Шмітта «Євангеліє від Пилата» (2000) автор здійснив спробу роз'яснити біблійний сюжет, надати слово персонажеві, який його майже не мав у канонічних текстах, а відтак зруйнувати стереотипи сприйняття цього традиційного образу. Додамо, що легендарні герої були персонажами й інших творів Е.-Е.Шмітта: зустріч Фрейда з Богом описується в п'єсі «Відвідувач» (2001), Дон-Жуан є протагоністом «Валонської ночі» (1991), Дідро – «Вільнодумця» (2000), варіація фаустівської легенди присутня в есе «Коли я був творінням мистецтва» (2000), про дві долі Гітлера оповідається в романі «Доля іншого» (2001). Назва роману «Євангеліє від Пилата» не зовсім відповідає його архітектоніці: у пролозі, який займає майже третину всього роману, Єгошуа (Ісус) міркує про свою долю напередодні розп'яття, у формі монологу ділиться з читачем про тягар та сумніви людини, що відіграє роль Месії, тоді як основна частина твору вже складається з листів Понтія Пилата до брата Тита, в яких той оповідає йому так звану «справу Єгошуа». Воскресіння, найбільша загадка Історії, стає тут об'єктом детективного розслідування: Пилат, який отримав традиційну характеристику «Ісусового езекутора», зображений як прагматична людина, котра бажає розібратися у всьому з позицій здорового глузду, тобто «оповідач декларує усвідомлене прагнення зрозуміти реальний сенс подій, свідком або учасником яких він був колись. «Розслідування», яке в даному випадку проводиться, завжди переслідує цілком конкретні цілі: виправдати себе, представивши свою роль у подіях у потрібному світлі; розповісти близькій людині подробиці про якесь цікаве або незвичне явище або людину; відкинути помилкові версії, чутки, документальні свідчення тощо, які існували раніше» [2, 9].

Погляд на Палестину стороннього, власне іноземця-європейця (це неодноразово підкреслюється в романі), є також цікавою мотивацією у виборі оповідача. Отже, намісник римського імператора в Юдеї ненавидить свою місію в Єрусалимі й скаржиться братові на обсяг та складність роботи, на неможливість керувати ситуацією. Він радіє, що піде у відпустку, як тільки-но завершить справу з трьома розп'яттями. Проте плани Пилата були вщент зруйновані вістю, що витала містом: «Тіло зникло!». Прокуратор одразу зрозумів, що йдеться про «назаретянського чарівника». Відтак Пилат започатковує слідство з метою «розвінчання» міфу, який розхитує спокій краю.

Далі в тексті знаходимо всі ознаки детективу. Це передусім нарративна структура твору: ініціальна ситуація (в Палестині з'являється неординарний персонаж, якого засуджено на смерть), подія-модифікатор № 1 (його тіло зникає), подія-модифікатор № 2

(свідчення про його воскресіння), перипетії (слідство з кількома версіями-гіпотезами), розв'язка (висновки слідства), фінальна ситуація (наслідки).

Ініціальна ситуація оповідається у пролозі роману та в короткому резюме-звіті, який Пилат в одному з листів робить братові перед тим, як власне перейти до розповіді про «справу Єгошуа»: *«Протягом кількох років уся Юдея гомоніла про якогось суперечливого рабина Єгошуа. Той чоловік нічим особливим не вирізнявся: зовнішність – так собі, акцент галілейського селянина не сприяв спілкуванню з себе подібними, а ще він походив з Назарета – глухомані, якої світ не знав. Все це мало би завадити йому прославитися, але ж його промови, які завжди були децю таємничими та неординарними, його влучні фрази, то лагідні, то жорстокі орієнтальні байки, його поблажливе ставлення до жінок, одним словом його химерність мало-помалу здобули йому виборчі голоси. Як тільки-но він розпочав свою ходу Палестиною, я відправив до нього своїх агентів. Вони доповіли мені, що цей чоловік видався їм незагрозливим, що він переймається лише релігійними питаннями й ворогом його є радше офіційне єврейське духовенство, ніж римська окупаційна влада. Мої розвідники були навіть цим здивовані»* [4, 98-99]. Побойючись політичного заколоту, Пилат усе таки ввів своїх людей у коло учнів Єгошуа.

Суд над Єгошуа в очах Пилата криє також багато незгідностей, а понад усе він зауважує, що його роль у прийнятті рішення стосовно покарання засудженого була зведена нанівець, у супереччю тому, що він є представником влади й відповідає за правосуддя в цьому краї. Проте, тут сам натовп вершить суд (а смерть цапа-відбувайла завжди заспокоює народ), карає одну людину без доведення її вини, відпускає іншу, знаючи про її злочини, роблячи такий вибір тільки тому, що другий був красенем, а перший – ним не був. Пилат відмовляє дружині, яка, будучи також прихильницею Єгошуа, всіма можливими способами намагається захистити його й уберегти від смерті: *«Як ти можеш вірити в те, що правитель дійсно управляє? Правитель повинен удавати, що править, проте його рішення приймаються лише задля супокую партій та залагодження ситуації»* [4, 101]. Знущання над Ісусом, описані в канонічних євангеліях, мотивуються у Шмітта тим, що Пилат, щоб угамувати кохану дружину, наказує висікти Єгошуа замість розп'яття й задовольнити цим натовп, який усе одно буде прагнути крові, оскільки передусім бажав видовища. Але люди були розчаровані поведінкою Єгошуа під час покарання: не просячи пощади, він ніби сам прикликав до себе смерть. Клавдія промовляє до чоловіка: *«Нам залишається зрозуміти, щоб своєю смертю він намагається нам сказати»* [4, 108]. Чутки про те, що Єгошуа Божий Син, здавалися Пилатові химерними. Під час світських прийомів гості обговорювали лише тему приходу нового Царя, порівнювали його прикмети з прикметами Єгошуа, натякаючи господареві, що саме він винен в його смерті. Пилат гостро відчував докори сумління, але не тому, що дозволив стратити Царя, він жалкував, що допустив покарання безневинної людини.

Пошуки зниклого тіла не були обов'язком Пилата, але чутки про воскресіння мертвого змусили його взятися за розслідування, щоби поставити крапку в цій справі. За всіма законами детективного жанру слідство починається виїздом на місце злочину: Пилат йде на цвинтар, де було виявлено «пропажу». Огляд «місця злочину» та допит свідків про обставини зникнення тіла ставлять більше запитань, ніж дають на них відповідей, а найбільш незрозумілим фактом є залишена в могилі плащаниця. Чому, наприклад, злодій витратив час на те, щоб відідрати від тіла тканину, приліплена до нього кров'ю, що запеклася, й скласти її в геометрично правильний пакунок? Допит

варти не прояснив справи, адже сторожі знаходилися під впливом якоїсь наркотичної речовини.

Першим висновком Пилата було те, що він є свідком дбайливо зорганізованої мізансцени, що має на меті змусити повірити в надприродну подію. Разом з тим, він розуміє, що політичні наслідки такого шахрайства можуть стати надзвичайно серйозними: народ постане проти фарисеїв, які ненавиділи Єгошуа, проти zelotів та інших народів, а згодом воно спричинить війну у всій землі Ізраїлевій. Наступним кроком слідчого став допит учнів Єгошуа, які одразу ж покалися в тому, що пішли за ним, будучи наївними та довірливими. Найбільше Пилата вразив Симеон, який так палко звинувачував свого Учителя, якого колись, напевно, з таким же завзяттям боготворив. Свідчення наймолодшого учня, Іоанна, про те, що тіло забрав архангел Гавриїл, видалося Пилатові вигадкою юного фанатика.

Отже, слідство тупцювало на місці, тому першим підозрюваним у справі став Йосип з Ариматеї, який попросив дозволу зняти тіло з хреста. Але прибувши до оселі останнього, Пилат побачив, що знайти винного бажає не тільки він: дім перевернуто догори-ногами, а господар та слуги зачинені в пивниці. Від них він дізнається, що чоловіки в масках також шукали тіло, й найімовірніше, що то були люди Кайяфи.

Як будь-який слідчий, Пилат має помічника: сотник Бирр натрапив на цікаві спостереження. У кожного з вартових, котрі охороняли тіло Єгошуа, було знайдено суму в тридцять срібняків – «традиційний тариф зрадника» (кілька днів тому люди Пилата знайшли подібну суму в кишені одного повішеного, тоді як Юда в Євангелії від Матвія повертає гроші первосвященикові у знак запізнілого каяття). Слуги зізналися, що отримали гроші від Кайяфи, який наказав їм свідчити про те, що вони спали, а отже не бачили нічого надприродного. А вони таки насправді нічого не бачили й, присоромлені цим, вартові лише переповіли первосвященикові слова жінок про архангела. Вийшло так, що їм заплатили за те, щоб вони говорили правду. Пилата здивувала позиція Кайяфи: обидва зацікавлені у знайденні тіла, вони мали би з'єднати свої зусилля, але первосвященик чомусь зник та розпочав паралельний розслід.

Роздуми привели Пилата до переконання, що Кайяфа інсценує пошуки тіла, адже вкрав його сам, щоби завадити масовим похоронам, ще одній данині популярності Єгошуа. Можливо це й було у планах Кайяфи, однак він не чекав, що жінки випередять його і стануть свідками воскресіння. Під час зустрічі Пилата з первосвящеником, останній розповідає йому про поговорі стосовно воскресіння: *«Звідки ці чутки? – Від жінки. – Від жінки? Яке щастя! – Так, щастя. Хто в це повірить?»*. Далі Пилат продовжує: *«Знай, любий брате, що ми живемо далеко від сучасного Риму, й що крім Клавдії Прокули, жінки не мають тут ані влади, ані важливості. Вони існують лише завдяки своєму череву, якщо воно тільки плодюче, а в черева не вимагається мати думки, переконання, почуття»* [4, 158].

Ці жінки власне і стали наступними об'єктами слідства Пилата: він по черзі вислуховує ненадійні свідчення Саломеї («неврівноваженого підлітка») та Марії з Магдали («чарівної повії»), які немов напам'ять викладають збіжну розповідь, що було досить підозрілим. Але стає зрозумілим, що обидві жінки пов'язані з одним персонажем – Іродом: Саломея зустрічає Єгошуа, повертаючись до палацу Ірода, а Марія з Магдали – в садах, що належать його родині. Отже, наступний допит Пилат проводить з Іродом, який, на його думку, дошукував у популярності Єгошуа політичний зиск. Прокуратор викладає цареві свою версію того, що відбулося. Він обіцяє йому не писати рапорт, якщо той сам видасть тіло й покінчить із неправдоподібними чутками. Але Іродіада переконала його в непричетності Ірода й видала власну гіпотезу щодо воскресіння: від

імені Єгошуа діє двійник. По суті всі свідки кажуть про те, що не одразу його впізнавали, до того ж він носив капюшон. Таким чином, Пилатові залишається знайти двійника Єгошуа та покарати його. В цьому підозрюється учень Іоанн, який дещо змінив подобу, щоб не бути схопленим людьми Пилата. Крім того, бажання юного прихильника зовнішньо походити на Учителя посилювало підозри Пилата. Імітуючи Єгошуа, Іоанн почав говорити прокуратору про свою та Учителеву любов до нього, що вкрай обурило Пилата, котрий не бажав цієї любові: *«То було занадто. Хоч Іоанн був моїм полоненим, в небезпеці почувався я сам. Він був мисливцем, а я – здобиччю, й я відступав у тінь, щоб захиститися від його нестерпної доброти»* [4, 208].

Справжнім шоком для Пилата стало зізнання його власної дружини: вона сама бачила Єгошуа, що воскрес, тоді як його «двійник» Іоанн перебував у в'язниці. Клавдія була єдиною людиною, якій він повністю вірив та довіряв, отже факти сильніші за здоровий глузд? Відтак Пилат змирився з думкою, що Єгошуа живий, віднині він вважає його своїм противником. Не розуміючи логіки противника, неможливо його знайти, тому прокуратор змушений вивчити Святе Письмо. Він просить спеціаліста розтлумачити йому святі тексти. Після цього на якусь мить Пилат відчув в собі певне роздвоєння: одна половина підчиняється здоровому глузду, інша піддається ірраціональному, уяві, чуттєвості. Але логіка знову перемогла уяву: можливо Єгошуа не помер на хресті. Пилат звертається за консультацією до медика, за словами якого три години розп'яття недостатні для смерті. Крім чималої кількості конкретних медичних деталей, що скасовують невідворотність такої смерті, Пилат згадує, що зняттям з хреста займався Йосип, а не слуги, отже версія, що покараний не помер, має право на існування. Вважаючи, що Єгошуа та Йосип – співники, Пилат міркує, що, заарештувавши Йосипа, йому вдасться знайти Єгошуа, адже той довго не протримається без сторонньої допомоги та врешті-решт видасть себе май. Але ця єдина правдоподібна версія провалилася, коли лікар анулював свої припущення, адже дослідив стан здоров'я та подробиці розп'яття Єгошуа детальніше та зробив висновок, що попервах помилився. Крім того, Йосип довів йому, що укритий в могилі Єгошуа не міг вижити через покладені туди ароматичні трави. Дружина ж повідомила йому, що серед інших жінок була присутня біля хреста на Голгофі. Ця звістка вибила в Пилата землю з під ніг. Переживши депресію, Пилат вирішує приєднатися до дружини в поході паломників до Назарета.

Спостерігаючи за тими, хто йде поруч, він відчуває свою єдність з ними у пошуках чогось важливого, дивується з того, що не відчуває втоми, йдучи. Він міркує, про Царство, яке мав на увазі Єгошуа: воно не зачіпає політичних інтересів Ірода, територія Царства Небесного абстрактна, це терен життя після смерті, завіт спасіння. Разом з тим, воно може змінити конкретний світ, якщо самі люди того забажають, приймуть вість Єгошуа про любов. На відміну від священників він не переконує, не доводить, не наказує, він просто просить людей бути відкритими. Вирушаючи в похід, щоб зустрітися з коханою дружиною, Пилат отримав можливість поміркувати над тим, що ще донедавна здавалося йому таким химерним. Прибувши на гору, він вислухав розповідь учнів про появу Єгошуа та його вознесіння, там же він нарешті побачився з Клавдією, яка повідомила йому радісну вість: вона чекає дитину.

Висновок у справі Єгошуа для Пилата очевидний: не все можна зрозуміти за допомогою розуму, не всі сумніви можна розв'язати. Дружина розгортає думку чоловіка: *«Сумніви та віра є тотожними, Пилате. Тільки байдужість безбожна»* [4, 279]. Припущення Пилата стосовно розповсюдження християнства були безрадісними, він навів кілька аргументів на користь «непродуктивності» історії Єгошуа в світі, вів

вважав, що вона помре з останнім свідком його воскресіння. *«Значить я ніколи не стану християнином, Клавдіє. Адже я нічого не бачив, я все прогавив, я спізнився. Щоб увірувати, я мусив попервах повірити у свідчення інших. – Отож, можливо, ти і є першим християнином?»* [4, 283].

На прикладі образу Пилата автор описує той шлях, який проходить людина, котра апріорно сприймає біблійну легенду, як вигадку, а замислюючись на її подіях з позиції здорового глузду, врешті-решт розуміє її смисл і покликання. Він доводить, що розумовий підхід до надприродного призводить до висновків на користь цього надприродного: так людина може здобути Віру.

Як бачимо, роман містить елементи детективного роману, оскільки інтрига містить кримінальну таємницю, зачіпки та свідчення, мотивації, хибні версії, застосування дедуктивного методу. Щодо персонажів, то розподіл їхніх ролей також показовий: об'єкт злочину (тіло Єгошуа), слідць (Пилат), а також численні свідки, підозрювані, однак конкретні співучасники злочину й провинник залишаються невиявленими, тобто справу закрито за відсутності змісту злочину.

Таким чином, в авторському варіанті апокрифічного євангелія Е.-Е.Шмітта застосований прийом зміщення нарративного центра, що провокує формування іншої системи загальновідомих сюжетних ходів та конфліктів. Посилення ефекту вірогідності діє внаслідок конкретизації предметно-побутових реалій та гуманізації й десимволізації традиційних образів. Залучення у змістову структуру сюжету нового оповідача зумовлює своєрідність суб'єктивного бачення традиційної легенди оповідачем-протагоністом, а отже надає оригінальні роз'яснення незрозумілих або замовчених подій у канонічних текстах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. – Черновцы: Рута, 1999. — 328 с.
2. Нямцу А.Е. Новый завет и мировая литература. — Черновцы: Черновицкий госуниверситет, 1993. — 243 с.
3. Нямцу А.Е. Нарративная специфика традиционных структур в литературе // Слово і текст: Збірник наукових статей. Випуск 1 / За редакцією А.Нямцу. – Чернівці: Рута, 2003. — С. 3-13.
4. Schmitt, Eric-Emmanuel. L'Evangile selon Pilate. — Paris: Albin Michel, 2000. — 288 p.

Іван ЗИМОМРЯ, доцент (Дрогобич)

ЗНАКОВІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТВОРЕННЯ ТА АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ

Творчий діалог, що передбачає звучання голосів щонайменше двох особистостей, либонь, найяскравіше виокремлює свої змістові особливості в інтерв'ю. Його внутрішня організація тексту спричиняє, як правило, модель розмови, що нерідко поєднує несупротно творчі індивідуальності. Йдеться про таку організацію, яка може утвердити своєрідність певної тенденції чи закономірності факту з проекцією на особу. Має місце

множинна функція, що зосереджує увагу реципієнта на різні пріоритети. Її дієвість проступає саме крізь призму дискурсу логіки авторської позиції. Про визначальне розмаїття, що іноді примітне одній особі, писав Іван Франко, характеризуючи Адама Міцкевича як носія діалогу культур. «У своїй письменницькій діяльності, — підкреслював Іван Франко у статті «Адам Міцкевич», — він виявляв велику різносторонність духовних інтересів, незвичайну силу вислову та пластику поетичного малювання...»¹ [2, 256].

Це стосується кожного визначного майстра слова, який має свої художні свідчення, мистецькі спостереження, а також самобутні моделі щодо осмислення життєвих явищ. Таким гранословом постає і Емма Андіївська. З'ясувати окремі питання, що закономірно виникають у процесі сприйняття, оцінки, засвоєння, одне слово, всебічної рецепції її творів, власне, і покликаний матеріал, який тут подаємо в формі інтерв'ю. Чому? Авторська позиція постає особливо ваговою тоді, коли дослідник прагне відшукати спосіб художнього творення, принципові відмінності між концепцією та творчою практикою того чи іншого письменника [1]. Завдання полягає в тому, щоб виокремити не тільки його споглядальність з огляду на конкретику письма, деталі, стильового рівня, але й об'єктивно відкрити — на рівні діалогу — спосіб мислення носія художньої думки. Дане твердження має для нас прямолінійну основу, оскільки позиція Емми Андіївської охоплює цілісне коло мистецьких устремлінь — поета, прозаїка, живописця. Вона пов'язує характер оцінюваних нею вимірів передусім з її життєвою філософією — зміцнювати суб'єктність України в розмаїтих ділянках, де відчувається нестача саме її місткого — ідейно-естетичною вагомістю — слова.

В основу укладеного нами інтерв'ю лягли ґрунтовні відповіді, широко закроєні Еммою Андіївською на прохання автора цих рядків упродовж кількарічного періоду (2001–2006 рр.). Автору цих рядків випало особливе щастя спостерігати працю письменниці в її робітні над *словом*, численними *живописними полотнами*, а в лютому — квітні 2003 року безпосередньо записати її роздуми про сутність кардинальної проблематики, що дотикається як долі однієї людини, так і людства, планети загалом.

І.З. Батьківщина, за Гадамером, не просто місце тимчасового перебування, яке обирають люди і можуть його змінювати. Вітчизна — величина постійна. Як стверджував Василь Симоненко, кожний носій національної літератури спроможний шукати і відшукати в океані національної культури її духовні острівці. Не буде перебільшення, коли скажу: Емма Андіївська як громадянка США, якій судилося творити переважно в Німеччині, відкрила цілий архіпелаг подібних острівців. Бо ж проживала у країнах, що належать різним світам. Які б острівці Ви назвали особисто і яким надали б перевагу?

Е.А. Для мене Україна має просто безліченну кількість острівців. І ті кілька острівців, які я відкрила для себе й для інших, є незначними на її мапі. Я не маю наміру зупинятися, бо сподіваюся, що зможу реалізувати найважливіше. В уяві постають, приміром, лінії роману «Лабіринт». Окрім цього, маю ще багато творчих задумів.

Звичайно, кожна розлука з Вітчизною — це випробування. Тому, кому воно випало, той весь час плекає надію повернутися на Батьківщину. Кому ж випала доля жити на чужині, той завжди живе між бажанням забути й бажанням запам'ятати, між прощенням і згадкою, між втратою й здобутим. Що означають особисто для Вас такі перехресні миттєвості?

¹ Франко І. Адам Міцкевич // Франко І. Зібрання творів у 50 томах. — К., 1983. — Т. 39. — С. 256.

Для мене це означає: я ношу образ України на собі, як слимак свою хатку. Отже, для мене це зовсім просто. Чому я тут? Відповідь однозначна: за тих умов, в яких живу, я можу зробити оптимально радше тут більше, аніж в Україні.

Чи вважаєте себе, перебуваючи здебільшого на чужині, відірваною галузкою від древа отчого краю?

Я вважаю себе українкою, яка перебуває за межами України, а це — абсолютно не відірваність. Це, знову ж таки, духовний стан. Я себе іншою і не мислю. Тільки українкою і вважаю: водночас я, як і кожний, є мешканцем земної кулі. Якби я хотіла бути іншою, я б розчинилася у будь-якій культурі.

Очевидно, спомини з дитячих літ увібрали в себе конкретні факти, чи не так?

Так, у світ української літератури я прийшла дещо з запізненням. А в світовій була «вдома». Адже 9-річною, 10-річною мені були доступні визначальні твори світової літератури. Моя родина мала добірну бібліотеку. В її активі були твори, зокрема, Бальзака, Мопассана, Золя та багатьох інших зарубіжних авторів.

Що й казати? Я на собі пережила зневагу до українців. Бо навіть мати, будучи українкою з козацького роду, спричинилася до того, щоб я не ідентифікувала себе українкою. Однак я прийшла до українства під впливом кривди. Діти страшенно відчують несправедливість супроти українців мене вразила. Моє серце було зранене. Виникали питання: чому оці прекрасні вишгородчани, такі гарні, такі природно шляхетні, а вважаються чомусь гіршими, ніж інші? Підкреслю: мені імпонують тільки почуття добра й шляхетності. За них я піду на кінець світу. Я поклялася, що писатиму тільки по-українськи. І ніколи не порушила цієї клятви, хоча з 12 років проживаю в чужомовному середовищі. Іншими словами, якщо собі щось укласти як обітницю, то кажу — всім незалежно від віку, стану і професії: її можна дотримати. І я це роблю, незважаючи на обставини.

Що б Ви відповіли на питання, що українці — це не емігранти, а народ в поході, як це стверджує Улас Самчук у творі «Планета Ді-Пі»?

Не тільки українці, але й усе людство перебуває в своєрідному поході. Адже ніщо не є назавжди статичним. Однак, певні орієнтаційні пункти кожна нація мусить виробити сама, власне, для того, щоб залишитися нацією. Я й намагаюся долучитися до цього процесу, аби мати такі опорні підвалини.

Чи знаходили Ви у собі сили завжди дотримуватись власного кредо — «головою крізь мури до недосяжного»? З іншого боку, чи були й такі моменти розпачу, депресії, коли Ви покладались на випадок, провидіння — «нехай воно штовхає затурканого чоловіка на путівець»?

Ні, ні. Я ніколи не покладалася на провидіння. Річ у тім, що воно допомагає лише тим, хто, власне, ходить крізь мури. Тоді ця домінанта дарує силу. Проте людина мусить дослівно повністю усім своїм єством іти крізь стіну. Побіля мене були не тільки нульові ситуації, але й, здавалося, безвихідні. Якщо української літератури нема, то я її створю. Українців не визнають? Я зроблю все для того, щоб їх визнавали. Нерідко я чула: «Краще не зізнаватися, що Ви українка, бо то для Вас погано...». А я стверджую: «Я — українка. І це — для мене добре. Це — найкраще. Це — мій вибір. Це — вибір моєї любові». І що може бути кращим?

Асиміляція. Для одних народів це поняття ніби прикипіло, а для деяких — воно не пристав. Між останніми назвав би угорців. Побутує думка: асимілюється тільки слабкий. Народи з дужим началом духовної сили фактично не підпадають під формулу асиміляції. До якого берега Ви б віднесли український народ, якщо мати на оці слова Василя Земляка «я поведу вас у вічність»?

Я? Коли я творю мовою рідного народу, то я за мій рідний, сильний народ. І він таким буде! Навіть, якщо він за тяжінням історичних обставин ослаб. Але я вірю в його колосальну силу, а звідси — його варто вести у вічність.

Кажучи про асиміляцію українців, Василь Маркус — один із чільних представників української США — вважає, «що вона (українська діаспора в США — І.З.) не має майбутнього. Національна церква буде основною ознакою української ідентичності. Проіснують ще, очевидно, свої організації на етнічній основі. На жаль, асиміляція — майже соціологічно закономірний процес». Чи не приховане тут перебільшення? Адже великі спільноти поляків, росіян, вірменів, естонців та інших народів проживають у США, інших країнах світу і не поглинаються країною перебування. Як Ви дивитесь на цей процес з орієнтацією на Німеччину, в якій функціонують — успішно тією чи іншою мірою — українські національні осередки, зокрема, церковні, наукові, культурно-освітні?

Насамперед, будь-яке узагальнення, у тім числі, і Вами процитоване, не відповідає дійсності. Якби воно було для мене дороговказом, то мене не було б. Я була б в якійсь іншій культурі, приміром, російській, німецькій, англійській. Звісно, оскільки я громадянин, то людські закони дійсні і для мене. Я переконана: треба починати завжди від себе. А творити рідною мовою — елементарний обов'язок. Тим більше важливо це для націй, які зазнають упослідження. Звідси — не зникати, а бути собою; орієнтуватись у всіх культурах, знати їх, але залишатися собою.

І пропагувати власну культуру?

Очевидно, що так. Чимало українців не знають своєї історії. Вони усю свою історію віддають першому-ліпшому, хто цього захоче. Щоб такого не траплялося, треба знати свою історію і йти ad fontes — до джерел.

Чи не тут собака заритий, коли окремі носії того чи іншого народу забувають рідну мову за ціну певної вигоди? Іншими словами, потік конформізму поглинає пасивного. Як Ви стверджуєте, має місце процес: «добробут так само, як і лихо, випорожнює людину?»

Не всіх. Ще Плотін твердив: багатство може витримати лише розумна людина. Це — мій перефраз, але зміст такий. Отже, все залежить від того, як Ви ставитеся до дійсності. І ще одне: треба мати історичну пам'ять. Без цього нема етносу як суб'єкту.

Ваше твердження, на мою думку, перегукується зі словами лауреата Нобелівської премії, визначного майстра німецької прози Гюнтера Грасса, який слушно зауважив: «пам'ятаючи, ми немов би розмовляємо як із суцими, так і неживими. Неперебійна пам'ять запорука того, що всі виживемо. А відсутність пам'яті містить печать смерті». Звідси — первинно важливою постає історична пам'ять. Не втратити б її живі сліди, які свого часу Тарас Шевченко адресував у поетичному зверненні «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє». До речі, воно написане 14 грудня 1845 року у селі В'юнище, яке сьогодні — зі злої волі можновладців сталінової доби — знаходиться на дні так званого Київського моря, проти якого так енергійно, чесно й безкомпромісно виступав Олександр Довженко. Нині села нема, але сліди полишилися на вістрі поетичного слова. Як би Ви оцінили якість справжнього вияву історичної пам'яті так, щоб не було Іванів без пам'яті?

Над цим треба працювати. Шевченко — надзвичайний, геній, незмірно великий. А для того, щоб по-справжньому його оцінити, треба мати дійсно незалежну українську державу. От Іван Дзюба по-справжньому писав про нього, а здебільшого все ще пишуть про Шевченка, неначе б дослідниками керувало колоніальне розуміння. Реалізація неможливого — можлива. Тільки треба дуже прагнути цього, і не тільки прагнути, а й

робити кроки в цьому напрямку. Дух, «башила» духу усе перемагає. Своє коріння треба знати. Українська історія така подиву гідна! Знаєте, кілька років тому ми з Іваном Кошелівцем були в Києві. Ми чули пісні від осіб, яких я не хочу тут називати. Проте наголошу: вони напівголосно співали народні пісні, які я вперше чула. Це — був шедевр. Звичайна ситуація: хлопець залицяється до дівчини. Але скаля відчуттів, передана в пісні, така рафінована, що трубадури можуть сховатися. Для того, щоб виплекати таке рафіноване відчуття, потрібне тисячоліття. На жаль, багато українців не знають своєї справді великої культури. Вони вигадують якісь там нісенітниці замість того, щоб просто добре все пізнати. Я прагну, щоб Україна була. Тому я пишу українською мовою. Мені змалечку казали: «Геніальна дівочка і вибрасиває свій талант на ветер!». Так, викидаю на вітер. Тому я писала «Герострати», бо мені казали: «Ето всйо равно, што по-готентотські пісать». Так? Мене не обходить така вічність. Тому пишу так, як пишу. Не роблю жодної поступки нікому. Лише творю так, як мені диктує моє серце, а також ті сили, які мене наснажують.

Чи завжди вдавалося Вам відчитати кодові знаки життя, надіслані Вам Провидінням — жити, творити для рідного народу, збагачуючи його духовний арсенал пером і пензлем?

Це — надто урочисті слова. Я мислю трохи меншими категоріями, а саме: працювати чесно, робити те, що можеш, а відтак — Господь допоможе. На цьому шляху знаки провидіння на кожному кроці. Те, що людина, скажімо, не вмерла на першому році життя чи при народженні — знак провидіння. Це — плінна межа. Я б сказала, знаки провидіння — це метафорична ознака. Звісно, кожна вказівка треба бачити і тоді відповідно використовувати. Велике розминається, а мале, якщо Ви його точно виконуєте, найбільш ефективно. Зрештою, ми бачимо, що мале руйнує велике. Якась там башила чи атом завдає більше шкоди, ніж цілі галактики. Що нам галактики? Ми живемо тут, в малому вимірі.

Що допомагає Вам боротись з «вітряками буденщини», з усіма марудними дрібницями? Чи вони впливають на місце людського призначення бути причетним, а не стороннім споглядачем, як, приміром, у творах Альбера Камю «Чума» й «Сторонній»?

Насамперед, я б тут інакше висловила. Буденщина завжди навідає. Тільки дехто має змогу менше нею займатись. Щасливий випадок, бо тоді можна більше часу присвятити своїй творчості. Я не завжди маю цю можливість, але я намагаюся максимально використати свій час. Знаю, що я хочу щось певне створити і для цього треба докласти зусиль. Якщо Вам сьогодні болить, і Ви погано почуваєтеся, то треба менше скаржитись долі. Завтра може бути так само погано, а то — й гірше. Слід не очікувати, заки розвидниться на обрії, а одразу все чинити, щоб розвиднилося на ньому.

Книгозбірня Емми Андієвської. Які книжки для Вас як письменниці дорогі передусім?

Дуже багато книжок. Різних. Я — всеїд, читаю книжки всіх культур. Але улюблені мої автори, скажімо, Малларме, Кастанеда. Оце найулюбленіші.

Які назви зі світової літератури пригадуєте з дитячих літ? Літ юності? Літ зрілості? До речі, що тепер на Вашому столі з книжок найбільш актуальних для сьогодення?

Ось перед нами стоїть книжок. З різних культур. Це й знаходиться на моєму столі і не тільки на столі. Повторюю: всі культури для мене на близькій відстані. А з юності? Можливо, якоюсь мірою справив на мене незабутнє враження Шарль де Костер. Але то було давно. Очевидно, Гоголь. В дитинстві я зачитувалася Гоголем навіть за тих умов, коли навколо гасали миші, як скажені. Адже на початку 40-х рр. було справжнє нашествя мишей, наче їх щуролов десь вичаклював. І не було світла, а темрява сприяє біді. Де-не-

де тільки якийсь каганець горів. Відзначу ще раз: я — всечитальник. У цьому сенсі бути поінформаним дуже важливо саме для письменника. Дехто відстоює альтернативну моїй думку. Для мене не існує жодного бар'єру. Мене все цікавить.

Згадка про дитинство мимоволі виокремлює образи — незабутні, рідні, близькі. Мовиться про батьків. Будь ласка, намалюйте їх зі світу реалій.

Що ж, батьки, як батьки. Якщо вони дуже добрі, то все нормальне, як правило, не виокремлюється. Бо ж вони існують, як повітря, яким людина дихає...

Наскільки мені відомо, Ваш батько був хіміком-винахідником. Це не від Батька жага до винаходів?

Не знаю. Батька вбили, коли мені було десять літ. Пригадую, мною володіло почуття замкненості. Злам на відкритість припав на повноліття. Для мене стала виразною істина: найбільше досягнення, що базуються на раціональних началах, вимірах розуму, — це, власне, ніщо, якщо до них не прищеплене серце. І це не тільки з української філософії. Ось, у Кастанеди, дон Хуан Матос вибрав шлях серця, бо без емоційного підґрунтя космос порожній, мертвий. У цьому контексті назву мій перший роман «Герострати». До речі, про цей твір свого часу ґрунтовну статтю написав син Василя Стефаника, Юрій, відомий під псевдонімом Кленовий. То була блискуча стаття. На жаль, не маю її під рукою. З ним ми тільки один раз зустрічалися особисто. Це було десь у 70-х рр.

Які риси матері викликають у Вас солодкий спомин, за словами Івана Франка, про «домашнє вогнище»?

«Домашнє вогнище»? Для мене відповідь це запитання — за обширом моїх зацікавлень. Передусім для мене важлива ланка — мистецтво, література, їхній світ.

Чи успадкували Ви риси Батьків?

Що казати? Загалом мені не віриться, що діти щось успадковують. Вірю в інше: вони успадковують чин — «бацилу» духу, а відтак розвивають її самостійно.

Скупими видаються ті епізоди, що містяться у Ваших життєписах. Чимало читачів не знають, що вони назагал рясні на події, факти, пережиті випробування. До мене, як одного з дослідників Вашої творчості, вже неодноразово зверталися за більш докладними відомостями з метою публікації під рубрикою «Хто є хто в українській культурі». Мовиться про широке коло світоглядних позицій, духовних зацікавлень, запитів...

Я дуже не люблю про себе розповідати. Уже хоча б тому, що переважна більшість побратимів по перу не вагаються хвалити себе на кшталт: «я зробив; я — усесвіт; я — галактика!». А це мені не імponує. Я волю про себе не розповідати. Щось там було, відбувалося, ну, то й що з того? Для мене завжди єдине дійсне — перетворювати зовнішні обставини на внутрішні, а це — творчість чи, як Ви кажете, дискурс логіки авторської позиції.

Будь ласка, яка оповідка про Вас принесла б Вам втіху, власне, як людині творчій, носію духовних цінностей?

Не знаю. Краще розповім оповідку про мою прабабусю — «шаманку» та «відьму»... В українське село прийшли колись кацапи, «карабейніки». Це було десь на Полтавщині. А козак, батько моєї прабабки, мав трьох доньок і готував їх віддати до монастиря замолювати свої гріхи. Найстаршій було вже 27. На ті часи — це, як 100. Неодружена — це катастрофа. Мала, негарна, з зеленими очима — так передають її образ легенди. Побачила вона сина цього карабейника, 17-річного хлопця. І закохалися вони один в одного. Жінки казали: «Як

це так? То ж не може бути: 17-річний і 27-літня стара баба! Відьма!». Батьки теж казали, що проклянуть їх, якщо вони поберуться. Але вони не злякалися цього...

Як у Миколи Гоголя у повісті «Вій»?

До речі, Гоголь нічого не вигадував. Він тільки, як би Вам сказати, посилював те, що було. То зовсім не вигадка. Дійсність далеко цікавіша, ніж припускають. Гоголь володів тільки такими очима, щоб усе углядіти і відповідно віддзеркалити словом. Згадаймо: челядь із села, передусім жінки, хотіли вкоротити віку моїй прабабці. Але вона промовила до них якесь слово і переконала їх не робити цього. І вони дали згоду на шлюб. Найцікавіше, що я цю мою прабабку бачила, коли мені було чотири роки. Ми відвідали родину батька, яка взяла до себе прабабку і вона при них жила. Було це десь на Донбасі. Те видиво моєї прабабки — чистої води фантастика. Однак і досі пам'ятаю, як вона виглядала. Маленька, а сягнувши 104 років, зберегла всі зуби! Що цікаво, з тим 17-річним красенем-кацапом вона таки одружилася. Батьки їх прокляли, не виділивши їм жодного спадку. Прабабка пекла бублики і продавала, а оцей красень лежав на печі і читав Біблію. А дружина рік-у-рік народжувала дитину. Десь двадцять дітей у них було. І всі вони були щасливі. Отакі бувають історії, що приносять втіху крізь призму творчого діалогу з цікавим співрозмовником.

Ретроспективно повернутися б в епоху, що мала місце кілька десятиліть тому. Чи багато пережито на різних життєвих зупинках?

Для мене важливе все тільки тією мірою, наскільки воно перетворене моєю творчістю. А решта — несуттєве, бо я запрограмована на творчість, якщо зважати на логіку авторської позиції. Може, тому я змалечку прагнула міцно стояти на ногах, аби ходити крізь стіни. І я це реалізую на практиці.

Де довелося Вам вчитися, здобувати освіту, утверджуючись в очах сучасників як людина широкої обсервації, гармонійної ерудиції та всебічних та знань?

Вчилася в різних закладах. Важливо не те, де людина вчилася, а що вона знає. Я зустрічала людей з дуже добрих закладів. Однак вони були неуками. І навпаки. Все залежить від власної інтелігенції, вміння здобувати знання. І, звичайно, належно їх використати.

Як часто згадуєте місто, де судилося Вам прийти на Божий світ?

Ніколи не згадую. Я взагалі дуже мало приділяю собі уваги. Для мене абсолютно неважливо, де я народилася. Головне, що я роблю. Я не плекаю культу особи. Для мене це — другорядне значення. Мені, звісно, хотілося б побувати повсюди в Україні, в кожному місті. Я дуже люблю Україну. Щоразу — це зустрічі з незвичайними людьми. Мені хтось закинув, що ідеалізую українців... Кожний письменник бачить світ лише таким, яким він є сам. Оце й усе. Якщо хтось схильний до мазохізму, то всі люди будуть для нього з дефектами. Я схильна до доброти. Очевидно, як і всі українці. І в це я вірю. Доброта — дуже цікавий феномен...

Відомий образ цієї доброти на рівні «закону вічності», так майстерно розкритий класиком сучасної грузинської літератури Нодаром Думбадзе. А Ви також осмислили цей феномен у збірці «Джалапіта»?

Так. Я намагаюся досягнути цього в усіх творах. Наскільки мені вдалося, то вже судіть самі.

З одного боку, Ви майстер слова, з іншого — кольору. А яка з виставок Ваших художніх полотен принесла Вам найбільшу творчу радість, сказати б, славу?

Щодо найбільшої слави, то про неї я нічого не скажу. Відомо: поки Ви не маєте ймення Пікассо, поки Ви не маєте його реклами, то славі — зась? А внутрішнє задоволення? Воно постає тоді, коли завершу картину. Ви бачите — це добре! А решта все похідне. Щодо кількості виставок, то тут є ґрунт для похвали. І були дійсно дуже

гарні. Наприклад, у палаці Фаціо! Вперше Україна в моїй особі виставлялась у подібній програмі — «Розкопати майбутнє». Виставку влаштував др. Ельмар Цорн у Капуї, місті Спартака. А нещодавно закінчилася виставка, де на всіх чотирьох поверхах у центрі міста (Мюнхена — І.З.) експонувалися мої художні полотна.

Кого з українських письменників, себто Ваших сучасників, Ви знали особисто? З ким довелося зустрітися на життєвих стежках віч-на-віч?

Багато гарних. Ліна Костенко, Іван Дзюба, Ірина Жиленко, Валерій Шевчук, Юрій Андрухович. До слова, есеї Івана Дзюби просто чудові. Щодо інших? Нехай мені дарують — всіх поіменно назвати важко.

Чи відчували Ви комплекс меншовартості, перебуваючи на чужині?

Я надто амбітна, щоб відчувати будь-який комплекс меншовартості. Звідси нуртує в мені жаль від того, що у західному світі ще й нині плекаються старі стереотипи, а з ними — програмована ненависть до українців. А я весь час стаю на прю, бо переконана: український народ — це одна з найцікавіших націй світу.

Образ блаженної пам'яті Івана Кошелівця, наукові праці якого більш-менш відомі в Україні. Розкажіть, будь ласка, про його творчі зацікавлення питаннями художнього перекладу, процеси збагачення українського письменства, зокрема, гумористики.

Говорити про когось — це дуже невдячна справа. А мій чоловік писав чудові речі так, як він це бачив і вважав за потрібне. Хай дослідники розбирають зміст його творчого доробку.

Ваша улюблена українська пісня?

Мені важко сказати. Кожна гарна одразу стає й моєю. А назагал, то я не виросла ні в українському фольклорі, ні в українській культурі.

Як Ви відпочиваєте?

Я весь час біжу. Мені нема часу відпочивати. Інколи серед бігу відпочивається тим, що думається ще напруженіше. Пік напруги може бути відпочинком.

Слова вдячності, висловлені автором цих рядків визначній письменниці, не окреслюють сутності так званої «проблемної літератури». Бо вони адресовані передусім людині, широта поглядів якої панорамно охоплює своєрідний театр зі своїми темами, мотивами, реквізитами. Сподіваюсь, читач відразу впізнає конкретику і міру її соціального змісту, що рефлексивно відтворює логіку авторської позиції, а саме — Емми Андієвської¹.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. – Тернопіль, 2004. – С. 5-7.
2. Франко І. Адам Міцкевич // Франко І. Зібрання творів у 50 томах. – К., 1983. – Т. 39. – С. 256-257.

¹ Висловлюємо Еммі Андієвській слова щиросердної подяки за згоду на використання авторизованих відповідей, використаних у даному інтерв'ю, а також листів, адресованих авторові цієї праці.

Ольга ПАПУША, доцент (Тернопіль)

НАРАТИВНА КОМУНІКАЦІЯ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Одна із посутніх функцій наратива як мистецтва полягає в суб'єктивізації світу... Суть цієї суб'єктивізації — в спробі зробити нас відкритими для гіпотетичного, для сфери актуальних і можливих перспектив, що утворюють реальне життя свідомості, яка інтерпретує.

Брокмейєр Й., Харре Р.

Дитяча література належить до тих символічних мов, що артикують буття *людини-у-світі* та *світу-в-людині*, конструюють екзистенційні та ситуативні ролі, визначають межі та за межовість людини. Тексти, породжені цими мовами, прочитуються лише культурно-історично, позаяк їхні значення утворені мережею соціальних зв'язків та взаємодій. У випадку дитячої літератури тексти завжди мають очевидні дискурсивні асоціації, адже вже традиційно пов'язані з розрізненням позицій «дорослого» і «дитини» та уявленнями про можливі ситуації їхнього перетину і взаємовпливу. Художнє моделювання зазначених позицій у вигляді адресантів та адресатів нарації і є предметом цієї статті.

Концептуальним тлом нашого обговорення є розуміння тексту в наратологічній перспективі [3; 10; 11; 12; 14] — як наратива, що у сукупності з екстра- та паратекстовими, а так само транстекстуальними чинниками вміщує подвійну подієвість — саму розповідь як подію та зображення подій у розповіді. Дискурсивний характер наратива зумовлює символічне означення й кореляцію в знаковому повідомленні іманентних йому мовців (реальних / віртуальних учасників акту комунікації, адресанта й адресата). Що ж стосується власне текстової експлікації (репрезентації) комунікативної природи художнього дискурсу, механізмів породження і трансляції суспільних знань, норм і конвенцій, у цьому теорія розповіді функціоналізує основи естетичної комунікації: виходячи із поняття «глибинна структура», наратологи акцентують увагу на реалізації цієї структури в ході багаторівневої інтеракції. Тому категорія розповідних інстанцій наративного дискурсу не порушує статусу «учасників літературного діалогу», а відображає їхню онтичну неоднозначність, багатоплановість і полівалентність. У наратології до реальних комунікантів відносять конкретного автора (письменника) й читача (публіку, читацьку аудиторію), а до віртуальних комунікантів — функціональні іпостасі відправника й отримувача повідомлення — наратора, нарататора, фікційних мовців-персонажів). На перетині реальних і віртуальних (ідеальних, фікційних) координат суб'єктів художньої комунікації конститууються інстанції абстрактного автора й абстрактного читача — своєрідні знаки успішності інтенційних актів, (де)кодованості смислів.

До сьогодні поняття автора залишається найсуперечливішим у літературознавстві, постаючи в силовому полі двох радикальних проектів — апології інтенційності літератури та теорії інтерпретації [див.: 5, 56-58]. Якої ж значущості набуває автор у наратологічній перспективі? Хоча структуралізм і належав, як відомо, до табору радикальних критиків «інтенційної ілюзії», що обстоювали ідею влади мови над мовцем і тріумф текстуальності, однак наратологія запропонувала комунікативні виміри

проблеми: літературний твір — радше не мова, а мовлення, дискурс [2]. Відповідно теза про «смерть автора» в теорії розповіді є вказівником внутрішнього протиріччя та неоднозначності цього поняття. Відтак наратологія досліджує експресивні функції розповіді, парадигми наративних пресупозицій та імплікацій. Для студіювання текстів дитячої літератури неабияку важливість має концепція розповідних інстанцій, що постулює рівні художньої комунікації, а саме:

- рівень *емпіричної комунікації*, де відправник повідомлення — це письменник, цілком конкретна історична постать у мережі рецептивних значень;
- рівень *художньої (фікційної) комунікації*, де кожній з функціональних іпостасей відправника повідомлення належить певний смисловий профіль у тексті — абстрактного автора чи наратора.

Проблема *реального авторства* в дитячій літературі неодноразово ставала предметом досліджень [див.: 18, 3-31; 19, 9-11]. Наратологія ж позиціює автора не феноменологічно, а прагматично — як спосіб атрибуції, класифікації, диференціації та зв'язку текстів, як «характеристику способу екзистенції, колообігу... окремих дискурсів у суспільстві» [11, 448]. У такому разі зовсім іншого сенсу — ідеологічного, функціонального — набувають ситуації, коли йдеться про *авторство*, приміром, Всеволода Нестайка, Івана Малковича Джоан Ролінг, Едуарда Успенського, Андрія Куркова, Мар'яни Савки тощо.

Так, ім'я Джоан Ролінг — це символ успішної письменницької креативності (серія романів про Гаррі Поттера відкривають історію дитячої літератури третього тисячоліття), ситуація «слави зі старту» (Дж.Ролінг не йшла торованим шляхом традиційної ініціації спершу в «дорослій» літературі задля визнання якості своєї саги — порівняймо з протилежною письменницькою траєкторією, приміром, Андрія Куркова, чий «Пустомелики» окрилюються іміджем «найвідомішого українського прозаїка»), знак масовізації та глобалізації дитячої літератури (читацька поттер-аудиторія немає вікових та національних меж). Крім того, ім'я відомої англійки на обкладинці кожної з книг про Гаррі Поттера живе цілком самостійним життям, адже ініціали титульного автора виглядають так, начебто вони належать чоловікові — *Дж.Ролінг (J.K.Rowling)*. Цей непопулярний крок у реальному світі сучасних стандартів гендерної ідентифікації є риторичною, але не ідеологічною конфронтацією: завуальоване справжнє ім'я (first name) перетворюється на «витіснене джерело» дискурсу, котре приховується, зберігаючи при цьому посутній вплив. Відтак ім'я з *обкладинки* стає паратекстовим знаком, атрактором, спрямованим на традиційно велику, але таку ж традиційно інертну хлопчачу (чоловічу) читацьку аудиторію. У такий спосіб ім'я діє як частина рецептивної стратегії, маркетингова технологія, потужно впливаючи і на комерційний успіх кожного з шести відомих дотепер романів про Гаррі Поттера.

Інший приклад — «корпоративний проект» від «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-Ги», книга «Літаючий капелюх» (К., 2001). Видання містить своєрідні дискурсивні маркери, зокрема зазначено, що «назва і зав'язка дії належить Андрієві Бондарчуку», «текст — Марині та Сергію Дяченкам», а «ідея, герої, сюжет і редагування — Іванові Малковичу». Гадаємо, що застереження авторських прав є видавничим топосом, однак для читача ця палітра відомих імен створює передусім репутацію книги як якісного митецького й мистецького продукту.

Так само і питання про те, чи можуть, скажімо, Лесь Подерв'янський чи Оксана Забужко, Едуард Лімонов чи Орхан Памук за певних умов (зрозуміло, творчих) бути легітимізованими як дитячі письменники, пов'язане значною мірою із символічними

практиками атрибуції письменника як «постійного рівня вартостей» [11, 449], у яких важать ролі письменника («жінка», «чоловік», «дебютант», «майстер», «авторитетний», «епатажний») і сценарії дискурсивних стратегій (кар'єра, інстанції визнання і впливу тощо).

Отже, автор у дитячій літературі — це передусім сукупність значень, породжених механізмом ідентифікації ініціатора художнього діалогу та його письменницьких практик (ролей), поцінованих з погляду суспільних конвенцій.

Які ж текстуальні проєкції інстанції відправника в дитячій літературі? Художній текст є складною мовною одиницею та естетичним явищем, що акумулює в собі різноманітний креативний, референтивний та рецептивний смисли. Частково ці смисли виникають у результаті інтенційної діяльності адресанта художнього повідомлення, що виступає в якості суб'єкта висловлювання. Така суб'єктність у тексті розглядається наратологією на рівні *абстрактного* та *фіктивного* авторів.

Абстрактний автор — це результат текстового семіозису. Це той образ, що втілюється в послідовних симптомах творчого акту (приміром, конструювання подій та героїв, виявлення певної наративної логіки, зображення нараторіальної комунікації) і водночас — реконструктивної діяльності читача художнього твору. Вольф Шмід слушно зауважує, що «абстрактний автор не є зображуваною інстанцією, зумисною побудовою конкретного автора... у нього немає свого голосу, свого тексту... Абстрактний автор є уособленням інтенційності твору» [12, 53-54]. У дитячій літературі цей семантико-структурний принцип розповіді встановлює межі зображуваного світу, якому належать комунікативні інстанції наратора та нарататора, функціональні межі самого тексту (в аспекті когезійності, цілісності та спрямованості) і сукупність текстових значень (когнітивні й модальні). Для прикладу, найхарактерніші особливості відомої дилогії «Злочинці з паралельного світу» Галини Малик — невеликий обсяг кожної повісті (72 с. і 96 с. відповідно), що утворюються мікроісторіями (24 і 21 розділи в кожній частині), «густонаселеність» (понад 40 різних персонажів), почергова дитяча і доросла перспективи розповіді, жанровий еклектизм (детектив, пригодницька повість, фантастика, епічний вектор розвитку героя), нерегулярна часова ретроспективність — і жодної проспекції, гетеродієгезис — все це є тією системою знаків, що вказують на єдиний і осмислений комунікативний намір, вибір абстрактним автором: відкрито говорячи про самотність, непотрібність дитини, людини, тварини в сучасному світі, абстрактний автор руйнує звичний міф про «щасливе дитинство» і будує новий — про пам'ять, відповідальність, ідентичність.

Фіктивний автор — це зображувана інстанція художнього мовлення, що цілковито належить текстовому планові нарації і саме на вербальному рівні набуває ідентичності, а точніше — «динамічної ідентичності» (П.Рікер). У наративній поетиці ця інстанція пов'язана з *наратором*, якому й належить функція розповіді [3, 262]. В інтерпретаційному плані наратор «конститується в тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неодмінно наділений певними антропоморфними рисами мислення й мови» [12, 65]. Ця розповідна інстанція поєднує дві функції тексту: наративну й ідеологічну (у найширшому значенні). Саме до компетенції наратора належить генералізація розповідного матеріалу та конструювання історії під певним кутом зору. Читачеві ж доводиться розглядати історію крізь «фільтр» наратора і водночас формувати свою власну позицію у ставленні до історії шляхом включення/виключення наратора як однієї із текстових перспектив. Відтак для читацької активності точками опертя стають експлікаційні характеристики наратора, зокрема його ставлення до розповідуваної історії та дистанція нарації.

Наратор у дитячій літературі обіймає один із наративних рівнів — позицію учасника розповіданої історії, суб'єкта дії та розповіді (*гомодієгетичний наратор*) чи позицію спостерігача, суб'єкта тільки розповіді (*гетеродієгетичний наратор*). Оскільки, на думку Ж.Женетта, «відсутність має абсолютний характер, а присутність має різний ступінь» [3, 253], важливим є, безперечно, і рівень наративної медіації — екстра-, інтра- чи метадієгетичний, і модальність розповіді (фокалізація). Зрозуміло, що кожна наративна позиція по-особливому сприймається читачем і впливає на його ціннісні орієнтації.

Гетеродієгетичний стиль. Дитяча література в історичній перспективі зароджувалася як форма культурно-освітньої політики з настановою «розповідати і нормувати». Внаслідок цього художня література для дітей успадкувала від навчальної топос всюдисущого та всезнаючого наратора, що упродовж тривалого часу залишався прескриптивною інстанцією в художньому діалозі з читачем-дитиною. Рецептивні настанови такої позиції досить прозорі: крім об'єктивованого викладу, нереклексивної реєстрації подій (а для подібного розповідача знайшлося навіть спеціальне визначення — «драматичний», він же і «надійний»), гетеродієгетичний наратив дозволяє авторитетно (і навіть авторитарно) транслювати суспільні ідеологеми, давати прямолінійну оцінку учасникам історії, коментувати їхні емоційні чи ментальні стани. Наратор при цьому може повідомляти про події, що трапляються у різних місцях в один і той самий час, «проникати» у свідомість будь-якого персонажа. Подібну текстуальну стратегію спостерігаємо в прозі О.Іваненко, Ю.Ярмиша, Я.Гояна та ін. Такий наратор, проте, може бути умовно «обмеженим», коли його всезнання стосується лише частини персонажів (наприклад, дітей, а не дорослих — як у творах А.Костецького, Вс.Нестайка, М.Носова чи Я.Стельмаха) або ж узагалі лише одного героя (як у першому романі Дж.Ролінг «Гаррі Поттер і Філософський камінь» чи пригодницько-фантастичному романі Сергія Оксеника «Лісом, небом, водою»). Загалом же інтроспекція зовнішнього спостерігача у свідомість персонажа демонструє суттєві відмінності поміж *фокалізованою* і *нефокалізованою* манерами розповіді в дитячій літературі: гетеродієгезис стає психологічним у першому випадку й залишається абсолютно стороннім, моралізаторським за умови нефокалізованої розповіді, коли наратор частково навіть втрачає особливості «мовленнєвої індивідуальності» (М.Бахтін). Виходить, критика на адресу дитячої літератури стосовно її «занадто високого стилю» і нечутливості до «живих відмінностей» ідіолектів [8, 31] справедлива принаймні щодо нефокалізованого гетеродієгетичного корпусу текстів.

Гомодієгетичний наратор. На думку наратологів, гомодієгетичний текст, коли розповідач є персонажем власної історії, дозволяє цьому нараторові самостійно визначати ступінь відкритості свого внутрішнього життя та його оприсутнення для інших. Тим-то в дитячій літературі ця наративна позиція видається вельми цікавою, але вразливою в окремих моментах. Якщо навіть у «дорослій» літературі персонаж-оповідач зажив слави «ненадійного», що суб'єктивно та довільно розповідає про події, то в текстах дитячої літератури така нарація здається ще більш дражливою. Справді, гомодієгезис здійснює значно більший вплив на читача, провокуючи та збуджуючи його увагу в ідентифікаційній перспективі: «Як і всі нормальні люди, я не любила понеділка. Після вихідних і вчителі мляві, хоча не витанцьовують на дискотечі до глибокої ночі. Тому вони ніби ще й гніваються на нас, що ми походилися до школи. Ось і кера вчепилася мене: їй, бачте, не подобаються мої негритянські кіски...» (О.Думанська «Спосіб існування білкових тіл. Щоденник, дописаний з уяви»). Але це може розцінюватися як занадто сугестивний фактор, особливо для наймолодших читачів. Не

маючи до певного часу на рівні понятійного мислення займенникових концептів і достатнього естетичного досвіду (дистанції), діти можуть відчувати труднощі з кваліфікацією гомодієгетичної інстанції в тексті («хто говорить?») і сприймати оповідача, особливо персоніфікованого, як реальну особу, розуміти його розповідь буквально. Гомодієгетичний наратор до певної міри є «загрозою» дидактичним намірам тексту¹, оскільки стає єдиним джерелом наративного знання. Коли ж до цього додається ситуація *внутрішньої фокалізації* на персонажеві, наратор здобуває привілеї самостійно впорядковувати та коментувати події, отже — приховувати чи прикрашати справжній хід подій, опускати чи додавати окремі значимі деталі ситуацій, тобто подавати менше/більше інформації, аніж цього вимагає логіка розповідування та відповідної інтерпретації історії. Сприйняття фікційного світу потребує в такому разі розуміння, що оповідач не лише має обмежену перспективу, а й сам є результатом своєї ж вигадки. Однак загальноприйнятий у такому разі статус «ненадійного» наратора у дитячій літературі потребує суттєвої корекції: одна справа — ненадійний оповідач у Ю.Андруховича, і зовсім інша — скажімо, у В.Близнеця, В.Драгунського чи А.Ліндгрена. Дитина в ролі оповідача «ненадійна», очевидно, безхитрісно, простодушно. Тому не можна стверджувати про зумисну «травестію» таким наратором подій. Наративи у гомодієгетичній перспективі потенційно позбавлені прямої повчальності і є стихією вільної гри, фантазії, вигадок, даруючи незабутні миті свободи своїм читачам. Тим-то белетристика, приміром, А.Ліндгрена, Дж.Родарі, Е.Кестнера, Е.Успенського, Вс.Нестайка є справжніми — *наративними шедеврами* в царині дитячого читання.

Постулюючи сприймаючу інстанцію розповідного тексту як обов'язковий компонент художньої комунікації, наратологи разом з тим не абсолютизують її роль, натомість розглядають як рівнозначну з інстанцією відправника (якраз взаємодія суб'єктів комунікації конституює фікціональні й наративні рівні твору). Відзначимо важливість цього підходу і для теорії дитячої літератури ще й тому, що *реальний читач* творів, адресованих дітям, часто стає ідентифікатором цього типу художнього дискурсу. З семіотичного погляду, моделі реальної комунікації, структура соціальної взаємодії транслюється у метакомунікативних та контекстуальних параметрах творів, призначених для дитячого читання: назвах, підзаголовках, у тому числі жанрових дефініціях, передмовах, посвятах, післямовах, анотаціях, самому «просторі дитячої книги», що її Маргарита Славова називає «атракційними шатами» дитячої літератури [9, 56].

Як же експлікується інстанція одержувача в наративі? На думку Вольфа Шміда [12, 40], на кожному рівні художньої інтеракції виявляється інстанція отримувача за специфічними індексальними знаками: «Отримувач розпадається на дві інстанції, які, навіть якщо матеріально й екстенсійно збігаються, необхідно розрізнати з погляду функціонального чи інтенсійного, — адресата і реципієнта. Адресат — це гаданий чи бажаний для відправника отримувач, тобто той, кому відправник спрямував своє повідомлення, кого він мав на увазі, а реципієнт — фактичний отримувач, про якого відправник може і не знати» [12, 39]. Дихотомія отримувача іпритаманна усім комунікативним рівням і є важливим аналітичним інструментом у діахронному й

¹ Це підтверджують чисельні переробки класичних творів для дитячого читання, які трансформують граматичну форму викладу – «Пригоди Робінзона Крузо» Д. Дефо, «Подорож Гуллівера» Дж. Свіфта та ін.; такий собі «дидактичний» *rewriting*. Так, «Пригоди Гекельбері Фінна» Марка Твена (на відміну від гетеродієгетичного «Тома Сойєра»), довго був «дорослим» романом саме через гомодієгетичного наратора. [див.: 18, 111-129].

системному аналізу феномену дитячої літератури. Так, на емпіричному рівні справді можемо досліджувати еволюцію адресата, зміну реципієнта у ході формування дитячої літератури як субсистеми художнього дискурсу. А от процес неадаптованого використання літературних текстів (наприклад, стихійне формування кола дитячого читання, ситуативні інтереси) залишатиме інтенційність адресування за дорослою аудиторією, натомість конкретизація потребуватиме розгляду в горизонті дитячого читання. При адаптації текстів спостерігатимемо, очевидно, трансформацію комунікативної структури — видозміну концепції адресата, моделювання креативно-рецептивної референції тексту. При прямій адресації художнього твору дітям матимемо справу з орієнтацією текстуальних кодів і норм на фактичні, коли адресат і реципієнт екстенсійно збігаються.

На фікціональному рівні у текстах для дитячого читання виявляється:

— специфічність інстанції *абстрактного читача* — так звану «подвійну адресу» як результат свідомої чи неусвідомленої орієнтації не лише на дитину, а й на дорослого читача — в лінгвістичних регістрах розповіді, жанрових конвенціях, риториці, ідеології,

— концептуалізацію очікувань наратора (зображення позиції слухача/читача нарації — *наратора*).

— продуктивність інстанції *фіктивного реципієнта* — персонажа з актантною (головною чи факультативною, змінною чи постійною) функцією «слухання/читання».

Ситуація «подвійного адресування» розглядається багатьма дослідниками дитячої літератури [9; 17; 18] як перехрестя ситуацій «література для дітей» і «література про дітей». Так, відома дослідниця Зохар Шевіт [17, 14], вважає, що в дитячій літературі ситуація «подвійного адресування» — це функціонування «пасивних» і «активних», «офіційних» і «неофіційних» адресатів [17, 83-89]. Обидва типи пов'язані з компліментарною функцією дорослого читача як ініціатора художнього діалогу, його участю в процесі легітимації, канонізації літературних творів, а також спрямованістю текстів до діалогу з дорослими «через голови дітей» задля нового переживання «втраченого дитинства» [17, 95]. При цьому залишаються не диференційованими функції «внутрішнього адресата» і спосіб його атрибуції — виражений чи неявний намір автора викликати певне враження у конкретного (дорослого) читача (схвалення чи неприйняття) та емоційний відгук реципієнта-дитини.

Сергій Іванюк, який докладно займався «концепцією адресата» у художній прозі для дітей радянської доби (20–40-і роки XX століття), також вважає інстанцію адресування твору неоднозначною, тому що ця остання включає «з більшим або меншим ступенем усвідомлення і редактора-видавця, і критика, і письменника-однодумця, і письменника — ідейного супротивника тощо. Всі вони виступають компонентами тієї складної, складеної гіпотетичної особи, до якої звертався письменник. Кожен із цих компонентів справляє свій, своєрідний вплив на автора в процесі його творчої праці» [4, 14]. Дослідник слушно відзначає, що «йдеться не просто про соціально-історичний, культурно-психологічний, віковий тип, а про читача, який є внутрішнім моментом творення, який співвідноситься з «образом автора» [4, 13]. «Образ читача», на думку вченого, — це реляція світоглядних позицій автора і героя.

Так само розглядає цю проблему і Євгеній Нейолов [7]. Досліджуючи динамічну категорію змісту, він пов'язував «безпосередній зміст» твору з його адресою (приміром, дитячою), а «потенційний зміст» — з іншими можливими інтерпретаціями, а саме з «дорослими, не-дитячими». Характерно, що «доросла» інтерпретація, за Є.Нейоловим, буває двох типів — утилітарно-доросла (буквальне розуміння казкової умовності,

«псевдо-доросле» сприймання) та «правдиво доросла» (наприклад, розуміння сатиричного чи гумористичного плану розповіді). «Ідеальний» же читач дитячого твору — це передусім фаховий читач (літературознавець, культуролог, філософ).

Фактично, маємо справу з позиціонуванням «подвійної» адреси у фікціональних координатах наратива, адже вже сам феномен культурного усвідомлення себе як опозиції «Іншому» передбачає самоідентифікацію дитячої літератури у відштовхуванні від цього «Іншого». Тому дитяча література закономірно має функціональні варіації свого читача — *уявних адресатів, ідеальних реципієнтів*.

Отже, з наратологічної перспективи, *уявним адресатом* у творах для дітей є читач, до якого покликається текст («читач першого рівня», за У.Еко), а *ідеальним реципієнтом* — читач, що розбудовує конотації, соціокультурні та літературні алюзії, що рефлексує над ідеологією тексту, творчо інтерпретує взаємозв'язок форми й змісту повідомлення («вірцевий читач другого рівня» в У.Еко). Цілком очевидно, що вікові параметри в даному випадку не є текстуальними. Все залежить від «культурного тла» читання, об'єму «енциклопедії Читача» (У.Еко) і такого способу «просування» в художньому просторі твору, виповненому «лакунами» (В.Ізер), що дозволяє «співвіднести побачене зі своїм особистісним знанням і вжитися в світ, який розвивається за вигаданими художником законами», тобто досягти естетичного переживання¹. Звісно, ця здатність може вдосконалюватися з часом, а отже мислитися залежною від часу і — прямо пов'язуватися з досвідченішим, дорослішим читачем. В.Шмід вважає, що всі функції уявного адресата (на котрого орієнтовані мовні, епістемологічні, естетичні коди, моральні і соціальні норми розповіді) та ідеального реципієнта (отримувача, що здатен осмислити художній твір «в ідеальний спосіб з погляду його фактури і зайняти ту смислову позицію, яку твір йому підказує» [12, 61]) суміщає в собі інстанція *абстрактного читача*. Відповідно ідентифікація емпіричних адресатів (дитини, дорослого) з функціональними іпостасями абстрактного читача — це семіотична практика, моделі якої закріплюються у суспільній традиції (ре)продукування й збереження культурних форм і культурних смислів. Розглянемо, як працюють вказані наративні конвенції, для прикладу, в гумористичних оповіданнях для дітей.

«Сміхова стихія» властива багатьом текстам, призначених для дитячого читання, як модальна форманта структурно-семантичної художньої цілісності розповідних текстів незалежно від їхньої форми — віршової чи прозової (лимерики Е.Ліра, мініатюри А.Барто, небилиці Д.Хармса, Дж.Родарі, Т.Коломієць, казки-поєми К.Чуковського, «телеляківки» І.Калинця, «шкідливі поради» Г.Остера, «смішинки-веселинки» Гр.Бойка, оповідання Я.Стельмаха, детективні повісті Л.Ворониної тощо). Оскільки «сміх» є домінантною світоглядною категорією дитинства [1, 1-2; 6, 1], він стає важливим об'єктом трансляції у знакову систему літературного дискурсу, орієнтованого на коди дитячої рецепції, — зображеним елементом і зображувальним (наративний прийом). Отже, гумор у дитячій літературі є підстави розглядати не як жанровий чи родовий специфікатор, а як елемент структурної матриці розповіді (організації фокусу нарації, рівнів розповіді)² та одночасно — умовою комунікації з потенційним читачем.

¹ В У.Еко є, до речі, своєрідний тест на «відмову від недовіри»: казковий зачин «дозволяє миттєво вибрати вірцевого читача — дитину чи як мінімум людину, готову повірити речам, які не вкладаються в стандартні рамки здорового глузду» [13, 20].

² Перефразовуючи генологічні рефлексії В.Тюпі, можна сказати, що саме *гумор* «реалізує комунікативну стратегію дискурсу» дитячої літератури.

За цим принципом і влаштована відома збірка «Веселі історії», яку запропонувало свого для «молодшого та середнього шкільного віку» видавництво «Школа» у серії «Хрестоматія школяра» (К., 2000). І хоча ця збірка і не розпочинає вказаної серії, задуманої для рекомендованих освітянськими програмами творів, а також для кола позакласного читання, а проте «Веселі історії» постають як символічний факт у контексті новачасного проекту «нової української дитячої літератури». Збірка адресує дитину не як об'єкт готових істин (адже «смішне» якраз позбавлене «прямого дидактизму»), а як суб'єкт власного розвитку: світ «веселих історій» — це світ активного спілкування з читачем, це багатоголосий діалог, апеляція до міфологічних, анімістичних горизонтів мислення, це намагання спрямувати життєствердний погляд адресата у глиб самого себе.

До збірки увійшли тексти з експліцитними прийомами антитези («комізм ситуацій» та «« комізм характерів» як результат множинної фокалізації і прямого висловлення оцінок наратором) і з динамічною формою наративного руху (стрімке чергування діалогічних сцен, еліпси). Тому «реальність» у творах цієї збірки постає як «незвичайний» світ, у якому діє своя логіка, свій вимір часу і простору. Спосіб же зображення подій спонукає адресата до співтворчості, гри. Власне, установка адресування визначає і формально-тематичну композицію збірки: від фольклорних текстів з «окаціональною картиною світу», де традиція текстуалізувала гру випадку, непередбачуваний збіг обставин» (перший розділ «Із посміху люди бувають» включає українські народні казки соціально-побутового змісту, бувальщини, небилиці-небувалиці і «веселі прислів'я» до літературних текстів з аналогічною комунікативною стратегією: казки, приповідки, оповідання Є.Гребінки, Б.Грінченка, І.Франка, Г.Хоткевича, І.Крип'якевича, Остапа Вишні, М.Трублаїні, М.Вінграновського, М.Слабошпицького, О.Бусенко, М.Колесникова тощо в розділі «Вибрики веселого пера (Твори українських письменників)»).

Включені до збірки твори зарубіжної класики для дітей (Г.К.Андерсена, братів Грімм, Е.Распе, О.Толстого, Дж.Родарі, Р.Кірова, С.Вангелі, Ч.Айтматова, В.Голявкіна й ін. у розділі «І не тільки у нас є на дотепи час»), репрезентують, з одного боку, інокультурні традиції «веселих історій», а з іншого боку, універсалізують поняття «смішного» як конвенційного параметра дитячої літератури. При цьому гумористичний контекст збірки зумовлює комунікативну установку на сприйняття «смішними» творів навіть з початково іншою умовністю — приміром, казок Г.К.Андерсена чи братів Грімм, «неймовірна» (алетична, за Л.Долежелом) модальність яких сприймається як «курйозне». Відзначимо також, що «чужоземна» традиція в збірці не апелює до етнокультурних знань дитячого адресата, тому сприйняття текстів потребує не раціональної рефлексії, а естетичної, етичної, субкультурної.

Отже, наскрізне (транстекстуальне, дискурсивне) творення специфічного фіктивного світу у книзі «Веселі історії» відбувається метафорично («перевинайдений» знайомий світ, упізнаваний за багатьма прикметами¹) та метонімічно (порушення

¹ Цікаво, що контрастними маркерами до знайомого з реального досвіду реципієнта-дитини світу виявляються анахронізми (мужик, кріпаччина, пан, запорожці, старі гетьмани, шинкар) й екзотизми (поліцей, сер, франки), однак їхня домінантна функція тепер не референтивна (вони не входять у структуру герменевтичного коду, зорієнтованого на адресата), а власне естетична: вони спрямовують увагу на текстуальну цілісність (відношення між тематичними елементами — ситуаціями, діями та персонажами) та художню будову творів (комізм ситуацій; комізм

звичних норм і їхнє відновлення — не абсолютне, а ігрове, потенційно готове до нового впорядкування). Твори ці адресовані читачеві, який лише вростає в «звичайні» параметри «життєсвіту», тому цей художній діалог запрошує свого адресата до гри. У цій грі читач здобуває «навички духу» (М.Славова), але не догматично, а творчо: розрізняючи «добре» і «погане», «радісне» і «серйозне», «вигадане» і «правдиве», він усвідомлює багатоманітність життя, багатовимірність людини. «Звичний» світ реального читача стає частиною замислу абстрактного автора «Веселих історій» та особливою заслугою абстрактного читача, котрому й належав незвичайний світ — живий, емоційний, безпосередній, творчий.

Щодо *наратора*, то теорія розповіді вважає його адресатом зображуваної комунікації в розповідному тексті. Номінально та функціонально це така інстанція, яка симетрична нараторові — як схема його очікувань і передбачень [див.: 3, 266-268]. У наратології цей термін є метакатегорією у відношенні до «об'єктивного» — «суб'єктивного» адресата чи «маркованого» — «немаркованого» фіктивного читача. Отже, поняття «наратор», подібно до інших агентів наратива, є функціональним, тобто воно позначає носія прагматичної природи нарації, узагальнює можливі типологічні варіанти. Назву «фіктивний читач», за В.Шмідом, слід сприймати умовно, «але не так через те, що ця інстанція часто представляється як слухач, як тому, що вона завжди постає лише уявним образом адресата» [12, 96].

У художньому творі *наратор* — це *фіктивний адресат* як проєкція наратора, а *фіктивний реципієнт* — це дієгетичний персонаж, у функції якого входить також діяльність «слухання» чи «читання». У нараторській комунікації важливим є статус (екзистенція) отримувача повідомлення — імпліцитне чи експліцитне його зображення (в останньому випадку воно спирається на граматичні, лексико-семантичні категорії й синтаксичні конструкції — форми другої особи чи вокативи, діалоги). В обох випадках атрибуція наратора відбувається через апеляцію та орієнтування.

Оскільки комунікація в наративі функціонально має два рівні розповідної медіації — первинний (власне дієгетичний, викладений початковим суб'єктом нарації) та вторинний (метадієгетичний, викладений суб'єктом, що вже належить історії), структурно-семантична парадигма фікціонального адресата відповідно включає два різновиди:

— «первинний» (дієгетичний) наратор — може бути зображений імпліцитно/експліцитно, неантропоморфно / антропоморфно. Згідно з Ж.Женеттом, цей адресат «збігається з потенційним читачем» і з ним «кожен реальний читач може себе ідентифікувати» [3, 267]. У дитячій літературі читацька ідентифікація спрямовується саме «прозорістю» наратора — персоніфікованим експліцитним зображенням (звертання, риторичні запитання, спонукальні конструкції, «уявні» діалоги з розповідачем);

— «вторинний» (метадієгетичний наратор) — може бути персоніфікований акторіально, виступаючи реципієнтом вторинного наратора (сюжетно це персонаж). «Вторинний наратор» у дитячій літературі часто є «роллю», пропонованою реальному читачеві, інтерпретацію якої необхідно здійснити на основі поєднання інших текстових перспектив (сюжетної, персонажної, нараторської). У разі неперсоніфікованого зображення ця інстанція сприймається крізь призму багатьох інших перспектив і апелює до наративної компетентності вищого порядку.

персонажів; комізм зображення — як, приміром, у розділах «Дотепи і жарти зі шкільної партії» й «Іноземці сміються»); у цій функції анахронічна та екзотична лексика є засобом «очуження» .

Така конвенційність в організації інстанції наратора у творах для дітей пов'язується дослідниками «зі ставкою на механізм сприйняття», «провокацією рецептивних умов й актуалізацією досвіду дитини» [9, 60].

Отже, трансляцію типових культурних інтеракцій у дитячій літературі уможливорює наративна медіація — розповідні рівні та інстанції: гетеро- чи гомодісетична розповідь, рамкова нарація. Рецептивна компетентність відтак включає інтерпретацію приналежності наратора до світу історії, «надійність»/«ненадійність» його статусу, ступінь виявленості (персоніфікованість чи «голос» у тексті). Однак самих лише «розповідних» (вербальних, «голосових») структур замало як для створення повідомлення, так і для його рефігурації в рецептивній діяльності читача. Існує цілий ряд наративних імплікації (регулювання дистанції розповіді, об'єму інформації), здійснюваних за допомогою розповідного фокусування — розширення/звуження перспективи розповіді завдяки зовнішньому (нараторіальному) чи внутрішньому (персональному) обмеженню.

Наратологічна категорія «фокалізації» виявляється особливо ваговою в текстах дитячої літератури, оскільки адресант завжди комунікує зі своєю аудиторією з певними настановами — пізнавальними, виховними, ігровими і под. Моделювання цих намірів зумовлене, приміром, наративними можливостями модалізації «дитячого-як-об'єкта» (дидактичні казки Вс.Нестайка) та «дитячого-як-позиції» (повісті Вс.Нестайка «Тореадори з Васюківки», «Космонавти з нашого будинку»). Специфіка комунікації в дитячій літературі ставить перед дослідниками й питання про адекватність/неадекватність стратегій читання інтенціям повідомлення. Дебатоване у теорії поняття «подвійної адреси» дитячого тексту (З.Шевіт, С.Іванюк, Є.Нейолов і под.) в наратологічній перспективі дозволяє вийти з-поза меж позитивістських уявлень (реально дитячі тексти завжди читаються і дорослими і дітьми) і функціонально його інтерпретувати. Бачиться логічним говорити про те, що текст завжди містить множину значень. Орієнтація й апеляція до потенційних читачів, як і ідеальних адресатів, здійснюється в наративах індексально (як певні розповідні стратегії). Однак здебільшого це амбівалентне кодування нейтралізоване в наративному дискурсі (факторами самого тексту чи контексту). Рівень декодування ж залежить від стратегій читання (буквального, редуکتивного, гіперінтерпретативного та ін.). «Присвоєння» ж тексту, смисл залежить від досвіду та позиції читача. Інша справа, що в культурній практиці одні стратегії закріплені (приписувані і/або відтворювані) за читачем-дитиною, а інші — за читачем-дорослим (*вік-як-досвід*).

Тому і ситуація «подвійної адреси», й інстанції автора та читача та загалом художня комунікація у наративних світах дитячої літератури свідчать про високий статус дитячого тексту в мистецьких практиках людства, про таку концентрацію в ньому семіотичних практик, що в подальшому досвіді можуть розгортатися в безмежжя інтертекстуальних прочитань, визначати сприйняття літератури в цілому, адже всі наші *смаки*, весь наш *слух* і неповторний *голос* походять з дитинства...

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бакіна Т.С. Сучасний фольклор школярів (Особливості творення й побутування): Автореф. дис. ... к.філол.н. 10.01.07. — К.: КДУ, 1997. — 24 с.
2. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. — 2000. — № 3. — С. 29-42.
3. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.

4. Іванюк С.С. Адресат – майбутнє. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917-1941). – К.: Наукова думка, 1990. – 128 с.
5. Компаньон А. Демон теории. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
6. Кучегура Л.А. Специфика смеха в современном детском стихотворном фольклоре: – Автореф. дис. ... к. филол. н. – Челябинск: Изд-во ЧГУ, 2000. – 18 с.
7. Неёлов Е. Переступая возрастные границы... (заметки о «взрослом содержании сказок К.И.Чуковского») // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск: ПГУ, 1976. – С. 53-69.
8. Николаева М. Культурный контекст и проблемы переводимости детской литературы (на примере шведско-русско-шведских переводов) // Детская литература. – 1992. – № 4. – С. 30-32.
9. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей – К.: ІПЦ «Київський університет», 2002. – 81с.
10. Тюпа В. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5. – С. 5-31.
11. Фуко М. Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С. 443—457.
12. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
13. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. — СПб: Simposium, 2002. — 285 с.
14. Martin W. Recent Theories of Narrative. — Ithaca and London: Cornell University Press, 1987. — 242 p.
15. Nicolajeva M. *Children's Literature Comes Of Age: Toward a New Aesthetic*. – New York and London: IRA, 1996. – 156 p.
16. Nikolajeva M. Introduction to the Theory of Children's Literature. – Tallinn: Kipjastus, 1997. — 108 p.
17. Shavit Z. The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children // *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults* / Ed. by S.Beckett. – New-York: Columbia University Press, 1999. – P. 83-98.
18. Shavit Z. *Poetics of Children's Literature*. – Athens, London: The University of Georgia Press, 1986. – 200 p.
19. Vandergrift K.E. *Children's Literature: Theory, Research and Teaching*. — Engewood, Colorado: University Press, 1990. — 277 p.

Олена КОСТЕЦЬКА, доцент (Тернопіль)

ГЕНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС З ПРИВОДУ «МАЗЕПИ» БОГДАНА ЛЕПКОГО

Творча спадщина Богдана Лепкого при всій широті культурних зацікавлень і різноманітності його діяльності дає вдячний матеріал і для теоретико-літературних студій.

Маємо той унікальний випадок, коли в першій половині ХХ століття одній людині вдалося за мінливих соціокультурних умов ціною неймовірних зусиль поєднати багатоганрову творчість письменника, історико-літературну діяльність гімназійного вчителя, університетського викладача, популяризатора української культури серед військовополонених і в середовищі чужоземців. У цих ситуаціях оригінальна художня

творчість супроводжувалася інтерпретаторською літературно-критичною та історико-літературознавчою діяльністю. Письменник-професор змушений був актуалізувати і розгортати термінотворчу багатомовну діяльність в середовищі українсько-російсько-польсько-німецькомовного протистояння.

Відзначаємо важливість саме теоретико-літературознавчого розгляду жанрової системи прози письменника крізь призму авторської свідомості як системогенного чинника.

Адже в галузі жанрології значення багатопрофільної діяльності Б.Лепкого для українського літературознавства полягає в тому, що, по-перше, письменник сам писав різножанрові твори, в своїх листах і коментарях пояснював генологічні пріоритети; по-друге, в лекціях з історії літератури, в підручниках та інформаційних матеріалах використовував україномовну генологічну термінологію або її відповідники, замітники; по-третє, своєю генологічною активністю (пропозиціями, взірцями) стимулював жанрологічну свідомість сучасної йому критики і найближчих наступників.

Розбіжності у жанрових окресленнях своєї прози, які траплялися в публікаціях Лепкого, такі ж або аналогічні розбіжностям у думках, оцінках літературних критиків, які торкалися творчості Б.Лепкого, — все це накопичувалося в публікованих рецензіях, статтях, книжках і вимагало від наступників — видавців, перекладачів творів Лепкого, упорядників його спадщини відповідних коментарів, посутньої рефлексії на тему оновлення жанрів чи жанрового розмежування у корпусі прозових творів свого часу популярного, а потім «забутого» чи забороненого письменника.

Зважаючи на викладене вище, подаємо спробу переакцентувати генологічний дискурс з приводу відомої пенталогії Б.Лепкого про І.Мазепу. Метою статті є розкрити жанрову своєрідність «Мазепи» Богдана Лепкого, простежити шлях твору до читачів від моменту зародження задуму до створення великої епічної картини.

В авторській свідомості Б.Лепкого *на рівні образно-інтуїтивного осягнення задумів* і т.зв. «творчих мук», пов'язаних із втіленням задуму у твір певної структурної конфігурації (плани, начерки, варіанти), і *на рівні раціонально-теоретичного осягнення результату* творчого процесу аж у формі його візуалізації (як-от: рукопису, газетної публікації, верстки збірки і сигнального примірника книжки), — виявляли себе генологічні феномени, які маркувалися з допомогою лексем «епічні спроби», «епопея», «епіка».

У свідомості критиків — сучасників Лепкого, які сприймали опубліковані тексти письменника з різними жанровими означеннями, а також істориків літератури, які свою генологічну активність виявляли у газетно-журнальних публікаціях і в підручниках чи посібниках, регулярно чи спорадично спалахували смислові елементи поняття/терміна «епос». Вони не відразу співвідносилися з творами Б.Лепкого про Мазепу.

Маємо свідчення про те, що у певних ситуаціях йшлося про інші, навіть не названі, твори; а відтак — про історичну постать Івана Степановича Мазепу, його пригоди в різні періоди життя, навіть у різних державах. Наприклад, 22 січня 1902 року Б.Лепкий листовно інформує К.Студинського: «Тепер ладжу нову збірку, до якої увійдуть мої *епічні проби*. В липни або серпни буде готова» [1, 532]. Натомість у листах до О.Барвінського з 1909 року знаходимо міркування Лепкого про Мазепу, викликані підготовкою до ювілейних мазепинських заходів і конкретним приводом — віднайденням у музеї портретом гетьмана. 24 лютого 1909 року у постскрипті до листа читаємо: на портреті Мазепа «дуже гарний, молодий, пристійний. Тип народний, в оригінальній одязі» [1, 114].

У кількох листах того часу відбита система історіософських поглядів письменника, які сягали від сучасності аж до мазепинської доби. Ось 3 березня 1909 року Б.Лепкий про своє самопочуття пише: «...руйнують мене всілякі клопоти і тота людська глупота, те фарисейство, злоба та сходубіння, якого у нас (!) з кожною дниною більше [...] Приміром, наша критика і то, не тільки науково-літературна, але й горожанська. Я розумію, що люди можуть і мусять мати всілякі програми і, стоячи на їх ґрунті, з всіляких точок погляду дивитися на річ. Але всі вони повинні мати одно вспільне — почуття правди, пошанування людини і щирі добру волю» [1, 116]. А 28 травня 1909 року після повідомлення, що адресант висилає портрет Мазепи, він же пропонує сказати «кілька слів про нього» у газеті «Руслан». У цьому зв'язку додає надзвичайно цікавий постскрипtum, який видається вже не задумом, а розгорнутою першою візією майбутнього твору «Мазепа», яка має конфігуративну проекцію, співмірну з епічним способом бачення, моделювання художнього твору. У тому листі, адресованому О.Барвінському, читаємо: «Безперечно, дуже гарною пам'яткою мазепинського ювілею, який у нас отсе починають святкувати, буде портрет гетьмана Мазепи, що якраз вийшов з друку і продається в книгарні товариства імені Шевченка, Ринок 10, Львів.

Єсть се образ доволі великий (55 і 38 см), а викінчений так, як досі ні одна наша репродукція. Коштує 2 корони. Гетьман представлений в синім, багато гаптованим жупані і в киреї, підбитій соболями. На голові соболева шапка з червоним верхом. При боці шабля з багато прикрашеною рукояттю. Борода зголена, над губами малий, темний вус. Чоло високе, пооране гадками, ніс прямий, злегка скаблучений, око бистре, пронизливе, що тягне до себе якоюсь непереможньою силою. На устах згрідлиий усміх, якби хотів ворогам своїм сказати: «Заскоро гострите собі на мене зуби, заскоро. Подождіть! Спробуємся!». Так понята стаття викликає в нас безліч думок і рефлексий на тему нашої сумної минувшини, котра була б може багато веселіша, коли б не ми самі, коли б не всілякі Пушкарі, Цицюри, Кочубеї та тільки иньших, може, і хоробрих, і не найгірших людей, але засліплених егоїзмом, жаждою власного добра і значіння, затуманених хитрощами московськими, або принаджених, як птах до силця, царськими дарунками.

Вони то лягали колодами непрохідними в тім поході, який з напругом сил вели наші Виговські, Богуни, Мазепи, а на якого прапорі була виписана «Самостійна Україна».

Нехай же увійде по 200 літах видимий пригад великого гетьмана під наші рідні стріхи і най будуть у нас гадки та ідеї, яких він перевести не встиг, а які час, ворожа хитрість, а наша сліпота так нерозумно приспали.

Хто цікавиться справою автентичности портрету Мазепи, най прочитає собі розвідку д-ра Богдана Барвінського в його «Історичних розвідках», Жовква 1908» [1, 125-126].

«Видимий пригад великого гетьмана», який не встиг донести до народу свої «гадки та ідеї» через «ворожу хитрість, а нашу сліпоту», зрештою почав реалізуватися аж після першої світової війни. Про те, що такий намір Лепкого жив у свідомості письменника, актуалізуючись будь-якою принагідною спонукую, свідчать ще кілька прикладів із листування. Так, 23 червня 1909 року Лепкий писав: «Доля [...] нівечить мої найлучші наміри.... До Мазепинського числа конечно щось напишу, тільки жду, щоб прийти трохи до себе...» [1, 127], «...боюся, чи не затіяли наші яку нову Хмельниччину. Втомилися борбою з вшехполяками та раді б миритися з Погодіним. Хто зна, чи не звідси повівся такий протимазепинський вітер... Не треба дражнити москалів, бо, мовляв, може вони дадуть нам що-небудь. А я собі думаю, що отсі молоді-росіяни розгорілися тільки на

хвилю святим огнем правди і братолюб'я; перша-лучша пригода потушить його, і вони підуть слідами кадетів. Нам не вільно ширити москвофільських ідей за ніяку ціну і ні під якою покришкою, бо се наша смерть. Хто хоть трохи знає історію, той може переконатися, як ми на тім виходили. Цариця Катерина страх яка була лібералка, з енциклопедистами листувалася, для козаків палати будувала, а для України була гіршою від Петра Великого. Каже Погодін, що ми до москалів дуже близькі, зі всіх слав'ян найближші, та якраз в тій близькості велика небезпека. Ви, мовляв, такі нам близькі, що ніякої різниці між нами нема. Значиться, чи б'ють, чи цілують, а все для нас виходить болючо. Тому найкраще здалека. Особливо загалови нашому не вільно впоювати таких ідей — бо він би зараз заблагоденствував. Помирилися — можна відпочити. А ми дуже скорі до спочинку» [1, 128-129].

Такі і подібні міркування, роздуми Б.Лепкого видають постійний нурт його цілісної авторської свідомості, в якому доцентровим чинником була доля гетьмана Мазепи і не винесений українцями з його поразки урок. Письменник у своїх листах час від часу заходив на чергові витки рефлексій про українсько-польсько-російські взаємини («Поляки пустилися з заходу на схід, а ми, оттак таки загуляли, та й більше нічо, і тепер «Чорне море» тьми тягне на нас»), бо хочеться йому «облеччити душу» (іноді «так тежко, що видержати не годе») [1, 155-156].

Епістолярій Б.Лепкого значною мірою акцентує прояви генологічної інтеракції в просторі «письменник-людина — адресати, які користуються його довір'ям». Ми ж спробуємо переакцентувати мисленнєве поле генологічної свідомості з метою увиразнення суспільного контексту, який тяжів над епістолами Лепкого і доформовував візію більших оповідань як історичних повістей. Ось характерний імпульс: «Стаття, з якої виписки посилаю, написана подло; повно в ній нападів на нас і на наш рух. Але закиди, і то тяжкі, які в ній пороблено, остають закидами, на котрі кожний чесний чоловік повинен реагувати. Се річ певна» [1, 169]. Простежуване мисленнєве поле поглиблюється семантикою епічності і видовжується, розпросторюється в напрямку втілення образу Мазепи: планована драма не відбулася, рукопис її перших актів згорів у Яремчі; під час війни у Вецлярі, як уже згадувалося вище, Лепкий «розпочав великий *епічний* вірш» [1, 187]. 7 липня 1918 року перевтомлений адресант скрушно прохоплюється: «Підтоптався козак. Праця, турботи, життя, мов на вулкані...» [1, 194], а 15 січня 1921 року знову інформує постійного адресата: «Я тепер вже не знаю, кому вірити, чи своїм, що *ганяють* (!), чи чужим, що *хвалять*. На всякий спосіб пишу. Написав «Ноктурн», «Криниця кохання», «Герта» — тепер працюю над *епосом* «Буря». Вже маю кілька тисяч віршів, дистихонів. Крім цього, пишу повість з нашого «повітового» життя (учителька, піп, інспектор, «Боян» і т.д.). Спомини з минулого. Здоров'я моє сорокате. Хата дуже погана. [...] Одної ночі якраз надлетіли французькі літаки [...] Я лежав сам оден і числив експлозії бомб. Ріжно було...» [1, 197]. Через рік, 10 червня 1922 року, продовжує цю ж тему — свого самопочуття в повоєнному світі: «Вичерпання і нерви. Голодував, запрацював і зажурився. [...] Тепер гріюся на сонці і відживлююся. Та харчі такі дорогі, що в рот не лізуть. [...] Їх (росіян — О.К.) письменники на еміграції панують. Артисти теж. А наші бриндзю б'ють і не знають, що з ними завтра станеться. Большевики грозять! Винищили наших на Україні, ще й на еміграції хочуть винищити, щоб і сліду не було. [...] Про мене край забув, хоч я ніколи не забуду про його» [1, 199-200].

Психологічна атмосфера і життєва ситуація письменника надто відчутні і в текстах листів аж запрозорі. І те, про що згадувалося раніше без назв творів і жанрових бодай натяків, тепер, скажімо, 24 жовтня 1924 року, проступає з підтексту, з глибин свідомості,

виразно артикулюється, у тім числі і з допомогою генологічних термінів: «Живу тепер виключно з пера. Що запишу, те й маю. Писати треба багато, бо мало платять. Найменше 10 аркушів треба на місяць писати, щоб якось перебідувати. А до того коректи. Ті найгірше дошкулують чоловікови. Тими днями робив коректу своєї повісти «Під тихий вечір», — 24 аркуші друку. Так мене це втомило, що нічого писати не міг. Прошу не гніватися на мене й не гадати, що я змінився за тих 10 літ» [1, 204].

Аж 7 жовтня 1925 року з'являється текстуалізоване свідчення Лепкого про завершення роботи. Письменник зазначає, що пише вже 4 том «своєї трилогії «Мазепа», наголошуючи: «Це моя давня мрія. Але між мрією, а дійсністю — пропасть. Таке між пляном моєї повісти а її викінченням. Бракує матеріалів і спромоги спокійно й уважно писати. Треба спішитися, напружувати уяву, інтуїцію, нерви. Числю на те, що колись прийдеться готувати друге видання. Тоді може справлю, що тепер занедбав». Проте і гордитися письменнику є чим: «а все ж таки з деяких частин я вдоволений. Перша глава: «Цар Петро на пирі в мазепи у Києві 1707 року літом» була переможена на російську і друкована у «Вечерних новостях». Дуже подобалася. Так само подобалося те, що я прочитував людям» [1, 208]. Цікаво читати у листі про специфіку роботи над текстом: «Тепер я при облозі Батурина Меншіковим. Стріляють, підкопуються і т.д. Батурин горить. За день-два Ніс зрадить і покаже потайник, котрим увійдуть москалі в гетьманську столицю. Цікаво і — страшно. Скрізь зрада. З одного боку геройство, з другого підлість, як нині» [1, 209].

Відзначаємо і той факт, що Б.Лепкий вельми уважно і навіть прискіпливо ставиться до змісту твору, його якнайточнішої відповідності до реальних історичних подій. Письменник просить «Пана Радника»: «Треба мені того, що писав Кривецький і Томашівський про перехід Мазепи до шведів. Мабуть, є відбитки, коли б пан Богдан міг їх добути від авторів, або дістати в товаристві ім. Шевченка і прислав мені, дуже був би вдячний» [1, 209]. Концептуальним для розуміння генологічної свідомості автора, на нашу думку, таке його твердження: «історична повість — не історія, а все ж таки не хочеться писати брехні. Але з другого боку, історична правда — це тільки сухі факти без життєвих переживань. А для повісти важна психологія її героїв, внутрішні переживання; не самі факти, а їхня генеза і перипетії, не еманация, а її джерело» [1, 209].

Таким чином, маємо пунктирно відзначену траєкторію руху втілення образу Мазепи в силовому полі родо-жанрової традиції — від «зерна» задуму («епічні спроби» 1902 року у Кракові) до викінчення 4-го тому «трилогії «Мазепа» 7 жовтня 1925 року в Берліні. Крізь текстуалізовану проекцію цієї траєкторії розуміємо якість твору в самооцінці Б.Лепкого: між «пляном повісти» та її викінченням бракувало матеріалів; бракувало «спромоги» спокійно й уважно писати. Письменник сподівався, що згодом зможе виправити те, що «тепер занедбав», а наразі був задоволений тільки «з деяких частин». Варто ще раз наголосити на соціокультурних і психологічних причинах публікації остаточно невідшліфованого тексту: «Треба спішитися, напружувати уяву, інтуїцію і нерви», а між тим «бракувало», крім матеріалів і «спромоги спокійно й уважно писати»..., навіть харчів і облаштованого помешкання. Справді, кажучи словами Лепкого, «дійсність страшна» і він не затаював цього перед Високоповажним Паном Радником — Олександром Барвінським — і сповіщав, облегшуючи душу: «Сиджу, як подорожний на скелі, котрого викинуло море, розбивши корабель. Ні хати, ні харчів, — нічого певного, реального. Фікція, міраж, фата моргана» [1, 209].

Отже, якщо спробувати відповісти на запитання «чи писав «епопей» Б.Лепкий?», потрібно, по-перше, знати і враховувати викладене в його листах і, по-друге, той факт, що закінчення задуманого твору настало *раптово* — зі смертю автора, і *завершили* його

формально — спадкоємці і видавці. По-третє, не раз прокламована письменником омріяна *гармонія* змісто-форми твору будь-якого родо-жанрового типу, як «безумовний постулат літератури», що спирався на «почуття естетичне», з яким «росте уява», — все це не було недосяжне і нездійсненне для «авторської свідомості» Богдана Лепкого. У його спадщині залишилося чимало довершених творів, які відповідають найвищим критеріям мистецької вартості. Але безумовним є висновок, що стосується творчості талантів будь-якого рангу: не всі без винятку прояви творчого духу сягають вершин. Це, як переконують листи, розумів і визнавав Б.Лепкий, особливо відповідально і вирокумів говорив про здійснення своєї «давньої мрії». Кожен крок на шляху її реалізації письменник називав «історичною повістю», а всі в сукупності в міру викінчення окреслював чисто кількісним маркером — трилогія. Самозрозуміло, що «трилогія» 1928 року з видруком «Полтави» оприявнювалася вже «тетралогією». Ті ж, хто брав до уваги, що під назвою «Полтава» вийшло дві окремі книги, з яких перша «Над Десною» (1928) має 330 сторінок, а друга «Бої» (1929) — 420 сторінок, правомірно кваліфікували цілість «пенталогією». Однак слід врахувати, що робота автора тоді ще тривала, тому Л.Білецький 1952 року писав про «Мазепу» як про «найобширнішу повість у українській літературі — аж у шістьох томах», уникаючи незручного з ефонічного погляду терміна, що був би створений за зразками трилогія, тетралогія, пенталогія.

Водночас літературознавець, крім кількісно-формальних, відразу вказував на якісні, змістові параметри — «монументальний твір», задуманий як «повість «строого епічного» плану. Л.Білецький майже дослівно повторював генологічні констатації М.Рудницького, який раніше, 1929 року, у цілковитій відповідності з фактами писав: «Б.Лепкий вибрав на героїв своєї 6-томової трилогії дві дуже психічно складні історичні постаті: Мазепу та Карла XII. Нема автора менше схильного до проблем як Лепкий; нема більше «проблематичних» героїв як ці два. Що ж вийшло? Мазепа замість стати індивідуальністю повною пристрастей, суперечностей, духових прірв, таємною, навіть демонічною постаттю, незрозумілою для свого середовища, а навіть не збагнутою для себе самого, став зрівноваженим поміркованим володарем, що виголошує сенаторські промови. Не інакше й з Карлом. У Лепкого він є тільки дуже блідим неврастеніком. У своїй класичній «Історії Карла XII» Вольтер каже про нього, що «ніхто не знав його вдачі, і він сам не знав її, заки бурі, що повстали неждано на півночі не дали нагоди розвинути його притаєним талантам». Друга глава цієї «Історії» має навіть окремий заголовок «незвичайна і несподівана зміна в характері Карла XII». Образу такої метаморфози — неоціненний сюжет для письменника! — в Лепкого нема» [2].

Категоричність цієї оцінки впливає не з докладного аналізу образів Мазепи і Карла XII на предмет неповноти їх характерів, а з припущення рецензента, що багатогранність характерів могла б, на думку М.Рудницького, розкритися вповні через «мереживо оповідання і фабули» і витончений психологічний аналіз, які не послаблювалися би упродовж «6-томової трилогії». Отже, М.Рудницький уже знав і брав до уваги, пишучи рецензію, цілість «широкої картини діяльності Мазепи», задуманої як «наскрізь *епічний* твір». Критерії рецензента начебто відповідали задумові письменника і часопросторові опублікованих шести томів історичної прози Лепкого про «романтичні пригоди Мазепи». А все ж таки тодішні публікації фіксували *розходження* в проєкціях генологічної свідомості критика, з одного боку, й автора — з другого, на «широку картину діяльності Мазепи». Прикметно, що ці «розходження» текстуалізувалися у виразних аксіологічних висловлюваннях. М.І.Рудницький писав: «Великою психологічною помилкою (!) в самій зав'язці повісті Лепкого є факт (!), що

всі можливості (!) романтичних пригод Мазепи кінчаються (!) вже на другім томі...». І далі: «... той клубок подій, який він розтягнув (!) у зв'язку з пригодами *всіх своїх героїв* на 6 томів, нам видається [...] ледве вдовольняючим на один том». І ще: «Мазепа і його дружини співробітників є більше кабінетними «міркувальниками», як дієвими вояками...».

Як бачимо, у цих висловлюваннях констатуються «факти», взяті зі структури лепківського тексту, і водночас — «факти» з власної версії можливого втілення «широкої картини діяльності» гетьмана. «Факти» з критичної рецензії Рудницького мають однотипну модальність: «Якби (!) Лепкий був баталістом, то він мав би (!) з цілого тому «Батурина» зробити могучий (!) малюнок облоги...» ; і знов: «Лепкий може сказати на це з погордою (!), що ми (ті, що так думають, як я) «здегенеровані модерною літературою, коли щиро признаємось...». Отже, полемічна настанова критика виразно проартикульована з алюзіями до самооцінок автора багатокнижжя про історичну переломну подію, в оцінці якої кардинально розходилися люди проросійськи налаштовані і люди з українського середовища. Між Рудницьким і Лепким у цьому аспекті суперечки не було. У рецензії читаємо: «Лепкий мав у своїх руках одну ідею, яка зовсім затерлася між листками історичних матеріалів. Це була проблема збройної боротьби України з Московщиною, як єдиного (!) виходу для виборення своєї самостійності [...] Така ідея може хвилювати кожного ще й нині; як перспектива майбутнього. Але її треба було (!) *поставити* як актуальну [...] Та для цього треба би...» [2].

Зацитовані умовні конструкції висловлювань критика недвозначно засвідчують, що *джерелом* розходжень щодо кваліфікації жанрової своєрідності шеститомового твору про Мазепу було *неоднакове уявлення* про мистецько-естетичну конкретизацію «широкої картини діяльності» історичного Мазепи. Зокрема, і *неоднакове трактування* ролі читачів у довершенні такої конкретизації.

М.Рудницький, як на той час фахівець з галузі феноменології словесного мистецтва, допускав різні іпостасі «історичної повісті», нагадував, що вона не мусить бути «споріднена з кримінально-сензаційним *романом*», але відразу додавав: «Ми не можемо стриматись від запиту: що́ має казати цей малюнок і вчинки цих людей».

Така «драматургія» прихованої частини дискурсу критика з приводу твору і причин *неоднакового тлумачення* його генологічних вимірів. Одне з джерел розходжень пов'язане з особистістю Лепкого, природою його письменницького світовідчуття і світомислення, що, зрештою, також чітко о-словлено Рудницьким. «Лепкий як повістяр залишався ліриком», — констатує рецензент очевидне. І з цього робить логічний висновок: твір, задуманий як «наскрізь епічний», остаточно зреалізувався в структурі, яка не могла не абсорбувати ліричності як однієї з атрибутивних ознак таланту Лепкого, яка і відбилася у «композиції повісти без динаміки і без акції», в «численних рефлексіях».

Сприймаючи сьогодні текстуалізовані 1929 року міркування, оцінки, закиди, пропозиції М.Рудницького, можемо думати і здогадуватися про те, як тоді розуміли «динаміку повісти», і чи не мають права на існування в культурі твори «без акції», т.зв. «ліричні повісті»? Навіть, відкидаючи подібні питання, бо на них уже відповів історико-літературний процес за останнє півстоліття, маємо факти, які пояснюють інший факт — механізм і мотиви невдоволення критика. Він слушно підкреслював, що Лепкий творив «антидот на історичні повісті Сенкевича»; текст Рудницького-критика оприявнює *тло*, основу мислення начитаного критика: поезії Віктора Гюго, Дж.Г.Байрона, Ю.Словацького; прозові епічні (поза сумнівом) «Попьоли» С.Жеромського, «Нуждарі»

того ж Гюго... Звертаємо увагу на те, що саме названі та, очевидно ж, інші твори структурували оцінні судження Рудницького, про що він і сам між іншим заявляє: «Нам видається нині після Віктора Гюго (не кажемо Дюма!)», а навіть Сенкевича, ледви вдовольняючим... нас».

Вище, цитуючи закінчення цієї фрази, ми там зумисне робили купюру, заповнену тепер, щоб переакцентувати саме *динаміку* критичної рецепції жанрової конфігурації шеститомного твору. Він онтологічно тоді ще не «відстоявся» і тому закономірно (без огляду на естетичну свідомість реципієнтів) не міг давати одновимірних проєкцій жанрового окреслення цього твору, немислимого без проявів інтерпретативної спроможності поодиноких рецензентів, а відтак — істориків літератури.

Деякі наведені уривки із журнально-газетних статей, історико-літературних оглядів демонструють динаміку генологічної свідомості, спроектовану авторською свідомістю письменника крізь призму терміносистеми «*епічність*» → «*повість*» → «*роман*» → «*епопея*» у заломленні і трансформації генологічної свідомості найбільш компетентних реципієнтів-літературознавців.

Активна участь Б.Лепкого в історико-літературному процесі як письменника і як літературознавця, укладача хрестоматій і читанок, видавця української класики тощо зумовлювала той факт, що на його твори не доводиться «накладати» жанрові матриці з інших періодів, підганяти ці твори під усталені, сформовані поза контекстом Лепкого парадигми.

Жанрову сутність, генологічні виміри прози Лепкого можна «вивести» з культурно-мистецької ситуації, в якій жанрологія/генологія свідомо та цілеспрямовано розроблялася. З цього погляду досвід українців О.Колесси, Л.Білецького, М.Рудницького, Ю.Шевельова, пізніше І.Денисюка, В.Фашенка, В.Лесина, В.Удалова, М.Кодака та ін, як і поляків С.Скварчинської, С.Савіцького, М.Гловінського, Г.Маркевича, як і російських, французьких чи німецьких літературознавців, складає той контекст, у якому увиразнюється своєрідність генологічної свідомості Б.Лепкого.

Горизонт генологічної свідомості Б.Лепкого-прозаїка окреслюють згадувані письменником, його критиками і компетентними читачами-прихильниками твори К.Гамсуна, С.Жеромського, В.Оркана, Я.Вассермана, А.Чехова, В.Стефаника, М.Коцюбинського, М.Яцкова, А.Чайковського, В.Винниченка. А концепти, постаті, яким Лепкий свідомо протиставляв своє власне розуміння героя-виразника української візії, пов'язувалися з Г.Сенкевичем, Д.Мордовцем, Н.Погодіним, з котрими духовно і текстуально полемізував Б.Лепкий-прозаїк. У його художньому світі епічні й ліричні первні постійно взаємоопосередковувалися.

Розповідно-оповідні прозові твори Б.Лепкого репрезентують в українській культурі текстуалізовану генологічну свідомість письменника, відлуння якої посилювалося, заломлювалося в літературно-критичній рецепції діячів української культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Б.Лепкого / Упор. В.Качкан. – Львів: Фенікс, 2001. – 920 с.
2. Рудницький М. Історичні і воєнні повісті. II. «Батурин» і «Полтава» // Діло. – 1929. – 18 вересня. – С. 2.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ЯК ДОМІНАНТНА РИСА ЛІТЕРАТУРИ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ

Вже багато було сказано про екзистенціалізм як течію у європейській літературі, про екзистенційність як невід'ємну рису доби модернізму, але про те, що екзистенціалізм притаманний українському типу мислення, про те, як він прижився в українській літературі та чи взагалі прижився, мало мовлено на наших теренах. Перш, ніж давати відповіді на ці питання спробуємо розставити деякі акценти — література у всіх її проявах визначається культурно-історичною ситуацією, в якій вона твориться. Українська література кінця XIX - поч. XX ст. розвивалась в умовах бездержавності, знищення національних цінностей на тлі загальноєвропейського краху духовності та політичної нестабільності (світова війна та революції в Росії позначилися на українській історичній ситуації). Катаклізми похитнули раціональні засади творчості. На перший план виступив ірраціональний принцип світобачення: скептицизм, песимізм, творіння письменників не цілісні, а фрагментарні, уривчасті, часом напружені та різкі, нервові або медитативні, змінився стиль письма, манера, форми. Майстри слова обрали іншу манеру викладу: писати коротко і лаконічно, у центр твору ставити людину та її екзистенцію, звертати увагу на її думки, переживання, проникати в її психологію. Література стала предметом досліджень.

Першим, хто відреагував на нові віяння був І.Я.Франко. Він у літературно-критичній статті «3 останніх десятиліть XIX віку» влучно зазначив: «Молода генерація виступила на літературне поле з новими окликами, з новим розумінням літератури й її задач...» [14, 496]. До цієї нової генерації Франко справедливо відніс М.Коцюбинського, Л.Українку, О.Кобилянську, В.Стефаника, Л.Мартовича, М.Яцківа, М.Черемшну та ін. Критик у цій же статті констатує, що «усюди автори намагалися проникнути в глиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходиться, зрозуміти мотиви її поступування» [14, 497]. С.Єфремов теж не обійшов увагою змін літературного процесу. В «Історії українського письменства», характеризуючи 90-і роки XIX ст., критик зазначає: «Внутрішня логіка речей безупинно ставила перед письменником нові питання, і вона ж таки давала й засоби, щоб відповісти на них, не озираючись на ті зверхні обставини, що силкувались накласти на письменство важку свою руку» [5, 539]. Правда, критик дає досить суб'єктивну оцінку творчості письменників нової генерації. Він ще не в силі відкинути старе та прийняти нове. Можемо аргументувати свою думку тим, як С.Єфремов дає оцінку творів М.Яцківа, не розуміючи у його творчості екзистенційних мотивів: «Яцків виходить із суто натуралістичного погляду, що життя являє собою якусь клоаку бруду, нечисті й злочинства», [...] а далі критик пише: «...щоб не кривдити правди, Яцків силкується показати життя «з кров'ю і кістками», дати події такими, «як сотворив їх Всемогучий Бог і могутня суспільність» [...], скидаючи з себе всяку відповідальність за зміст своїх творів» [5, 557]. Не буде помилкою зробити висновок, що п. Єфремов, не достатньо проштудіював творчість Яцківа та мало розумів модерністичні тенденції. За таке нерозуміння М.Євшан писання С.Єфремова піддає нищівній критиці, називаючи його, автора, диктатором, адже молоде покоління письменників для Єфремова — «се ніщо більше, як «певна група однолітків» [4, 72], а далі Євшан зауважує, що він, Єфремов, «своїм здоровим розумом» докаже, які дурниці понаписувала Кобилянська, які бездарні твори дав Яцків» [4, 74]. М.Зеров,

характеризуючи той же процес, дійшов такого висновку про тогочасну літературу: «... психологізм і імпресіоністична техніка, а поруч з тим іще одна риса — відсутність ефектів, суворая простота викладу» [6, 418]. Саме такі риси переважали у малій прозі, адже, як влучно підмітив І.Франко: «Наївне самоділкове писання банальних історій або віршів нині не поплачує [...]. Давньої ноншальянсії, давнього «грає, грає, воропає» не торуємо сьогодні» [14, 523].

Політична напруга доби позначилась на стилі й манері художнього письма. Найповніше ту напругу, нервозність змогла передати новела, а тому, новела як жанр почала інтенсивно розвиватись, бо найбільше відповідала вимогам часу. На розвиток модерного мислення вплинули праці Ф.Ніцше: «Так казав Заратустра» та «Народження трагедії з духу музики». Українські митці винесли звідси ідею про «надлюдину», про небуття та конечність людини, про трагічне як про, ірраціональне та хаотичне. У літературі зникла шаблонна манера писання, стиль став уривчастими, використовувались прийоми потоку свідомості, внутрішніх монологів; у діалогах з'явилися риси розкріпаченої мови, яка й визначає буття людини у світі. Так художнє письмо творчо засвоює ідеї філософії екзистенціалізму, де на перше місце висунуто категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті, сутності, індивідуальності, суб'єктивності, часу. Основну увагу філософи-екзистенціалісти звертають на людські відчуття, які визначають глибинну сутність людини. Певні риси світоощуття зароджувались на такому історичному тлі: війни, конфлікти, революції, перевороти, тоталітарні режими, що стало живильним середовищем для розвитку самостійності в мільйонів людей. «Перед ними гостро постала проблема виживання, збереження психологічної повноцінності, віднайдення себе в екстримальних ситуаціях» [1, 174]. Екзистенціалізм ставив перед собою завдання вирішити питання внутрішнього буття, допомагаючи зберегти моральне обличчя людини, існування котрої піднімалося чи не на найвищий щабель, — адже це існування є самодостатнім, тому ніхто не має права його руйнувати. Людина має збагнути, для чого живе, має зрозуміти суть власного існування. Для цього потрібно пройти певні етапи: відчуття «викинутості» й покинутості у світі, «межової ситуації», яку людина переживає у ворожому і абсурдному середовищі, перебуває на межі життя і смерті, відчуває глибокі психологічні кризи, усвідомлює конфлікт зі світом, що й призводить до самоаналізу, та пізнання й вибору життєвих цінностей і вільного та свідомого вибору дотримуватися їх у своєму житті. Особистість, щоденно вибираючи між добром і злом, певними типами поведінки, залежно від ситуації, найяскравіше виявляє себе, вибираючи в такий спосіб власну сутність, бо вибір — це невід'ємний елемент її буття. Таким чином людина (за Сартром) відповідальна за себе і за інших, за свій вибір і за буття світу.

Новелістика В.Стефаника, М.Яцківа, О.Кобилянської, М.Коцюбинського, М.Черемшини, Б.Лепкого, В.Винниченка дає матеріал для обґрунтування «психологізму як однієї з найхарактерніших особливостей новітньої прози» [7, 226]. Становлення людини як особистості, з її трагічний світосприйняттям, з її конечністю і вічністю душі, зі страхом перед незнанням, з абсурдним відчуттям світу, з втечею від нього, відчуженістю, відчаєм, самотністю серед всіх, відповідальністю за скосні вчинки, за свій вибір і вибір дітей. До кінця XIX століття жоден письменник так майстерно не зміг змалювати внутрішній біль людини кількома штрихами, як це робили, вищезгадані письменники. До особливого лаконізму свої новели зміг довести М.Яцків, В.Стефаник, М.Коцюбинський. Ці автори майстерно зуміли використати художню деталь, піднести її до рівня символу, довкола якого твориться композиція, яка має особливе змістове наповнення, яка проливає світло на світовідчуття героїв, підкреслює їх трагізм,

самотність, екзистенцію («Синя книжечка», «Кленові листки», «Камінний хрест», «Лан» В.Стефаніка; «Зерно гірчиці», «Білі вівці», «Посуди», «Мальований стрілець» М.Яцківа; «Цвіт яблуні», «Сміх», «Подарунок на іменини» М.Коцюбинського та ін.). Особлива увага звертається на окремий епізод із життя, на вирваний фрагмент, який характеризує душу людини, розкриває її сутність. У романі такий ефект забезпечується більш розлого, більш розмито, адже у ньому «широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів» [8, 604], що й змушує читача мислити послідовно, меншу увагу приділяти деталям, які, як правило не останню роль відіграють у розкритті характерів. Проте мала проза здатна зобразити індивідуальність чи особистість з усіма її проявами, оскільки лаконізм, яскраво вимальована дія, влучність художніх образів створюють більш чітку, хоча й не більш розлогу, не більш описову картину людського характеру. Автор «концентрує увагу на змалюванні внутрішнього світу переживань, настроїв» [8, 510]. Авторка праці «Проявлення слова» зауважує, що основними темами письменників так званої «нової генерації» були «порівняння агресивних і репресивних елементів у сфері людської екзистенції, скидання психоідеології минулості людського буття» [2, 288].

Нижче спробуємо з'ясувати як В.Стефанік, М.Яцків, О.Кобилянська, М.Коцюбинський, М.Черемшина змальовували душу своїх героїв, їх переживання. В.Стефанік у малій прозі «розгортає трансцендентні виміри селянського побуту, психологію й філософію «душі» покутського «мужинства» [2, 280]. У новелі «Злодій» він зобразив моральний біль злочинця. І.Денисюк каже про це так: «... болить у злодія не так закривавлене тіло, як душа [...]. І болить душа у тих, хто посадив за стіл злодія, шануючи в ньому людину, яку вони мусять з почуття морального обов'язку знищити фізично» [3, 119]. Автор зосереджується на трагізмі людського існування. У новелі «Лан» жорстоко, могутньо і страшно змальовано втому і трагедію матері» [3, 120]. Стефанік уміє заглянути в душу селян, які відчують втому, старих людей, до яких от-от «прийде» смерть, — так постає перед читачем проблема швидкоплинності часу («Сини», «Гріх», «Стратився», «Кленові листки», «Новина»). Автор нагнітає трагізм, він продумує кожне слово, кожен репліку, у його творах немає нічого випадкового, нічого зайвого, кожне наступне речення продовжує думку, смисл попереднього. О.Кобилянська теж акцентує увагу на психологізмові своїх героїнь, на їх життєвому виборі («Некультурна», «Valse melancolique», «Природа» «За готар»), вона зазирає у найпотемніші глибини їхніх душ та змальовує внутрішні духовні катаклізми, породжені життєвими подіями, описаними у творах. М.Коцюбинський особливу увагу приділяє відтворенню свідомості людей, які втомилися від життя, є самотніми, і їхні настрої песимістичні. Ці мотиви та багато інших помітні у «Intermezzo», «Цвіт яблуні», «Лялечка», «З глибини» та ін. С.Єфремов про його творчість говорив так: «... з однаковою увагою додивляється він і до життя людини, вбираючи в себе й тонкими, делікатними штрихами виявляючи найтонші рисочки людської психіки...» [5, 541]. У творчості М.Яцківа чи не найяскравіше зображено відчуження людини. Ця тема у філософії екзистенціалізму є однією з провідних. Письменник зумів психологічно обґрунтувати цю проблему у творах «Чорні крила», «Дівчина на чорному коні», «Архівір», «Звела з дороги», «Зерно гірчиці», «Білі вівці». На думку дослідника малої прози XIX початку XX ст. І.Денисюка: «Ідеальним героєм модерністичної прози був митець, який зарозуміло й з презирством дивився на світ та юрбу» [3, 181]. Детально ця тема висвітлена митцем у оповіданні «Поганство юрби». Знову ж можемо побачити вплив Ф.Ніцше, який протиставляв «індивідуалізм» «масовізму». Тема самогубства порушена у новелі «Весняний захват», у якій автор не звертає увагу на причину

самогубства дівчини, а зосереджується на внутрішньому світі її коханого. Особливу увагу звернув письменник на самотність своїх героїв-митців («Чорні крила», «Дівчина на чорному коні»). «Модерністичний спосіб бачення примушує сприймати світ не таким, яким він є, а добачати в ньому щось химерне» [3, 184] — зауважує І.Денисюк. Саме химерність — це риса, що притаманна Яцківу, долі його героїв це — «ребуси», тому слід уважно читати його новели та оповідання, аби збагнути всю їхню глибину. Т.Гундорова так прочитує творчий шлях митця: він відчував у своїй душі «західноєвропейську психозу», [...] у таких її прикметах, як сатаністська гра з життям, маніакальність, візіонерство, екстазизм художньої творчості, індивідуалізм та анархізм» [2, 91]. М.Ільницький підмітив, що «новели М.Яцкова споріднені з творами таких його побратимів по перу і земляків, як Василь Стефаник, Марко Черемшина та Лесь Мартович» [16, 9]. Щодо М.Черемшини, то його творчість часто порівнюють із Стефаниковою, проте він був самотній у власному творчому вияві. Про це засвідчила така проза: «Карби», «Дід», «Село вигибає», «За мачуху молоденьку». Зі Стефаником та іншими його ріднили теми смерті, болю, страждання, трагізму, самотності та відкинутості, особливо в старості, відчаю. Письменника цікавила екзистенція селянина у сучасному йому світі, порухи його душі, вміння залишатися людиною у межових ситуаціях, про що дають підстави говорити твори на воєнну тематику.

Варто зазначити, що український модернізм мав еkleктичний характер. Читаючи твори названих авторів, ми усвідомлюємо, що вони надто суб'єктивні, напружені, психологічні, естетичні, що кожного з них турбувала доля окремої людини як найвищого Божого творіння. Порушені теми сенсу людського буття, приреченості, смерті, відчаю, відчуженості, абсурду, самотності, болю, жаху, страху, дали змогу відчувати, що українська література розвивалася на рівні з європейською, що її хвилювали ці ж проблеми: «Український культурний розвиток мусимо назвати складовим елементом загальноєвропейського, українську культуру елементом європейської цілості, коли український культурний розвиток проходив ці самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні «впливи», не тому, що на Україні чинять «чинники», «фактори» чужого походження, а тому, що Україна, як частинка європейської культурної цілості переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість до якої вона належить» [13, 16]. Цей висновок можна прийняти, але із застереженням, оскільки історичне буття України вельми складне, адже впродовж багатьох століть вона була поневолена, що й ускладнювало її зв'язки з Європою. А крім того, «окремі течії українського модернізму кінця XIX - поч. XX ст. ще не встигли викристалізуватися, бо у світовому мистецтві сюрреалізм, імажинізм, дадаїзм, екзистенціалізм, абстракціонізм тощо самовизначились та теоретично осмислились пізніше того періоду, який тут розглядаємо» [3, 179]. Але, не зважаючи на запізніле теоретичне обґрунтування, українська література все ж виявила самотні риси, вище згаданих напрямків. Хоча й на нашому ґрунті екзистенціалізм не мав теоретичного обґрунтування, але знайшов своє втілення у літературі, заявивши про себе як умонастрій, у якому сконцентровані близькі по духу мотиви. З упевненістю можемо сказати, що українська література так само, як і європейська, відчувала нові зміни, тенденції, але по-особливому, по-своєму реагувала на них, виходячи зі свого менталітету. Ментальності українців притаманна ліричність, індивідуалізм, самозаглиблення, трагічне сприйняття світу, релігійність, що й давало ґрунт для розвитку екзистенційного філософування, яке можемо вважати домінуючим у нашій культурі. «З відомих соціально-політичних причин екзистенціалізм як цілісна течія тут не сформувався. [...] В Україні по суті екзистенціалістський ідеал (автономне

проживання особливості у ворожому світі, орієнтоване на результати самопізнання) здійснив ще Г.Сковорода» [9, 171]. Можемо додати, що й П.Юркевич теж створив так званий екзистенційний ідеал, який відобразився у його «філософії серця». Він прагнув досягнути трансцендентні виміри людського буття, вважаючи, що «вивести духовні явища тільки з матеріального майже неможливо. Філософ заглибився в душу людини, вважаючи, що центром будь-якого духовного життя є серце. На його думку, схарактеризувати особистість можливо тоді, коли зрозуміємо її переживання, відчуття, реакції, що складають життя людини та її серця. Він же висуває вчення про «самість»: у серці людини «знаходиться основа того, що її уявлення, почуття і вчинки набувають тієї особливості, в якій виражається душа цієї, а не іншої людини»... [12, 236]. Такі думки наблизили філософа і до філософії життя і до екзистенціалізму, для якого людина є найвищим творінням на землі, вона особлива, наділена специфічними рисами, притаманними тільки їй. Тому українську, як кожную іншу літературу, «можна розглядати історично, а можна — екзистенціально, в категоріях «духовної ситуації сучасності» [2, 73].

Тож можемо зробити висновок, що українська модерна література творилася не тому, що підкорялася вимогам людини, а тому, що «відчувала», необхідність здійснити переоцінку цінностей, тому що хотіла «вводити» вимогам сучасного читача, «прагнула» розкріпачитися. У творчості письменників спостерігаємо теми буття і «ніщо», буття на межі смерті, трансцендентування людини за межі буденного відчуження і самотності, зв'язок із землею. Найбільш масштабною є тема трагізму людської екзистенції. Вся модерна література зосереджена на сфері суб'єктивності людського існування, де загострюється питання людської комунікації. Позитивом у модерній творчості було те, що увага письменника переносилася на інтимне життя людини, на її душу, а це вимагало творення нових форм, кристалізації внутрішнього мовлення, яке й мало на меті стати виявом екзистенції суб'єкта. На думку Н.Михайловської: «Ніхто в українській поезії до Шевченка не здійснював такої екзистенційної самооцінки своєї особи і долі в межовій ситуації [10, 23]. Проте, як ми вже переконалися, найбільш масштабно, найбільш яскраво екзистенційні риси виявились у літературі модернізму, зокрема у творах письменників кінця XIX — початку XX ст. — М.Коцюбинського, О.Кобилянської, В.Стефаника, М.Черемшини, М.Яцківа, В.Винниченка, Б.Лепкого. Можливо, не всі згадані письменники свідомо обрали цю течію основою своєї творчості, тим більше, що її теоретичне обґрунтування з'явилося лише у 1927 р., коли вийшла у світ книга М.Гайдеггера «Буття і час». Але вони інтуїтивно відчували дух доби і писали у тому ж дусі.

«Філософи дійшли висновку, що гуманістична екзистенційна проблематика — основа генетичного коду української філософської культури, а екзистенціально-особистісна поліфонічність світобачення провідна у структурі української духовності» [15, 298]. Так склалося історично, що українці від часів Київської Русі перебували у ворожому таборі, переживали масу катаклізмів, і це формувало їх екзистенційне світобачення та світопочуття. Якщо торкатися теоретичного аспекту, то варто зауважити, що Г.Сковорода утвердив екзистенційний ідеал у своїх байках, філософських трактатах, притчах, діалогах, твердячи про автономне проживання людини у ворожому їй світі, яке орієнтоване на самопізнання. Мислитель зосереджував свої думки на внутрішньому бутті людини, прагнув довести, що тільки в її душі є правда, бо, хто не має ціни і честі всередині, той уподібнюється до фальшивого алмаза («Два коштовні камінці — Алмаз та Ізмарагд»). Тільки душа підкаже, до чого ти народжений. Тему безкомпромісності, вибору згідно покликанню, порушено в байці «Бджола та Шершень». Найбільш помітні

екзистенційні риси у «Вдячному Єродієві», де йдеться про світ, який вороже налаштований до людини, тому їй слід берегтися. Як письменник з екзистенційним чуттям Г.Сковорода проявив себе у «Листах до М.Ковалинського». Його листи — це зразок розмови душі, яка веде бесіду сама з собою, тут можемо говорити й про прийом потоку свідомості. Перед реципієнтом розкривається вільна, відречена від світу, самотня натура автора, яка прагне знайти спокій у ворожому світі. Філософ пише, що самотність для звичайних людей — це смерть, але насолода для тих, які або зовсім дурні, або видатні мудреці. Причина вороже налаштованого світу — відсутність простих і щирих людей. Саме в такому світі панує нудьга, яку й переживає сам автор. Можемо додати, що й П.Юркевич теж створив так званий екзистенційний ідеал, який відобразився у його «філософії серця». Він прагнув досягнути трансцендентні виміри людського буття, вважаючи, що «вивести духовні явища тільки з матеріального майже неможливо [10, 359]. Філософ заглибився в душу людини, вважаючи, що центром будь-якого духовного життя є серце. На його думку, схарактеризувати особистість можливо тоді, коли зрозуміємо її переживання, відчуття, реакції, що складають життя людини та її серця. Він же висуває вчення про «самість»: у серці людини «знаходиться основа того, що її уявлення, почуття і вчинки набувають тієї особливості, в якій виражається душа цієї, а не іншої людини»... [12, 236]. Можемо зробити висновок, що такі думки наблизили філософа і до філософії життя і до екзистенціалізму, для якого людина є найвищим творінням на землі, вона особлива, наділена специфічними рисами, притаманними тільки їй. Тому українську, як кожную іншу літературу, «можна розглядати історично, а можна — екзистенціально, в категоріях «духовної ситуації сучасності» [2, 73]. З огляду на концепції Г.Сковороди та П.Юркевича, можемо українську філософію розглядати у контексті європейської, відносячи її до релігійної вітки філософії існування.

Отже, з усього вище сказаного випливає, що ми не можемо говорити про екзистенціалізм в українській літературі у чистому вигляді, оскільки період коли творили письменники нової генерації, екзистенціалізм як течія ще не був сформований. Але, без сумніву, вище згадані автори, були знайомі з філософсько-естетичними поглядами європейських майстрів слова. Багато хто з них вільно володів іноземними мовами, що відкривало можливості читати праці А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, М.де Унамуно та інших європейських філософів в оригіналі, знайомитися із новітніми віяннями. Тому весь комплекс названих тенденцій ще до формування екзистенціалізму можна цілком справедливо назвати «екзистенційністю», оскільки саме екзистенційність (інтерес до особистості, її проблем, її внутрішнього світу; потоки свідомості, внутрішнє мовлення, сновидіння та ін.) передбачала сукупність рис, які пізніше стали ідейно-естетичною основою власне екзистенціалізму, що дає змогу відчувати, що українська література розвивалася на рівні з європейською, що її хвилювали ті ж проблеми. Вважаємо, що у літературні словники, енциклопедії слід ввести поняття екзистенційність, яка є однією з провідних рис, центральних проблем літератури доби модернізму, які були своєрідним передчуттям екзистенціалізму. Кожен філософ-екзистенціаліст ввів щось своє в науку, розгортав ту чи іншу думку. Вважається, що ідеї Ф.Ніцше, С.Кіркгора, М. де Унамуно, К.Ясперса, Ж.-П.Сартра, А.Камю, М.Гайдеггера, Н.Аббаньяно та Г.Сковороди, П.Юркевича, лягли в основу української екзистенц-філософії, яка в силу історичних обставин ні як філософська, ні, як літературна течія не сформувалася, хоча екзистенційні риси на українському ґрунті помітно розвивалися. Такі екзистенціали, як буття і час, трагізм людського життя, самотність, відчай, страх, абсурдність яскраво виражені не лише в філософських працях, а й у художніх творах. Автори-екзистенціалісти

висвітлили проблему існування людини «наодинці» з буттям, яке єдина достовірна реальність.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко А.І., Бондаренко Ю.І. Час вибору: Вивчення творчості В. Стуса в школі / Посібник. – К.: Академія, 2003. – 232 с.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
3. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози кінця XIX – поч. XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – 207 с.
4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К.: Основи, 1998. – 658 с.
5. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. –
6. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза / Твори у 2-х т. – т.2. – К.: Дніпро, 1990. – ...с.
7. Історія української літератури кінця XIX - поч. XX століття / за ред. П.П.Хропка – К.: Вища школа, 1991. –
8. Краткая Литературная Энциклопедия / Гл. ред. Л.Л.Сурков. – М.: Советская Энциклопедия», 1976. – 1136 с.
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
10. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософствування в українській літературі XIX - першої половини XX ст. – Львів: Світ, 1998. – 211 с.
11. Огородник І. В., Огородник В. В. Історія філософської думки в Україні. – К.: Вища школа - Знання, – 1999. – 543 с.
12. Причепний Є.М., Черній А.М., Гвоздецький В.Д., Чекаль А.А. Філософія. Навч. Посібник. – К.: аграрна наука, 2000. – 504 с.
13. Тарнашинська Л. Художня галактика валерія Шевчука. – К.: Видавництво Олени Те ліги, 2001. – 223 с.
14. Франко І. з останніх десятиліть XIX віку // Твори у 50 т. – т.41. – К.: Наукова думка, 1984. -
15. Шумило Н. Під знаком національної самотності. – К.: Задуга, 2003. – 354 с.
16. Яцків М. Муза на чорному коні. – К.: Дніпро, 1998. – 846 с.

Зоряна ЛЕЩИШИН, аспірант (Львів)

НЕВЛАСНЕ-ПРЯМИЙ ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ТА ЛІРИЧНИЙ ВІДСТУП: ПРОБЛЕМА ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ

Невласне-прямий внутрішній монолог – різновид внутрішнього монологу, побудований з допомогою такого способу передачі чужого мовлення як невластне-пряме мовлення. У літературознавстві ці поняття часто ототожнюють. К. Кусько у праці «Проблеми мови сучасної художньої літератури. Невласне-пряме мовлення в літературі НДР» (1980) зазначає, що «...поняття невластне-прямого мовлення значно ширше, ніж внутрішній монолог... якщо внутрішній монолог – це передусім літературний прийом (прийом техніки викладу), то невластне-пряме мовлення – спосіб передачі чужого мовлення і загально мовне явище» [6, 73]. Однак далі цю думку дослідниця не розвиває

розглядає внутрішній монолог лише як різновид невласне-прямого мовлення. В. Шмід, займаючи у своїй книзі «Наратологія» таку ж позицію, виділяє невласне-прямий монолог як різновид внутрішнього монологу, «переданий в шаблоні невласне-прямого мовлення» [14, 227].

Невласне-пряме мовлення у тексті привертало увагу багатьох науковців і стало предметом різноаспектних філологічних досліджень. Тож існує чимало трактувань невласне-прямого мовлення з погляду на його структурні, стилістичні, функціональні особливості: невласне-пряме мовлення як різновид непрямої мови; невласне-пряме мовлення як різновид прямої мови; невласне-пряме мовлення як «суміш» прямої та непрямої мови; невласне-пряме мовлення як спосіб викладу змісту в художньому тексті; невласне-пряме мовлення як різновид внутрішнього монологу. Були спроби вивчити невласне-пряме мовлення так би мовити у всій його повноті. Тут варто ще раз згадати працю К.Кусько «Проблеми мови сучасної художньої літератури. Невласне-пряме мовлення в літературі НДР» (1980), в якій дослідниця розглядає це мовно-літературне явище у комунікативно-лінгвістичній, синтаксичній та стилістичній площинах, наголошуючи, що невласне-пряме мовлення «можна і потрібно розглядати і в лінгвістичному, і в стилістичному аспектах, однак не в плані контрастивного протиставлення, категоричної дистрибуції (або-або!)...» [6, 31]. Найпопулярнішою серед літературознавців є позиція щодо невласне-прямого мовлення, за якою це самодостатня форма передачі чужого мовлення. Однак попри таку різноманітність підходів і чисельність думок, усі дослідники визнають його конститутивною ознакою «суміщення суб'єктних планів автора і героя» [10, 276], «мовленнєва контамінація автора й персонажа» [1, 8], взаємопроникнення мовленнєвих перспектив персонажа та наратора, котра проявляється на мовному, стилістичному, тематичному і комунікативному рівнях організації мовлення. Саме наратора, а не естетичного образу автора, про що говорять, наприклад, А. Андрієвська, К. Кусько, чи авторської свідомості, як вважає М. Дем'янюк [3], адже поняття «образ автора», «авторська свідомість» значно ширші і складніші. Тривалий час у нашому літературознавстві уперто ототожнювали автора поза текстом («емпіричного», «біографічного» автора) з наратором і образом автора (автором у тексті). З підміною цих понять пов'язана й традиція пошуку у тексті «поглядів» емпіричного автора, що робить стимулом інтерпретації тексту питання – що ж хотів нам сказати автор. Та як справедливо зазначає львівська дослідниця М. Гірняк: «Біографічний автор не обов'язково гармоніює з авторським «я», а це означає, що ми неминує збиваємося на манівці, коли читаємо твір, безперервно апелюючи до емпіричного автора. До того ж, спроби відтворити біографічний досвід письменника тісно пов'язані з постулюванням наявності єдиного правильного значення тексту, з орієнтацією лише на авторські інтенції, хоч навіть не обізнаний із ними читач може повноцінно сприймати художній твір» [2, 16]. Кожний літературний твір формується насамперед завдяки авторові, переломлюється через призму його свідомості, тому автор не може не стояти за всіма подіями власноруч створеного світу (чи їх відсутністю), за всіма персонажами, які з'явилися на сторінках його повістей та оповідань. Гюстав Флобер свого часу влучно зауважив: «Автор повинен бути у творі, як Бог у світобудові – всюди й ніде». Тож формами текстової репрезентації авторської свідомості можуть бути наративні, сюжетно-композиційні, жанрові чи стилістичні особливості твору. «Я не є ані цим, ані тим... – говорить М. Фуко. – Я зовсім не там, де ви мене очікуєте, я ось тут, і звідси дивлюся на вас сміючись... Не я один пишу так, щоб не мати більше свого обличчя» [12, 28-29].

Таким чином визначаючи сутнісну ознаку невласне-прямого мовлення загалом і невласне-прямого внутрішнього монологу зокрема, можемо говорити про

112

взаємопроникнення мисленнєво-мовленнєвих планів персонажа і наратора. Мовлення персонажа, переймаючи морфолого-синтаксичні форми мовлення наратора, звучить в унісон з ним, отримуючи додатковий заряд ліричності, філософічності, суб'єктивності, експресивності. Однак таке «двоголосся» приховує одну невеличку, проте проблему. Ідентифікуючи невластиво-прямий монолог персонажа у тексті наратора, з'являється питання: хто до нас промовляє? персонаж чи все-таки наратор? Навколо цього питання тривалий час існує суперечка, однак суть її не виходить далі меж, чий голос сильніший у невластиво-прямому монологі. Хоча нерідко з'являється й інше запитання: так, що ж перед нами – невластиво-прямий монолог чи ліричний відступ? У чому природа таких сумнівів і як розмежувати ці два поняття – на ці питання спробуємо відповісти.

Як уже зазначалося, через використання невластиво-прямого монологу голос наратора набуває особливого суб'єктивного звучання. Однак те саме можемо спостерігати й у *так званих* ліричних відступах. *Так званих*, бо попри усталеність цього терміну, є кілька суперечливих моментів, на які варто звернути увагу. Традиційно ліричний відступ тлумачать як «прийом у *ліро-епічному* творі, коли автор *безпосередньо* висловлює свої міркування з приводу композиції або сюжетних ліній твору, вчинків або характеристик героїв, певних явищ, асоційованих із зображуваними подіями» [8, 404. Виділення – З. Л]. Означення ліричний тут означатиме і активізацію ліричного начала у тексті такого мішаного жанру (ліричність як ознака жанру), і особливу експресивність мовлення оповідача чи розповідача¹ (ліричність як суб'єктивність). Ліричний відступ може мати характер несподіваного мораліте або асоціативного філософування, та переважно наратор активно виявляє своє ставлення до певного персонажа, його вчинку чи якоїсь події (співчуття, осуд тощо), свої внутрішні інтенції стосовно того, про що оповідає:

«Така її доля... О боже мій милий!
За що ти караш її, молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькі очі?... Прости сироту!»
(Т. Шевченко, «Прийшла») [13, 34]

Ліричні відступи часто зустрічаємо і в епічних творах:

«Ївго, Ївго! чого-бо ти так довго засиділася у сусіди? Що тобі там так ніколи припало? Поки ти там базікала, а дома що робиться? Ось прийди і подивися!»
(Г. Квітка-Основ'яненко, «Козир-дівка») [5, 278].

Однак проблема розмежування ліричного відступу і невластиво-прямого монологу пов'язана насамперед не з їх змістовою і формальною подібністю, а з активною позицією наратора. Попри взаємодію суб'єктивних планів персонажа й наратора у невластиво-прямому внутрішньому монологі, певна дистанція між ними зберігається, тож у текстах з гетеродієгетичним оповідачем проблема розмежування невластиво-прямого внутрішнього монологу котрогось із персонажів та ліричного відступу наратора постає не так гостро. Однак в окремих випадках, як справедливо зазначає К. Кусько, її важко вловити, «оскільки діапазон дистанціювання незначний» [6, 25]. Із такою проблемою стикаємось насамперед у творах з чітко вираженою «голосною» присутністю оповідача (Р. Петч), у текстах з гомодієгетичною манерою оповіді, тобто «оповідачем, присутнім в якості персонажа в історії, котру він оповідає» [4, 253], та інтрадієгетичним-гетеродієгетичним оповідачем, «який розповідає історії, в яких як правило відсутній» [4,

¹ Під «автором», знову ж таки, мається на увазі наратор.

253], що особливо характерно для творів доби романтизму, сентименталізму, раннього реалізму. Такий наратор надзвичайно активно виявляє себе в оповіді, використовуючи всі можливі засоби. Його суб'єктивна позиція проглядається в ліричних відступах, коротких ремарках, на різних мовних рівнях організації мовлення, особливо це стосується лексичного: його оповідь просто перенасичена експресивною лексикою. За словами М. Легкого, «наратор виявляється сам, у художньому світі вловлюється його «почуттєва чи інтелектуальна заангажованість» [7, 24]. Часто це оповідь у формі висловленого монологу (М. Гловінський), або одностороннього діалогу (І. Денисюк), яким активізується і роль читача-слухача. Озвучуючи свою оцінку подій, про які розповідає, свій погляд на описане, наратор часто відкрито апелює до свого віртуального слухача. Наприклад, оповідач в романі Є. Гребінки «Чайковський», розповідаючи про кохання, що пов'язало молодих персонажів його оповіді Олексія-поповича та доньку пирятинського полковника Марину, й передбачаючи скептичні посмішки читачів, розводить філософські теревені про причини такої реакції на слово «любов» і робить зрештою висновок, який певною мірою звучить як звинувачення, звертаючись до своїх читачів безпосередньо.

Наратор-персонаж може розповідати і про себе самого, і про когось, виступаючи таким чином в ролі спостерігача й очевидця, що може втручатися в життя тих, про кого оповідає не лише на рівні оповіді, але й дії. Його оповідь надзвичайно суб'єктивна, що виявляється не лише у яскраво вираженій оцінювальній позиції, а й на мовно-стилістичному рівні організації тексту.

Якось було мені смутненько. От я й заплачу собі, сидячи на лавці. *Звісно, чоловік і в часті, то часом смуток обіймає – не то що нам. Воно кажуть: привикнеш!.. Ні!. Втомишся терплячи, то й здається тобі, що все тобі байдуже, – та разом прокинеться лихо. Часом одно слово... А що ви думаєте? Часом бійку забудеш у годину, а якесь там слово гірше вразить тебе до самого серця, – місяці, роки пам'ятатимеш...*

Сумно мені було, і перемовити щире слово жадалося. ... [9, 253]

Запропонований уривок із оповідання Марко Вовчок «Ледасиця» репрезентує ліричний відступ у тексті з гомодієгетичним наратором: оповідь веде по суті невідомий читачеві персонаж – молода дівчина, кріпачка, про яку знаємо, що вона «родом із Глушихи», що теперішнім панам її подарували, побіжно дізнаємося й про нелегкі обставини її сьогодення. Проте головним персонажем її оповіді є не вона сама, а Горпина Чайчиха і її донька Настя, хоча функції оповідачки не обмежується роллю спостерігача, вона активно діє й комунікує з іншими персонажами. У процитованому уривку маємо чітко окреслену мовленнєву ситуацію, тож сумнівів у тому, що виділений текст є роздумами наратора-персонажа немає. Наступний уривок із повісті Гр. Квітки-Основ'яненка «Маруся» ілюструє уже, власне, можливість сплутування невласне-прямого монологу й ліричного відступу.

Сумувавши, пішов він [Василь – З. Л.] назирцем за Марусею і бачив, що вона аж поки ввійшла у другу вулицю, то аж тричі оглядалась, – а чого? Хто її зна! Дівчачу натуру трудно розгадати, бо вони часто буцімто і не люблять, хто їх займає, і буцімто й сердяться, а там собі нишком, так його люблять, що й сказати не можна! Та таки і тії правди, що інша дівочка, ще молоденька, що зроду вперше побачить такого парубка, що їй прийде по серцю, то й сама себе не розгада, що з нею діється. На думці, так би на нього усе і дивилась би, і говорила б усе з ним одним, і сіла б біля нього, та чогось то усе стидно... ..Отим-то така і жахається, і втікає ні слова не сказавши парубкові, що залицяється до неї; як же відбіжить від нього, то й сама жалкує, та ба! вже не можна діла поправити! [5, 44].

Це лише уривок великого монологу, котрий на перший погляд може видатися за невласне-прямий монолог Василя (виділений текст), однак подальше філософування примушує засумніватися, бо до читача промовляє хтось, надзвичайно обізнаний із психологією дівчат, і його кепкування зовсім не нагадують закоханого парубка. Ще один приклад, цього разу уже невласне-прямого монологу з оповідання Марко Вовчок «Козачка»:

Глянула Олеся коло себе: *се той самий покой з дзигарями, де вона була молодого, убрана, уквітчана, – сама, як квіточка свіжа, а теперечки?.. Боже мій милий! Чи се ж вона? Стоїть якась пбстара, замучена молодиця, печаловита, боязлива...* Усе згадалося Олесі: «Пропав мій вік молоденький!» [9, 56].

Виділений текст цілком цілком міг би ілюструвати реакцію гомодієгетичного наратора, тим паче, що і персонаж, і розповідач, і читач потрапляють до «того покою» одночасно (таким чином розповідач ніби-то втрачає ілюзорну перевагу всеобізнаності), однак мовленнєва ситуація, а також синтаксичне оформлення висловлювання, а також наступні репліки внутрішнього мовлення підказують, що це може бути невласне-прямий внутрішній монолог Олесі.

Ще один приклад складності розмежування невласне-прямого монологу і ліричного відступу проілюструємо цитатою із поеми «Катерина» Т. Шевченка:

Зеленіють по садочку
 Черешні та вишні;
 Як і перше виходила,
 Катерина вийшла.
 ...Не співає чорнобрива,
 Кляне свою долю,
 А тим часом вороженьки
 Чинять свою волю –
 Кують речі недобрії.
Що має робити?
Якби милий чорнобривий,
Умів би спинити...
Та далеко чорнобривий,
Не чує, не бачить,
Як вороги сміються їй,
Як Катруся плаче.
Можє, вбитий чорнобривий
За тихим Дунаєм;
А може – вже в Московщині
Другую кохає!

Ні, чорнявий не убитий,
 Він живий здоровий...
 А де ж найде такі очі,
 Такі чорні брови?
 На край світа, в Московщині,
 По тім боці моря,
 нема нігде Катерини;
 Та здалась на горе!..
 Вміла мати брови дати,
 Карі оченята,
 Та не вміла на сім світі
 Щастя-долі дати.
 А без долі біле личко –
 Як квітка на полі:
 Пече сонце, гойда вітер,
 Рве всякий по волі.
 Умивай же біле личко
 Дрібними сльозам,
 Бо вернули москалики
 Другими шляхами. [13, 59]

Пропонуємо три можливих варіанти інтерпретації тривання мовлення в запропонованому уривку. Перший – перед нами суцільний текст наратора: опис реальних дій персонажа (Катерина ходить по садочку, «кляне свою долю») і розлогий ліричний відступ. Другий, на нашу думку найбільш ймовірний: чергування мовлення розповідача (Катерина ходить по садочку, «кляне свою долю», тобто розмовляє сама із собою вголос чи розмірковує) – невластивий прямий монолог Катерини (виділений текст) – знову мовлення розповідача: всезнаючий наратор ніби перебиває її і у ліричному відступі фактично підтверджує страшні здогадки бідолашної, шкодує її й попереджає ще раз, як попереджав раніше. І третій: мовлення розповідача і невластивий монолог Катерини (уривок від виділення і до кінця цитати), хоча в останній частині (від слів «Ні, чорнявий не убитий...»), прослідковується гірка іронія у ставленні до москаля, котру навряд чи можна було б почути від Катерини, водночас подальше мовлення уже не таке персоніфіковане, тональність філософського роздуму про «карі очі й дівочу долю» також не така емоційна.

Тож, як бачимо, такі «сигнали» автор залишає в тексті, щоправда, їх не завжди легко віднайти. Іноді доводиться опиратися передусім на інтерпретацію контексту, іноді підказки автора прозорі й недвозначні. Так наприклад, у наступному уривку із «Сердешної Оксани» Г. Квітка-Основ'яненко якраз маємо прямі вказівки на те, що промовляє персонаж. Саме висловлювання (мовлення від 1-ої особи) – це, власне, те що «їй [Оксані] на думці», те, як вона «усе сердилась... увесь вечір»:

«От у такім горі вернулася додому, ледве-ледве дійшла... і усе їй на думці отта дівка, що не постидалася з копитаном розговорювати, та й той копитан... *бач який! Нехай би возився з своїми солдатами; яке йому діло до дівчат? Хіба ми йому рівня? Жартуй собі з панянками!.. Так-бо їй нічого їй не було, якби вона втекла, а то стоїть регочеться... у, безстыдница! Побачила б її мати, що б тоді їй було!..* Отак-то усе сердилась і на неї, і на копитана увесь вечір, і як спати лягла, то усе у неї такі думки та гадки...» [5, 325]

Не менш цікавими є ситуації складності диференціації невластивого прямого внутрішнього монологу персонажа й суб'єктивного втручання в текст власне оповідача у текстах з гетеродієгетичною нарацією. Така ситуація виникає, зокрема, в оповіданні І. Франка «На дні». В цьому оповіданні І. Франка функціонує гетеродієгетичний оповідач,

що зберігає нейтралітет протягом майже усієї оповіді, за винятком якраз цитованого уривка.

Він думав про своє діло, про свою любов, про своє нещастя. А про Бовдура з його болем і гнівним завзяттям у нього й гадки не було.

Е, голово молода, запалена, самолюбна! В святім своїм запалі ти й не бачиш, які самолюбні всі твої думки, всі твої змагання!...Ех, голово молода та самолюбна! Покинула б ти на часок займатися собою, потішати себе! Поглянула б довкола себе пильно, уважно, братерським люблячим оком! Може б, ти побачила близ себе нещасливіших від себе! Може б, ти побачила таких, котрим нізвідки не сяє промінь потіхи, навіть такої, як тобі!...Та ба! Велике горе то вже має до себе, що замикає серця людські, так, як вечірній холод затулює квіти, стягає їх, немов мороз. Із замкнутими серцями, здавленими устами проходять поруч себе нещасні, котрі не раз кількома словами, одним стиском теплої братської руки могли б позбутися половини свого горя, проходять поруч себе – і мовчать... Ех, люди, люди! Не убійники, злодії й переступники, не пануючі й піддані, не кати й катовані, не судді й підсудні, а бідні, прибиті, одурені люди!..

А тим часом Бовдур лежав у своїм гнилім куті... [Ф, 149-150]

На перший погляд може здатися, що продовжується внутрішній монолог Андрія Темери, одного з головних персонажів оповідання, однак уже у форматі невластивого прямого мовлення. Однак загальний аналіз мовленнєвої ситуації, критично-іронічний, маркований батьківською теплотою, тон висловлювання показує, що текстуальним автором цього монологу є не Андрій Темера, а хтось Інший. Така емоційна реакція наратора на тлі послідовної експресивно-нейтральної його позиції й численних прямих і невластивих внутрішніх монологів, які автор використовує в тексті, є досить несподіваною, тож відповідно читач на деякий час втрачає логіку тривання оповіді.

Ще один момент, на якому треба акцентувати увагу. У тексті з гомодієгетичною манерою оповіді наратор постає як автор того, про що розповідає, навколо нього створюється ореол всеобізнаності та провісництва. Це породжує закономірне запитання: якщо наратор, яко формальний (текстуальний) автор твору, фактично стоїть за кожним мовленням, то чи варто взагалі говорити про невластиве-пряме мовлення в такому тексті. Гадаємо, варто, оскільки «авторство» наратора – це лише ілюзія, прийом, до якого вдається реальний автор тексту. Як справедливо зазначає Ж. Бре, «оповідь від першої особи є результатом свідомого естетичного вибору» емпіричного автора [4, 256]. У цьому дослідженні ми свідомо не зверталися до текстів, в яких фігурує автодієгетичний наратор – оповідач-персонаж, що розповідає про себе [4, 254]. На нашу думку, шукати невластивий монолог головного персонажа у такому тексті не варто, адже основною ознакою невластивого мовлення є взаємне проникнення суб'єктивно-наративних перспектив персонажа й наратора, а головний персонаж тут є водночас наратором, тобто матимемо справу з одним суб'єктивно-мовленнєвим планом. Водночас активний оповідач орієнтований на активного реципієнта, що може позначитися не лише на його мовленні, а й на композиції твору. Йдеться про тексти, що репрезентують в літературі «уснооповідну манеру письма» (Л. Смілянська), що витворює атмосферу тривання усної оповіді й значною мірою орієнтується на персоніфікованого чи не персоніфікованого слухача. Чітка орієнтованість на слухача маркує мовлення розповідача, тож його філософські роздуми персонажа чи експресивні ремарки мають печать публічності, що притаманна монологам ліричного персонажа у ліриці:

Дожидаю... Що яка ти, служба, довга! Уже сім год, як він пішов. Чи то ж побачу коли?.. У своєму селі не була. Перечула через люди, що всі живі.....

То як же мені свого чоловіка забути хоч на хвилинку? Він мене з пекла, з кормиги визволив!.. та мене й бог забуде! Він чоловік мій, і добродій мій. Поздоров його, мати божа: я вільна! І ходжу, і говорю, і дивлюсь – байдуже мені, що й є ті пани у світі.

(Марко Вовчок. Інститутка) [9, 293].

Саме комунікативна спрямованість мовлення оповідача відрізняє «я-оповідання» такого типу від «я-оповідань», побудованих на основі внутрішнього монологу, в яких основним адресатом мовлення є сам наратор.

Таким чином, проблема розмежування невластивого прямого монологу справді існує, і як бачимо виникає вона в роботі на текстах, в яких фігурує активний розповідач. Однак її можна вирішити, варто тільки уважніше вчитуватись в текст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андриевская А. А. Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона. – К., 1967.
2. Гіряк М. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича / Дис. на зд. наук. ст. канд. філол. наук. – Львів, 2005.
3. Дем'янюк М. Еволюційні процеси в українській прозі кін. XIX – поч. XX ст. Форми та функції внутрішнього монологічного мовлення: Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – Дніпропетровськ, 2000.
4. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. – М., 1998.
5. Квітка-Основ'яненко Гр. Вибрані твори. – К., 1983.
6. Кусько Е. Я. Проблемы языка современной художественной литературы. НПР в литературе ГДР. – Львов, 1980.
7. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Відп. ред. Л. П. Бондар. – Львів, 1999.
8. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка та Ю. Коваліва. – К., 1997.
9. Марко Вовчок. Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К., 1983.
10. Соколова Л. А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая) речь как стилистическая категория. – Томск, 1968.
11. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 15. – К., 1978.
12. Фуко М. Археологія знання. – К., 2003.
13. Шевченко Т. Тв.: У 5 т. – Т. 1. – К., 1970.
14. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.

Оксана ЛАБАЩУК, доцент (Тернопіль)

НАРАТИВИ МАТЕРИНСЬКОЇ СУБКУЛЬТУРИ В СВІТЛІ КОНЦЕПЦІЇ АРХЕТИПІВ К.-Г. ЮНГА

Такі речі не можуть бути видумані; вони повинні знову вирости із темних глибин забуття, якщо вони існують для того, щоб виразити найвищі передчуття свідомості і найглибші інтуїції духу, і таким чином, сприяти злиттю унікальності свідомості у тому вигляді, в якому воно існує сьогодні, з найдавнішими пластами життя»

Перегляд усталених візій традиційного для філологічної науки поняття «фольклор», залучення до наукового обігу корпусу текстів, що досі перебували на периферії уваги фольклористів, вимагає від дослідника ще раз звернутись до питання методології наукового дослідження. Тоталітарне суспільство декларувало і домагалось від усіх єдиної «правильної» точки зору. Зараз цей підхід змінює інший — багатоканальний і багатофокусний погляд, коли різні методологічні підходи можуть співіснувати і бути своєрідним творчим імпульсом до розвитку один одного. Наслідком цього стає певна мозаїчність у методології гуманітарних досліджень.

Вибираючи для своїх студій такий складний і практично недосліджений об'єкт як наративи материнської субкультури, тобто розповіді матерів про їх індивідуальний досвід очікування, народження, плекання дитини, про особливий зв'язок, що існує між матір'ю і дитиною усе життя, ми свідомі того, що традиційні способи інтерпретації фольклорного тексту не в змозі вирішити дослідницькі завдання. Перспективним у цьому плані нам бачиться використання підходу, започаткованого К.-Г. Юнгом та його школою.

Спостереження за процесами, які відбуваються в сучасному українському літературознавстві засвідчують, що плідними для гуманітарних наук можуть виявитись роботи, написані з урахуванням провідних психологічних концепцій минулого століття. Маємо на увазі, зокрема, останні роботи Н. Зборовської, які засвідчують плідність прочитання літературного твору крізь призму психоаналітичної теорії [8; 9; 10].

На відміну від літературознавства, яке має справу з індивідуальним творчим процесом, фольклористика завжди була орієнтована на колективний творчий процес, на масову творчість. Безумовно, ставилась і проблема індивідуального виконавства, але вона розглядалась передусім на прикладі найбільш естетично довершених жанрів: дум, історичних пісень, казок¹. Можливо, орієнтація на масові, суспільні прояви народної творчості, з одного боку, а з другого — пріоритет громадського над особистим, декларована тоталітарною системою, призвела до того, що окремі пласти народної культури, які відображають факти індивідуального, сімейного, особистого досвіду, досі не стали об'єктом дослідження науковців².

Уважне спостереження над сучасною фольклорною традицією засвідчує перенесення уваги у обрядовому житті людини з календарного циклу, пов'язаного із традиційним землеробським календарем, на індивідуальний життєвий цикл. Наш сучасник усе менше пов'язує своє життя із сільськогосподарською працею, а отже усе

¹ Останніми роками дослідники все частіше звертають увагу на проблему індивідуального виконавства у фольклорі. Причому у поле дослідницької уваги потрапляють не лише найталановитіші виконавці, але й менш обдаровані носії фольклорної традиції. Цікавим прикладом такої роботи є монографія О. Бріциної, І. Головахи Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині: Тексти та розвідки. — К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2004. — 584 с.

² Характерно, у звіті про наукову експедицію на Луганщину, здійснену науковцями інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології у липні 2003 року, зафіксовано інформацію про побутуванні неказкової прози лише громадського звучання: перекази про Велику Вітчизняну війну, умови життя оstarбайтерів, колгоспний побут, походження назв деяких сіл тощо. Див.: Фольклорна експедиція на Луганщину // НТЕ. — 2003. — №5-6. — С.120—122.

менше залежить від річного ритму народного календаря. З іншого боку, більшого значення надається святкуванню індивідуально-значимих подій у житті людини: днів народжень, ювілеїв, етапів соціалізації дитини (випускний у дитячому садку, початковій, середній школі тощо). З огляду на це увагу науковців мали б привернути обряди родинно-побутового циклу, які, зберігаючи архаїчну структуру, почасти наповнюються новим змістом, що відображає реалії нашого сьогодення.

Ще на початку XX століття усі обряди родинно-побутового циклу були проаналізовані А. ван Геннепом у класичній праці «*Les rites de passage*» [20]. За концепцією ван Геннепа ритуали родинно-побутового циклу мають спільну структуру, яка складається з трьох частин:

1. Сепарація лімінальної особи.
2. Перехід.
3. Інтеграція у соціум.

Принциповим висновком із згаданої тричленної структури є те, що людина, яка здійснює ритуал переходу є істотою лімінальною (від французького слова *limen* — поріг), тобто вона наближається до надзвичайно напруженої, як семантично, так і емоційно порогової ситуації, яка у традиційній культурі осмислюється як границя між життям і смертю, між тим і цим світом. Одним із найцікавіших ритуалів родинного циклу є народження дитини. Цей ритуал позначений подвійною лімінальністю, оскільки він знаменує не лише прихід немовляти на цей світ, але й отримання жінкою нового статусу — статусу матері [1]. Лімінальність статусу жінки не обмежується лише самим періодом народження дитини, її особливий статус може бути окреслений щонайменше часовим проміжком від початку вагітності до завершення періоду немовляти (приблизно рік після народження, або ж після закінчення грудного вигодовування). Особливий інтерес для дослідника представляє той факт, що народження дитини, навіть у нашому, майже повністю деритуалізованому і деміфологізованому суспільстві, досі сприймається як подія сакральна, яка за аксіологічною шкалою суспільства займає найвищі сходи. І поява на світ тої «сакральної цінності» (за терміном, запропонованим Мірча Еліаде — ієрофанії [7]) і є тим пусковим механізмом, що породжує народну творчість, у тому числі у її словесному, фольклорному варіанті. Оскільки деміфологізація, профанація народин в нашому суспільстві, на щастя, ще не відбулася, тексти, породжені цією перехідною ситуацією, мабуть, можна інтерпретувати як протофольклор, як у семантичному, так і в структурному та прагматичному аспектах. Ось як образно говорить про взаємозв'язок священного і міфологічного визнаний знавець архаїчних культур В. Топоров: «Міф є повноцінним, тобто живим, лише тому, що він пов'язаний зі «священним» абсолютною необхідністю його осягнення, оскільки він мислить себе у невід'ємному зв'язку з ним. Але й «священне» живе міфом, і його скриті глибини зорієнтовані на потенційну безкінечність і невичерпність міфотворчості» [16, с. 34] (3). Зі свого боку, священне також «...прагне до втілення і самоствердження, також відчуває потребу в міфі, схоже як полум'я, яке живе лише за умови існування палива, яке безперервно змінює свою субстанцію в сторону сконцентрованості, інтенсивності, особливої енергетичності» [Там само].

Саме висока значимість народження дитини для жінки, з одного боку, а з другого — цілий ряд чинників біологічного характеру, спричиняють проявлення материнського інстинкту — дивної субстанції, яка добре відома як побутовій свідомості, так і художній літературі, але саме ці дивні порухи людської душі так тяжко піддаються науковому аналізу.

Для інтерпретації нашого матеріалу звернімося до детальнішого прочитання робіт К.-Г. Юнга, адже саме він вважав що «Відхід від інстинкту і протиставлення йому себе формують свідомість» [18, с.185]. Одна із основних функцій родильного обряду якраз і полягає у зменшенні ролі індивідуальності, усунення домінування свідомого в структурі людської психіки, підпорядкування його первісним інстинктам.

Розглянемо уважніше, якою К.-Г. Юнг бачить людську душу. На думку Юнга «...душа є найбільш приголомшливим фактом людського життя» [19, с.254]. Юнг доводить, що психічний досвід кожної окремої людини «...існує насправді. Яким є цей досвід ми можемо зробити висновок лише з висловлювань про нього» [Там само]. Отже висловлювання суб'єкта, його розповідь про пережитий досвід, є цінним джерелом для формування наукового знання про глибинні пласти людської душі.

Структура людської душі бачиться Юнгу наступним чином: 1) свідомість; 2) особисте безсвідоме; 3) колективне безсвідоме. Саме у колективному безсвідомому беруть своє начало найрізноманітніші уявлення однакові не лише для всіх людей, але й такі, що є спільними для людей і для тварин. Ці уявлення, за Юнгом, є основою індивідуальної психіки [18, с.125—126]. Надзвичайно важливим висновком ученого, на нашу думку, є те, що; «... безсвідоме, як сукупність архетипів, є осадом усього, що пережило людство, аж до його найтемніших начал. Але не мертвим осадом, не кинутим полем руїн, а живою системою реакцій і диспозицій, яка невидимим, а тому й найбільш впливовим чином визначає індивідуальне життя» [Там само, с.131]. Юнг підводить нас до висновку, що архетипи — це є не що інше, як форми проявлення інстинктів.

Архетип матері і архетип немовляти займає одне з чільних місць у концепції Юнга. Особливий інтерес для нас викликають його роботи, написані у співпраці з угорським міфологом К. Керенї. Перу Юнга належать психологічні коментарі до студій угорського дослідника. Разом із тим частини, написані Юнгом, і частини, написані Керенї справляють враження цілісної узгодженої концепції. У світлі нашого дослідження нас найбільш цікавитиме робота К. Керенї «Одвічне немовля в одвічні часи». На матеріалі різноманітних міфологічних традицій, передусім античних, Карл Керенї аналізує міфологему божественного немовляти. Це проявляється в міфах про дитинство таких богів як Аполлон, Гермес, Діоніс, Зевс. Автор звертає увагу на ідеалізацію зображення бога-дитини, якому властива надзвичайна сила та фізична досконалість: ще в колисці бог здійснює свої перші подвиги. Порівнюючи різні сюжети, угорський міфолог доводить, що у міфі йдеться зовсім не про дитинство бога, який потім займе своє місце на Олімпі, важлива саме реалізація міфологеми бога-дитини, який народився раніше від усіх часів, і дивним чином пов'язаний із океанською стихією. «В образі Одвічного Немовляти світ розповідає нам про своє власне дитинство, про все те, що схід сонця і народження дитини означають для світу і розповідають про світ [13, с. 60]. Таким чином, дослідник робить висновок: «Матеріалом для формування дитинства і сирітської долі богів-немовлят слугувало не людське життя, а життя космосу. Те, що здається біографічним моментом в міфології, насправді епізод з біографії самого світу, і останній розповідає його у снах, видіннях і... міфології». Бачимо, що К. Керенї та К.-Г. Юнг пов'язують міфологічний комплекс «Божественного дитяти» із ідеєю космогенезу. Божественне немовля — це світ на самих ранніх, самих архаїчних стадіях свого розвитку.

Це висновок парадоксальним чином суголосний ще одній важливій особливості міфологічного мислення: архаїчному типу свідомості властиво ототожнювати процес онтогенезу та філогенезу, ембріогенезу та космогенезу, мікрокосму і макрокосму. Тут варто знову послатися на авторитетне дослідження В. Топорова, який, апелюючи до

робіт Ф.Б.Я. Кьойпера, Ф.Д.К. Босха, П. Тейяра де Шардена стверджує існування «...найглибшого паралелізму між космогонією та ембріогонією, відповідно між космологічними та ембріологічними ідеями у різних і доволі багатьох міфопоетичних традиціях» [16, с. 12].

Ототожнення мікрокосму і макрокосму має глибокий сенс для подальшого розвитку культури. У переломні, ритуально відмічені моменти свого життя кожна людина набуває центрального, космічного, божественного статусу. Особливо яскраво це видно у весільному обряді, де молода пара величається князем і княгинею, а увесь символічний код обряду покликаний підкреслити оту виключність, божественність молодих:

Із суботоньки на неділеньку
Розтворилося небо:
Видно хрести все золотії
І престоли святії,
А кінець престолу мати Христова
Плела віночки стоя:
Усе з шевлієчки та з полієчки,
Та з червоної рожі.
Що з шевлієчки та з полієчки —
То молодцю Петрикові,
А що з роженки, що з червоної —
То дівці Палазі.
[4, с. 394—395].

Те саме спостерігаємо у величальних колядках, де господар порівнюється із ясним сонечком, господиня — зі світлим місяцем, а їх дітоньки із частими зірочками.

Родильно-хрестильний обряд, у порівнянні з весільним не має такого розгорнутого обрядового дійства, такого багатого пісенного фольклору. Проте, якщо сучасний весільний обряд зазнав значної редукції, у порівнянні із традиційним українським весіллям, то родини, не зважаючи на зникнення з народного побуту бабів-повитух, а отже усього обрядового комплексу, пов'язаного із традиційними родинами, все-таки зберіг той «потаємний нерв ритуалу» [16, с.8], який робить його надзвичайно цікавим і привабливим в очах дослідника.

Як уже було сказано, вагітна жінка у традиційній культурі завжди сприймалась як істота лімінальна, що надзвичайно близько підійшла до границі між життям і смертю [2, с. 160]. Вона наближається до вічного порогу між життям і смертю, а тому її сни набувають особливої знаковості. Одним із цікавих і практично не вивчених жанрових різновидів материнського наративу є розповідь про сновидіння та інтерпретація цих сновидінь. Найбільш поширеними є наративи у яких розповідається про сни вагітних жінок. Подібні тексти знаходимо не лише у сучасному фольклорі — відомі вони ще з часів античності. Цікава римська легенда пов'язана із народженням видатного римського поета Вергілія: «За переказом Светонія, його [Вергілія (О.Л.)] матері під час вагітності наснилося, начебто вона народила лаврову гілку, що, торкнувшись землі, відразу пустила корені і виросла в зріле дерево з безліччю різних плодів і квітів» [5].

Спробуємо проілюструвати викладені положення на прикладі тлумачення окремих традиційний повір'їв, пов'язаних із вагітністю. Серед сучасних текстів найбільш поширеним є тлумачення сновидіння про те, що бачити уві сні живу рибу, або ж ловити рибу означає вагітність. «Як зловила рибу, штучку, то точно уже й у положення зашла» (Житомирська область); «Паймала рибу — зродиш нешта: штучка — дивачка, а карась — хлопчик» (Гомельська область) «Як жінчина поймає рибу — забеременіє: як судак,

окунь [родиться] хлопец, як штучка — дівочка» (Київська обл.)» [6, с. 747—748]. «Вона каже: «Мене той сон, — як то каже, — преследовав». Постійно один і той самий сон сниться. Що вот риби плавають, і така чиста вода, і то я, каже, підхожу до води і як я гуляю, і так бачу, що риби отак плавають. І то, каже, часто-часто один і той самий сон. І, каже, дійсно: перед самими родами, якимось так, чи подумала, чиста вода, риби, і я, каже, народила дитину» (м. Тернопіль) [AA]¹. Звертає на себе увагу як розповсюдженість цього уявлення, так і його стійкість. Серед табуйованих для вагітної жінки видів робіт, згадаємо, також, заборону чистити і вичиняти рибу. Залишається лише відшукати відповідь на запитання, чому саме риба пов'язана із символікою вагітності?

Закономірним кроком для вирішення цього питання є звернення до «Енциклопедії символів, знаків, емблем». Риба є одним із ранньохристиянських символів Ісуса Христа [17, с. 427—428]. Для пояснення цього знову звернемося до уже цитованої нами роботи Карла Керенї. Він пише про одну ранньохристиянську теологічну дискусію, де згадується про матір на ім'я Гера-Пеге-Мірія, яка виношує бога-немовля, а її утроба подібна до моря. «У неї лише одна риба, — додається до сказаного, — та сама, яка також називається її кораблем» [13, с. 61]. На думку К. Керенї «Християнська алегорія риби є вторинним явищем в історії міфологічного символу-риби» [Там само, с. 60].

Інше, не менш живуче уявлення, пов'язане із повір'ям, що вагітній жінці ні в чому не можна відмовляти, бо миші усе поїдять. Ця заборона поширена не лише на території України, але й, щонайменше, в усьому слов'янському світі. Причому у сербів вірять, що відмовити у проханні вагітній жінці — погризе тобі одяг миша або ласка. У інших слов'янських зонах наслідками «неправильної» поведінки буде лише помста мишей [6, с. 217]. У традиційному фольклорі заборона стосувалася насамперед відмови дати якийсь одяг чи їжу. Сучасні тексти значно ширше трактують цю заборону, поширюючи її на будь-яке прохання вагітної: «Та постав вже ти тій вагітній залік, бо маєш там одну пристойну лаху, то що, хочеш, щоб тобі миші її погризли» [AA].

Щоб зрозуміти символіку цих образів, потрібно звернутися до ширшого кола текстів материнської субкультури, де вони зустрічаються. У розповідях жінок, про те, як вони відчували вперше, як дитина у животі зарухалася, виразно звучить мотив, що це схоже на рибку або на мишку: «Це таке враження, ніби рибка отак хвостом: «Плюсь!» [AA]; А в мене було, знаєш, як риба от жива і от, знаєш, не почищена, і так візьмеш, а вона так: «Хлюп!» Тако хвостом. Знаєш? Отако, хлюп, тако перевернеться. Таке от якесь от враження. Ну може так, може так, там дитина та в воді. Та й вона собі там хлюпає, як риба» [AA]. «Ну, це ніби мишка так хвостиком махнула» [AA]; «Ніби мишка, знаєш, тако: «Шелест!» Пробігла» [AA] «Отак ніби в середині, в мене було таке відчуття, що в середині так ніби хтось ногтиком провів по животу в середині, з середини. Я дуже чекала. І так ніби хтось нігтиком» [AA].

Ширший етнографічний контекст дає ще кілька цікавих прикладів зв'язку концепту материнства із мишами. У Білорусі існувало таке повір'я, якщо господар, йдучи у поле сіяти, або везучи з додому збіжжя, зустріне дорогою вагітну жінку, то той хліб їстимуть миші [6, с. 406]. Відвар миші на воді або на молоці пили годуючи матері для того, щоб у них прибувало молоко [Там само, с. 403].

За однією цікавою реконструкцією основного міфу слов'янського язичництва, що належить В. Іванову та В. Топорову бог-громовержець Перун, що випробувати

¹ AA — архів автора.

«справжність» дітей Мокші¹ спопелив їх блискавкою. Істинним сином Перуна виявився лише наймолодший, інші ж діти перетворилися на мишей [11]. Таким чином, у системі міфологічного світогляду миші — одна із іпостасей дітей язичницького бога, а відмовляючи вагітній жінці, людина відмовляє передусім її ще не народженій дитині, за що й отримує покарання від мишей.

Отже, як бачимо, традиційний культурний код пов'язує таких тварин як миша і риба із ненародженою дитиною, яка знаходиться в утробі матері. Якщо ж поставити це уявлення у контекст ширших міфологічних уявлень, то зазначені тварини є міфологічними корелятами до архетипу бога-немовляти, який породжений первісною стихією води і сам є прародителем усього сущого. Таким чином сучасні тести-розповіді матерів, як виявилось, мають глибокі міфологічні корені, що беруть початок у первісних архетипах людської культури. Зникнення з активного побутування значної частини традиційного фольклору не стирає найглибші, найвагоміші сліди культурної пам'яті людства.

Ембріологія не заперечує того факту, що людський зародок, а потім плід в процесі внутріутробного розвитку проходить стадії, які повторюють еволюцію живих організмів від простіших до складніших форм. Наприклад, людський ембріон дихає зябрами, має хвіст, тіло його вкривається м'якими шерстинками, які потім зникають. Якщо вважати незаперечним той факт, що усі «Явища культури, якими б складними вони не були, завжди закорінені в біологічній основі» [21, с. 56], то видається закономірним, що попередні етапи еволюційного розвитку людини знайшли відображення у архетипах. Можемо зробити висновок, що навіть сучасні материнські наративи (розповіді про сновидіння, повір'я, прикмети) відображають окремі фрагменти цих архаїчних уявлень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белоусова Е.А. Представления и верования, связанные с рождением ребенка: современная городская культура // Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата культурологи. — М., 1999.
2. Беременность, беременная женщина // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под ред. Н.И.Толстого. — Т.1: А-Г.— Москва: Международные отношения, 1995.— Т.2: Д-К.— Москва: Международные отношения, 1999. Т.1 — 584 с., Т. 2 — 700 с.
3. Бріцина О. Текстологічні аспекти вивчення прозової традиції фольклорного осередку // Бріцина О., Головаха І. Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині: Тексти та розвідки. — К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2004. — С. 38—57.
4. Весілля. У 2-х кн. — К.: Наукова думка, 1970. — кн. 1. — 454 с.
5. Вергілій Публій Марон // <http://uk.wikipedia.org/wiki>.
6. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. — М.: Издательство «Индрик», 1997. — 912 с.
7. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. З нім., фр., англ.. Г.Кьоран, В. Сахно. — К.: Основи, 2001. — 591 с.
8. Зборовська Н. Моя Леся Українка / Есей. — Тернопіль: Джура, 2002. — 228 с.
9. Зборовська Н. Психологічний і літературознавчий: Посібник. — К.: Академвидав, 2003. — 392 с.

¹ Звертає на себе увагу «водяний аспект» слов'янської богині, її зв'язок із низинними заболоченими місцями колодязями тощо. У структурі основного міфу Мокош кодується як істота, що пов'язана із небесними водами: після перемоги Перуна над Велесом і звільнення Мокоші йде дощ [11].

10. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. — К.: Академвидав, 2006. — 504 с.
11. Иванов В., Топоров В. К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования. 1982. — М.: Наука, 1983. — С. 175-197.
12. Кереньи К. Прологомены // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер с англ. — К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — С. 11—37.
13. Кереньи К. Предвечный младенец в предвечные времена // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер с англ. — К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — С. 38—85.
14. Маєрчик М. Ритуали родинного циклу крізь призму моделі переходу // Студії з інтегральної культурології. Ритуал. — №2. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999. — С. 18—31.
15. Потебня А. Из записок по теории словесности // Эстетика и поэтика. — Москва: Искусство, 1976. — С. 286—561.
16. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М.: Наука, 1988. — С.7—60.
17. Энциклопедия символов, знаков, эмблем (Автор-составитель К. Королев). — М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003. — 528 с.
18. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени: Пер с нем. — М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1993. — 336 с.
19. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер с англ.. — К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.
20. Gennep A. van. Les rites de passage. — P., 1909.
21. Leach T., Grejmas A.J. Ritual i naracija. — W., 1989 / Цит. за: Гаврилюк Е. Еротичні імплікації рослинної символіки в українській календарній обрядовості // Студії з інтегральної культурології. Ритуал. — №2. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999. — С. 32—55.

Юрій ЗАВАДСЬКИЙ, асистент (Тернопіль)

ДО ПРОБЛЕМИ ІСНУВАННЯ «МЕРЕЖЕВОЇ ЛІТЕРАТУРИ» В УКРАЇНІ: ЯВИЩА І ТЕРМІНИ

Перше питання, яке ми ставимо перед собою сьогодні в стосунку віртуального письменства – чи існує в українському літературному просторі таке явище, як «мережева література»? Пошук відповіді дає нам цілком несподівані результати. Випереджаючи виклад проблеми, наголосимо на таких головних аспектах *вживання терміну* «мережева література», що визначають існування/неіснування цього різновиду літератури в Україні:

1) термін «мережева література» був застосований нами в дисертаційному дослідженні [див.: 3] як умовне позначення специфічного літературного явища, суть якого полягає в залежності літературного тексту від його віртуального носія, зміна якого не може не викликати змін у структурі цього тексту;

2) існує невизначеність у широкому застосуванні терміна «мережева література», оскільки з його допомогою позначають як сукупність специфічних друкованих літературних текстів, котрі первинно були опубліковані в мережі, первинно сприймалися у віртуальному середовищі в ситуації повної відкритості спілкування з автором з можливостями коментування, спільного редагування тощо (а), так і загалом увесь масив оцифрованої літератури без огляду на структуру її текстів, особливості сприймання тощо (б).

У результаті пошуку текстів «мережевої літератури», сутність якої коротко описана в першому пункті, ми не віднайшли в українській літературі практично жодного зразка, котрий би відповідав головним її аспектам. Винятком можуть стати хіба що наші власні літературні тексти, на котрих ми не будемо зупинятися [див.: <http://zavadsky.studiamethodologica.com.ua>], та кілька текстів інших авторів, які ми проаналізували в нашій дисертаційній роботі. А власне це гіпертекстові літературні конструкції з усіма відповідними їм супутніми ознаками. Ці тексти нелінійні, вимагають активної діяльності читача на шляху досягнення естетичного враження. Перенесення такого типу тексту в інший за способом організації «простір письма» (термін Дж.Д.Болтера) [див.: 6] спричиняє втрати в структурі цього тексту. Ми схильні вважати, що це викликає не зміну тексту (його «переклад», «адаптацію» тощо), а появу *іншого* тексту, оскільки змінюється його структура, ситуація його сприймання, діють інші чинники та суттєво змінюється поведінка читача в процесі читання, а відповідно цілком іншими виявляються результати сприймання цього тексту. Для глибшого розуміння цієї ситуації ми повинні застановитися над такою проблемою: в який спосіб ми могли б видрукувати віртуальний текст, одиниці якого (умовні «а», «б» і «в») не мають наперед закладеної послідовності та можуть чергуватися як завгодно («а, б, в», «в, а, б», «а, б, а» тощо)? Нелінійний текст, отже, не може бути адекватно переданий у друці чи рукописно. На нашу думку, проблема перенесення літературного тексту в інше «поле письма» потребує детального розгляду та є одним з перспективних напрямків дослідження віртуального письменства, що розкриє розуміння досі прихованих його сторін. Причиною до згадки про цей важливий момент в існуванні «мережевої літератури» (з першого пункту) стала теперішня практика «мережевої літератури» (з другого пункту).

Кілька українських видавництв та періодичних видань розпочали публікації текстів під прапором «мережевої літератури». Серед найважливіших публікацій цього напрямку назвемо книги «Вісім. Жіноча мережева проза» [див.: 2], «Антологія українського самвидаву. 2000-2004» [див.: 1] (видавництво «Буква і Цифра»), «Digital Романтизм» [див.: 7] (ТОВ «Гамазин»). Ці книги, як визнають самі видавці та співавтори — передрук публікованих текстів на спеціальних загально доступних сайтах, блогах, форумах. Хоча керівник видавництва «Буква і Цифра» далеко не може бути визнаний за авторитет у процесі осмислення віртуальної літератури, ми звернемося до його думки як до виразника загальної тенденції в сучасній українській культурі. «О! Тобто ці книги — це таки не зовсім мережева література, егеж? Це те, що БУЛО мережевою літературою ДО того, як ви її «сфотографували»? — запитує Катріна Хаддад керівника видавництва «Буква і цифра» Олександра Ворошила, на що останній відповідає: «Ну чому ж? Якщо забрати останній пункт (гіпертекстові можливості, які, власне, не завжди використовують) — це мережева література» [5]. І дійсно, тексти, котрі пропонуються в згаданих книгах цього видавництва, не були нелінійними у віртуальному середовищі, не використовували гіперпосилань як складових естетичного повідомлення, не містили мультимедійних елементів. Першою важливою відмінністю мережевих текстів від друкованої літератури є, на думку того ж О.Ворошила, «швидкий відгук читачів» [5].

Підходячи до такого потрактування «мережевої літератури» з теоретичного погляду, нічого нового така практика не вносить у специфіку існування літератури. Такі ж можливості роботи з літературним текстом пропонує будь-яке періодичне видання, проте в дещо інших часових та просторових вимірах.

Книга «Вісім. Мережева жіноча проза» є добіркою літературних текстів, що первинно були опубліковані в мережі, очевидно, на всесвітньому порталі LiveJournal.com, який створений як багатокористувацький блог з широкими можливостями взаємного коментування та обміну даними. Кожен користувач цього блогу має можливість публікувати свої тексти чи інші дані будь-якого змісту та структури, дозволяючи чи не дозволяючи коментування їх іншими користувачами. Книга, за словами керівника видавництва, стала «можливістю автору нарешті поставити крапку» [5]. Опублікувавши тексти авторок мовою оригіналу (а саме половина з них російською), укладачі оцінили свій крок позитивно, вважаючи, що в такий спосіб відобразили загальну тенденцію українства до двомовності. А ці поступки в друкованому слові, безперечно, не обійшлися без впливів українського мережевого простору, який, на жаль, здебільшого російськомовний (варто в цьому випадку згадати хоча б «Український літературний портал» [див.: <http://proza.com.ua>]). Художня вартість цієї книги потребує окремої розмови, але ми не можемо не відзначити, що в часі її читання відчувається певний вакуум між читачем і текстом, який, можливо, заповнювали віртуальні атрибути. Ймовірно, на це склалася згадана нами зміна «простору письма».

Книга з претензійною назвою «Антологія українського самвидаву. 2000-2004» цілком не виправдовує сподівань як антологія українського самвидаву. З великою надією беручи її до рук, читач починає розуміти, що під обкладинкою приховується лише антологія текстів, що були опубліковані на літературному сайті «Лабіринт українського самвидаву» [див.: <http://samvydav.net>]. Ця книга, як і кілька інших продуктів видавництва «Буква і Цифра», є варіантом популяризації мережевої за локацією творчості молодого літературного покоління, яке не знаходить або не хоче знаходити собі місця в друкованих виданнях.

Подібною за характером є книга «Digital Романтизм». У передмові укладачі однозначно визначили її як зразок «мережевої літератури». Вони вказують на те, що в мережевій літературі «змішалися професіоналізм і графоманія (при цьому обидва поняття є відносними), власне ім'я автора й абстрактний нік (при цьому обидва можуть мати різний ступінь відомості), експериментальність (коли активно використовуються потенції віртуального, інтерактивного й безцензурного існування) та класичні форми (коли Інтернет використовується як «перевалочний пункт» на шляху до паперової публікації)» [7, 5]. Укладачі збірника натякають на особливу роль книжкової форми, її найвищу позицію в ієрархії технологій, що можуть бути застосовані в публікації літературного тексту: «Твір, розміщений в Інтернеті, є частиною великого гіпертексту, що також здатен трансформуватися згідно з волею автора або коментатора, і тому містить у собі сукупність потенційних можливостей вдосконалення, у результаті яких він має змогу вийти за межі Інтернету завдяки увазі видавця або, як варіант, — єдиним кліком модератора бути стертим із сайту» [7, 5]. Позитивною рисою цього збірника є наявність коментарів та підкреслена велика роль інтерактивності в сприйманні текстів у віртуальному середовищі, на чому не було зроблено акцентів у згаданих книгах видавництва «Буква і Цифра». У коментарях ми бачимо реакцію читачів на публіковані на сайті тексти, проте і цей своєрідний звіт на папері («Дивлячись на всю цю хаотичність, редакція відчула певний позитивістський потяг до впорядкування-оцінки-

класифікації і, врешті-решт, паперової публікації вибраного матеріалу з метою, яку умовно можна визначити як «перевірку реальністю»...» [7, 4]) не дозволяє і далі творити нові витки перетворення та коментування первинного авторського тексту. А тому залишимо відкритим питання: чи належать такі книжкові видання до «мережевої літератури»?

Підсумовуючи, варто наголосити, що в контексті української «мережевої літератури» (другого пункту) книга надалі визнається за основну технологію, без якої повноцінне існування літературного тексту неможливе. Саме книга — кінцевий продукт, до створення якого докладаються автор, модератори на сайті, віртуальна машина (власне сайт, портал, блог тощо), а пізніше редактор, коректор, верстальник, продавець. Проте, з погляду теоретичної моделі «мережевої літератури» (першого пункту), книга є рівнобіжною, часто конкурентною технологією, проте такою, що не може замінити віртуальну веб-сторінку з усім її наповненням — гіперпосиланнями, мультимедійними одиницями, елементами керування тощо.

Отже, поширеною сьогодні є думка, що «мережевою літературою» є масив літературних текстів, які первинно були опубліковані в мережі з метою промоції, вивчення громадської думки тощо. «Інтернет лише місце її створення, причому місце, яке надає автору більше засобів,» — говорить О.Ворошило [5]. Очевидно, є потреба уніфікованого означення власне літератури та довколалітературного простору, що пов'язаний з віртуальністю, так само, як це зроблено, наприклад, у польській науці. Безперечно, назвою цьому культурному явищу може послужити термін «мережева література». Відповідно, для позначення власне віртуальних, глибоко закорінених в комп'ютерних технологіях літературних типів є потреба створення іншого, більш конкретного терміна. Саме про це молоді письменники, науковці та зацікавлені користувачі розпочинають розмову в мережі [див.: 4].

На початку статті ми згадували про практику перенесення літературного тексту з одного «простору письма» в інше. Саме ця проблема потребує обговорення у випадку з видруком мережевих текстів. В нас існує *підозра*, що і в цьому випадку простежується якщо не втрата, то зміна в літературному тексті, що впливає на формування естетичного враження в читача, хай навіть цей літературний текст не був задуманий, створений та представлений читачеві як нелінійний, мультимедійний тощо. Очевидно, що середовище, в якому сприймається літературний текст, має великий вплив на враження від нього. А складових цього середовища є надзвичайно багато. У випадку з друкованою літературою це форматування тексту книги, його розміщення на сторінці, оформлення книги, якість друку, паперу, організації роботи з книгою (її завершеність, належність до певного циклу, серії, запрошення до обговорення тощо), а щонайважливіше — стан читача та всі його попередні установки та готові моделі сприймання того чи іншого літературного типу засобом того чи іншого носія тексту. Мережева література (як бачимо, погляди на цю проблему частково збігаються у всіх, хто намагається осмислити це явище) вимагає застосування інших практик: читач повинен використовувати комп'ютер або схожі за функціональністю пристрої, що приєднані до мережі, в процесі читання застосовується відповідне програмне забезпечення, що зумовлює наявність тих чи інших можливостей в процесі сприймання тексту і так далі. Перераховані складові середовища сприймання літературного тексту обумовлюють існування «простору письма», — одного для друкованої, іншого — для віртуальної літератури. Проте наголосимо, що на питання, чи належать згадані книги, що так наполегливо їх вписують промовтери до «мережевої літератури», до масиву літературних текстів, котрі нами означено як «мережева література», ми відповімо негативно. Теоретична модель

різновиду літератури, що запропонована нами в нашому дисертаційному дослідженні, хай як ми б її не називали, — «мережева література», «віртуальна література», «віртуальна белетристика», «кіберлітература», «гіпербелетристика», «кібертекст», «гіпертекстова література» тощо, — не дозволяє нам віднести згадані літературні тексти до її зразків. Гадаємо, в такий спосіб повинен бути вирішений методологічний конфлікт між нашим дослідженням та стихійним вживанням терміну «мережева література».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антологія українського самвидаву 2000-2004 /Олександр Ворошило (упоряд.), Віталій Муж (упоряд.). — Київ: Буква і цифра, 2005. — Паг. не зазнач.
2. Вісім. Жіноча мережева проза. — Київ: Буква і Цифра, 2006. — 216 с.
3. Завадський Юрій Романович. Типологія й поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. — Т., 2006. — 21 с.
4. ЛітФорум – Тут Спілкуються Про Літературу > Література > Українська > Особливості мережевої літератури //http://www.litforum.net.ua/showthread.php?t=911&page=2&pp=15
5. Хаддад К. Мережева література розвіртуалізовується! (інтерв'ю по icq) //http://trinka.livejournal.com/101272.html
6. Bolter Jay David. Writing Space. Computers, hypertext and The History of Writing. — Lawrence Erlbaum Associates: Hillsdale, New Jersey, 1991. — 258 p.
7. Digital Романтизм. — Київ: Гамазин, 2006. — 320 с.

Оксана КАВУН, магістр (Тернопіль)

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА ЧАСОПISУ «ДУКЛЯ»

Альманах «Дукля» як єдиний літературний та літературознавчий журнал словацьких українців став центром розвитку української літературно-критичної думки на Пряшівщині з II половини XX століття. Понад 50 років критичний відділ часопису представляли такі різні з точки зору рівня професійної майстерності та ідейно-естетичних позицій постаті, як Ю.Бача, І.Волощук, І.Галайда, М.Гиряк, Ф.Гондор, М.Ілюк, О.Зілінський, Ф.Ковач, В.Коман, В.Копчак, І.Мацинський, М.Роман, Ю.Хома, А.Червеньяк, А.Шлепецький та ін. У текстах різних жанрів вони уявляли величезний спектр поглядів на специфіку мистецтва слова, його зв'язок з життям, роль і місце у суспільстві, своєрідність української літератури Словаччини, її ідейно-тематичне й жанрово-стильове розмаїття, перспективи подальшого розвитку, ставили нові вимоги щодо літературних критеріїв і тим самим сформували українську літературну критику (ширше — літературознавство) Словаччини.

Зважаючи на відсутність комплексного аналізу альманаху «Дукля» як в українському, так і в словацькому журналістико-літературному контекстах, спробуємо розглянути часопис крізь призму одного з різновидів його критичних публікацій. Мета нашого дослідження: простежити особливості літературних портретів відповідно до

жанрових канонів та суспільно-політичних і культурно-естетичних умов розвитку словесності пражівських українців.

Жанрова система критики II пол. XX ст. на Пражівщині складалася в результаті багатьох процесів, що мали місце у літературно-громадському житті словацьких українців. Найпродуктивнішими були «малі» форми журнальної критики, що зумовлювалося не тільки нестачею місця на сторінках періодики, а й впливом суспільно-політичних чинників. Повідомленнями, анотаціями, рецензіями, ювілейними та некрологічними замітками, оглядовими статтями, літературними портретами автори найоперативніше реагували у пресі на виступи ідейних і творчих опонентів.

Серед масиву критичних виступів альманаху «Дукля» активно представлений жанр літературного портрета. Специфіка функціонування й суспільного побутування літературної критики національної меншини, статус видання спонукають нас розглянути особливості цього жанру.

Для жанру літературного портрета характерна строкатість визначень. Найчастіше дослідники трактують його як нарис життя і творчості якогось митця, виділяючи мемуарно-біографічний, документальний і науково-монографічний різновиди. У них критики виходять переважно з особистості митця. Через факти біографії, спогади, документи вони відтворюють особливості його постаті, а від неї йдуть до творчості, аналізуючи окремі твори. При цьому наявність аналізу творів у перших двох типах портрета не є обов'язковою [7; 92].

Літературний портрет як жанр критики — це перш за все аналіз художніх текстів письменника, на основі якого робляться узагальнення про індивідуальність автора, своєрідність його світогляду і творчої манери. Характеристика творів митця може супроводжуватися фактами його біографії, реальними епізодами з життя, зображеними у творах. У розпорядженні автора статті є також критичні відгуки про опубліковані твори, висловлювання самого письменника, зафіксовані в листах, спогадах, щоденниках. Проте літературні портрети не претендують на всебічний аналіз творчості, на глибинне дослідження морально-психологічних чи соціальних її чинників. Російська дослідниця А.М.Корокотіна виділила таке коло питань, на які має відповісти критик у літературному портреті: «Що пише автор, як пише, яким чином написане співвідноситься з життям, конкретно-історичною епохою, її прогресивними тенденціями, наскільки глибоко і вірно, на думку критика, зрозумів і відтворив письменник ті чи інші явища, наскільки вдало знайшов художник засоби виразності, в чому особливості його творчої індивідуальності, яке значення його діяльності» [6; 8].

Літературний портрет — жанр синтетичний: йому притаманне поєднання елементів мемуарного і літературно-критичних жанрів (рецензії, проблемної статті, паралелі, огляду, есе та ін.). Автори таких публікацій простежують творчий шлях письменника, охарактеризують й оцінюють його літературну і громадську діяльність. Тому слушною є думка Наталії Кучми про номінування портретного жанру в критиці терміном «літературно-критичний портрет», залишивши за «літературним портретом» право характеризувати один із жанрів художньої історико-літературної прози [7; 193].

Альманах «Дукля» поряд з іншими жанрами презентував різновиди літературно-критичного портрета — від белетризованої оповіді про життєвий шлях письменника, в яку вплетено оцінку творів крізь призму фактів біографії та своєрідності світосприймання автора, до розкриття творчої індивідуальності митця через аналіз його творів, характеристику художніх та ідейних пошуків. Розмаїття жанру різною мірою зумовлене мотивами звернення до нього, обсягом виступів, манерою їх викладу,

талантом і позицією критиків, матеріалом, на який вони опираються, типом часопису й інтересами читачів, на яких той орієнтований.

На відміну від рецензій, авторами більшості з яких були письменники, літературні портрети для «Дуклі» писали переважно фахівці-критики (Л.Бабота, З.Геник-Березовська, Ф.Ковач, М.Мольнар, М.Роман, О.Рудловчак, А.Шлепецький). Вони зверталися до портретного жанру з різних мотивів. Найчастіше це ювілеї і річниці народжень або смерть чи роковини смерті, поява нової книги. За метою і завданнями, які ставлять перед собою автори таких публікацій, можна виділити літературно-критичні портрети, присвячені а) відтворенню творчої постаті пряшівських письменників і б) змалюванню письменників сусідніх літератур. Серед них доцільно говорити окремо про митців слова минулого і сучасників.

Найпоширенішими формами літературних портретів «Дуклі» є ювілейні статті та некрологи. Перші, як правило, містять характеристику лише довершених творів ювілянта, не виявляють прорахунків чи вад, фіксують схвальні оцінки громадської та літературної діяльності портретованого. Відгуки на смерть письменника перетворюються у розгорнутий аналіз його поглядів, громадської діяльності, творчого і життєвого шляху з використанням великої кількості біографічних матеріалів і особистих спогадів автора некролога.

Такі літературні портрети мають ряд особливостей у структурі й функціонуванні жанру, зумовлених об'єктивними та суб'єктивними причинами. Портретування у вузькому значенні слова, тобто відтворення зовнішності письменника, критики використовують дуже рідко. Натомість вони неодноразово випуклюють окремі риси вдачі, особливості характеру, які, на їх думку, впливають на творчу долю художника. Так, І.Субота [4. — 1961. — № 1. — С. 67-70], О.Рудловчак [4. — 1963. — № 3. — С. 47-49], пишучи про Лесю Українку, наголошували на її неймовірній мужності, волі, працелюбності. «Ну що ж, і лежачим світить сонце і на них дивляться зірки і дорогоцінний пурпур єгипетського заходу видний і їм, і золота пустеля навіває їм гарячі, полуденні мрії, і вони проходять перед їх очима, — цитує І.Субота лист поетеси до Ольги Кобилянської. — Це все ще не віднято у мене, так нащо ж мені дуже на сумний лад настроюватись? Хай живе життя!» [4. — 1961. — № 1. — С. 69].

Основними джерелами літературних портретів є опубліковані твори, критичні праці, листи, тексти інтерв'ю з авторами, різні спогади, серед яких спогади самих митців, читачькі відгуки і т. ін. Відтак для цього жанру властивий вищий, порівняно з іншими, ступінь суб'єктивності. Авторський первень проявляється вже в установці, з якою критик підходить до написання праці, у доборі й компонуванні матеріалу. Те, як автор ставиться до свого героя, як він оцінює його, вже проявляється у композиції статті, у структурі й логіці аналізу творчості чи окремих творів.

Важливу роль при цьому відіграє позиція критиків, яка відповідає типові видання, а також рівневі культурно-національного розвитку української громади, духові часу загалом. Протягом майже сорока років єдиний літературний часопис словацьких українців «Дукля» виразно виявляв свій зв'язок із суспільно-політичними процесами Пряшівського краю і особливу увагу приділяв письменникам-класикам та літераторам радянської України, а також місцевим авторам, у творах яких можна знайти втілення революційних ідей та ідеалів партії, таких, як Т.Шевченко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, І.Павлович, П.Тичина, В.Гренджі-Донський, Ф.Лазорик і т.д. До того ж прорадянська ідеологічна орієнтація авторів публікацій формувала яскраву публіцистичність текстів, які попри часту формальну недовершеність залишалися критичними, оскільки мали в собі характерну ознаку літературної критики — оцінювали

творчість митця з сучасних критикові позицій. Тобто важливість творчої постаті портретованого визначалася за рівнем його суспільної свідомості, домінуванням тенденцій побудови «нового суспільства» і «нового громадянина». Такими є літературно-критичні портрети, що вийшли з-під пера М.Романа («П.Г.Тичина (До 70-річчя з дня народження)» [4. – 1961. – № 1. – С. 64-66]; «Федору Лазоріку 50 років» [4. – 1963. – № 1. – С. 63-70]; «П'ятдесятиріччя Йосипа Шелепця» [4. – 1988. – № 4. – С. 60-64]); Ф.Ковача («Ювілей поета (До п'ятдесятиріччя Сергія Макари)» [4. – 1987. – № 3. – С. 56-58]; «Краю тихий з синіми хатинами» (До недожитого п'ятдесятиріччя Петра Гули) [4. – 1987. – № 3. – С. 63-65]), Д.Федака («Творячи прийдешність» [4. – 1985. – № 5. – С. 57-60]).

Наперед визначена установка до розгляду творчості письменників проявлялася у структурі літературного портрета. Зазвичай, вона зводилася до хронологічного аналізу провідних творів митця з погляду класових та ідейних домінант, їх соціологічних джерел та біографічних передумов. Такі публікації мали на меті показати читачам, під впливом яких життєвих і суспільних обставин формувалася творчість митця. Для цього критики «вмонтовували» у свою розповідь біографічні дані, соціально-історичні характеристики тогочасного буття краю.

Виразно соціологічний портрет створив М.Роман [4. – 1963. – № 1. – С. 63-70]. ~~Композиційно автор розділив його на кілька частин. У першій — пунктирно розкрив життєвий шлях Ф.Лазорика, розповів про голодне, злиденне дитинство, про допитливість і мрійливість юнака, нездоланний потяг до знань, захоплення фольклором та літературою, окреслив авторський контекст, у якому зростав молодий поет. У цьому, на думку критика, — витoki тематичних і стильових рис творчості письменника, на що вказує зроблений в соціально-історичному аспекті наступний аналіз його поетичного й публіцистичного доробку.~~

Дієвість часових факторів зумовлювала зміни критеріїв, пропагованих ідеалів — соціальних, національних, мистецьких, у тому числі й літературних. У 90-х роках переосмислювалася суть і значення мистецтва слова, місце автора, твору й читача у літературному процесі. За словами М.Романа, «тепер художній твір розглядається не як політичний трактат чи ілюстрація політичних настанов, декларування «високих ідей», не як «копія життя, в якому розглядається гостра класова боротьба» з оптимістичною перемогою позитивного героя, а як незалежний погляд художника на світ і життя людей відповідно до своєї свідомості, досвіду і таланту [4. – 1990. – № 3. – С. 36]. Відповідно переглядалася творчість письменників старшого покоління, по-новому оцінювалися спроби молодих літераторів, зверталася увага на важливі філософсько-моральні та етичні проблеми загальнолюдського характеру, підкреслювався глибокий психологізм у змалюванні персонажів, художньо-стильові пошуки. Саме становлення й еволюцію мистецьких якостей творів М.Шмайди та С.Гостиняка простежив у літературних портретах В.Хома — «Ювілей письменника (До 75 роковин від дня народження Михайла Шмайди)» [4. – 1995. – № 5. – С. 18-22], «Поет пристрасного бажання стверджувати — Степан Гостиняк» [4. – 1996. – № 5. – С. 37-42]. Головну роль при створенні образу письменників відіграє, як завжди, композиція статей. Критик не прагнув до строгої хронологічної послідовності викладу матеріалу, а намагався у контексті тогочасного розвитку літератури виділяти новизну їхніх творів, «схоплювати» і показувати ключові моменти художнього світу авторів. При цьому він використав мінімум біографічних матеріалів, опирався на твори та їх оцінку попередньою критикою, через аналіз домінант формально-образної структури текстів окреслював

концепцію світу кожного з авторів, визначав рівень їх художньої майстерності — творив мистецький та людський портрет письменників.

Позиція автора, тип його мислення позначилися і на манері викладу літературних портретів. За визначенням, для цього жанру важливою є не тільки «об'єктивна розповідь, а й емоційне забарвлення, яскрава, експресивна характеристика, яка створює образ письменника і його творчості» [5; 93]. Такий індивідуальний характер літературних портретів виявлявся і в ряді структурно-стильових особливостей. Передусім, це відносно вільна, попри певну схильність до хронології, композиція викладу матеріалу. Розповідь автора доволі гнучка, навіть асоціативна, пересипана картинками з сучасного життя, ліричними відступами чи особистими оцінками, публіцистичними оглядами, екскурсами в минуле, окресленням важливих теоретичних проблем.

У цьому сенсі привертають увагу літературно-критичні портрети, в яких автори порівнюють кількох, найчастіше двох митців. Так, Й.Шелепець, розповідаючи про Шевченка і Павловича [4. — 1962. — № 1. — С. 87-90], підкреслив впливи соціально-побутових поем Кобзаря на поему закарпатського автора «Іван Підкова», продемонструвавши творче використання у ній ідейно-художніх традицій Тарасового слова.

Порівняння у дуклянських портретах використовуються досить часто. У статті «Тичина діалектичний» [4. — 1967. — № 2. — С. 22-26] О.Зілинський розглянув творчу паралель Олеся й Тичини, вирізняв спільності й відмінності у світобаченні поетів. Зіставлення уможливило глибше розкриття творчості Тичини, простеження шляху митця з художньої майстерні вчителя. Порівняння Филиповича й Зерова [4. — 1967. — № 1. — С. 21-24] допомогло З.Геник-Березовській окреслити «поетичний і людський світ» неокласиків, збагнути в його контексті індивідуальність Филиповича.

Деякі літературно-критичні портрети такого типу побудовані на прийомі аргументації від протилежного. Так, від заперечення побудував свої твердження Ю.Бача у статті «Чому Павлович великий?»: «Ні такої теми, ні такої постановки питання, ні такого гострого засудження панщини, ні такої однозначної позиції в питанні між паном та Іваном в жодного тогочасного письменника (за винятком, може, Духновича в «Головному тарабанщиківі») не знаходимо» [4. — 1989. — № 4. — С. 54].

Особливу стильову тональність літературних портретів створює паралельне використання прийомів наукового та художнього письма. Логічності думок, аргументованості суджень, документальності не суперечать образність, емоційність, широка палітра метафор, звернення до читачів. Найвиразніше художність проявляється у «творчих» портретах, написаних письменниками. У такому ключі писав літературні портрети І.Галайда — «Невтомний працівник пера (До 80-річчя з дня народження В.Зозуляка)» [4. — 1989. — № 5. — С. 38-40]; «Не допив чашу смутку поет» (до «недожитого п'ятидесятиріччя» Михайла Дробняка) [4. — 1992. — № 6. — С. 65-67].

Так, образно-емоційне мислення І.Галайди вже з перших рядків статті про В.Зозуляка [4. — 1989. — № 5. — С. 38-40] виливається в есеїстично-філософську картину плинності людського буття: «Немає вже у нього (В.Зозуляка. — О.К.) тої сили парубочької, тої енергії. В ріку часу не ввійдеш два рази. Вона неухильно та невблаганно бере своє. Проста істина — запалені свічки нашого життя поступово догорають... Звідси, ніби з пташиної перспективи, подивитися би йому на всі боки і пригадати, повернутися назад у своє дитинство, у своє життя, зробити переоцінку і підсумки, якщо пам'ять буде милосердною і відкриє свої таємниці. А їх було би на тисячу метрів кіноплівки» [4. — 1989. — № 5. — С. 38]. Після художньої оповіді про

життєвий шлях Зозуляка автор у формі літературних роздумів виділив здобутки і прорахунки письменника, підкресливши вирішальну роль суспільно-політичних факторів у його творчості, які спровокували виразну публіцистичність, «моральний дидактизм», поверхову споглядальність у сприйнятті й відтворенні людського буття. В.Зозуляк дивився на світ очима свого покоління, відгукувався на його проблеми по заданій схемі й у «доступній формі», тому часто йому «на художнє змалювання не вистачало ні сил, ні часу» [4. – 1989. – № 5. – С. 39]. Вільний плин авторської думки змушує читача замислитись, стимулює його свідомість і почуття, закликає по-новому прочитати твори В.Зозуляка, об'єктивно оцінити їх художню вартість відповідно до високих мистецьких критеріїв.

За композиційно-стильовим принципом серед портретів «Дуклі» в окрему групу можна виокремити статті, до складу яких входить інтерв'ю. Такі публікації розширювали відомості читачів про життєвий і творчий шлях своїх героїв. У структурі текстів легко виділяти вступну частину — короткий нарис біографії і творчості, який інтерв'юєр має доповнити й уточнити. Подібними портретами зарясніли сторінки журналу у 90-х роках, коли постала необхідність розкрити білі плями літературної історії, переглядати долю окремих авторів та їх місце у літературному процесі краю. Таку можливість давала саме форма інтерв'ю: письменник розповідав про перипетії свого життя, переживання, почуття, а тим самим через суб'єктивне сприйняття сучасних йому процесів піднімав важливі питання місцевої літератури, історії. Відповідаючи на запитання І.Рєбрика [4. – 1992. – № 1. – С. 27-35] та М.Мушинки [4. – 1990. – № 5. – С. 37-43], пражський поет Зореслав (Степан Сабол, отець Севастіян) розкрив підпільну боротьбу захисників Карпатської України, мемуарно окреслив постать її лідера Августина Волошина, підкреслив коливання національних тенденцій у середовищі місцевої еліти, важкий шлях формування літературної інтелігенції. Михайло Шмайда, ведучи розмову із В.Хомою [4. – 1990. – № 5. – С. 57-62], торкався проблеми взаємозв'язку мистецтва слова й національного, суспільно-політичного життя русинів-українців, питань літературних традицій, ролі офіційної критики у громадському й літературному житті письменника.

Серед масиву невеликих за розміром літературно-критичних портретів «Дуклі» часто зустрічаються статті-передмови. Їх специфіка зумовлена чіткою функціональною спрямованістю і мотивом написання. Вони слугують своєрідним вступом до опублікованих художніх текстів переважно малознайомого пражчаним, але близького духом письменника. За змістом такі публікації нагадують портретний нарис, у якому автор чи редакція пунктирно окреслюють віхи життєвої і творчої біографії митця, без докладного аналізу окремих творів, без подробиць і психологічних тонкощів виділяють провідну тематику і стильову домінанту творчості, підтверджуючи свої думки нижче поданими текстами. Так, прозовому уривку Р.Федоріва «Криниця цілющої води» передують редакційна вступна стаття «Роману Федоріву — 60» [4. – 1990. – № 6. – С. 34-35], яка відповідає усім вимогам цього різновиду портретного жанру: номінує сфери діяльності і творчий доробок митця, проблемно-тематичні, стильові шукання та їх джерела, акцентує його внесок у міжкультурний діалог, створює загальний образ свого героя.

Авторські портрети такого роду стилістично відрізнялися, в залежності від типу мислення критика. Якщо у статті «Сторічний ювілей» О.Рудловчак знайомила читачів з Тимофієм Бордуляком у літературно-критичному ключі, готуючи їх до сприймання художньої спадщини цього священика [4. – 1963. – № 1. – С. 59-60], то М.Мірошніченко пропонувала етюд, в якому образно, окремими штрихами біографії, розкрила смаки,

уподобання грузинського поета Аббас Абдулли, їх втілення у творчості [4. – 1985. – № 4. – С. 31].

На противагу невеликим портретним заміткам, які переважали в «Дуклі», знаходимо портретний цикл про І.Мацинського [4. – 1992. – № 2. – С. 27-44], що поєднує різні форми жанру. Ф.Ковач представив літературно-критичну працю — «штрихи до портрета», де простежив ідейний, інтелектуальний і творчий розвиток митця, що проявлявся у різних сферах його діяльності. Мемуарна розповідь М.Неврлого «Про друга незабутнього» — про їхнє знайомство, дружбу, останні роки пряхівського колеги доповнила образ Мацинського. У спогадах автор говорив про своєрідність людської натури Мацинського, підкреслював його наполегливість, працьовитість, прямий, імпульсивний характер і тим самим допомагав читачам заглибитись у душу поета, збагнути його людські і творчі ідеали та відчитати їх у поезії. Художній етюд С.Ганущина «На розпеченому піску Сахари» відтворив смуток і біль від втрати друга. Суб'єктивні переживання, спогади, вдячність і пам'ять, відлиті у слова, підкреслюють неповторність особистості Мацинського, високий, немеркнучий до останнього дня зміст його праці: «Він був схожий на кошлатий самотній дуб — саме до таких і затинають блискавиці. Він, вражений у саме серце, не падав. Іван висихав поволі через постійний брак душевної поживи. Останні десятиріччя жив на кисневий борг аж до останнього подиху — серед книжок, розкладених околам його смертного ложа» [4. – 1992. – № 2. – С. 42].

Портрети у формі спогадів на сторінках «Дуклі» друкуються часто. Серед них статті В.Абжолтовської «Спомини про О. Стефановича» [4. – 0991. – № 3-4. – С. 51-56], М.Мушинки «Помер чи був замордований? З приводу смерті Івана Світличного» [4. – 1993. – № 1. – С. 65-73], М.Неврлого «А поки що хай буде так... (Жмуток спогадів про В.Сосюру)» [4. – 1995. – № 5. – С. 53-60]. Вони уможливають детальніше розкриття біографії своїх героїв, увиразнюють їх психіку і світосприйняття.

Запропонований аналіз засвідчив значну популярність і широкий спектр різновидів жанру літературного портрета у «Дуклі». Кожному з них властива своя специфіка, зумовлена мотивацією та функціонуванням текстів, станом розвитку літератури, що відповідав тогочасній епосі, особистим знайомствам із письменником, позиції і стильовим домінантам критика. Портретний жанр також зазнавав еволюції, характерної для пряхівського літературного процесу загалом. Це проявилось в усіх складових характеристики індивідуальності митця: в установці, використанні матеріалу, підході до аналізу творчості чи окремих творів, композиції та стилю критичного тексту, що ми і пробували простежити.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баранов В.И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика. – М.: Высшая школа, 1982. – С. 170-180.
2. Барахов В. Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр. – Ленинград: Наука, 1985. – 312 с.
3. Бурлай Ю.С. Жанри літературно-художньої критики // Бурлай Ю.С. Основи літературно-художньої критики. – К: Вища школа, 1985. – С. 107-123.
4. Дукля. – Пряшів, 1953-2004.
5. Жанры русской литературной критики 70-80-х годов XIX века. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1991. – С. 78-129.
6. Корокотина А.М. Литературный портрет как жанр критики (на материале критического наследия А.К.Воронского) // Вопросы истории и теории литературной критики. – Тюмень, 1976. – С. 3-16.

7. Кучма Н.З. Літературна критика в Західній Україні 20-30 рр. XX ст. – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2004. – С.190-198.
8. Літературознавчий словник-довідник /Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 420.
9. Мезенцев М. Литературный портрет как жанр критики // Филологические этюды. Журналистика. – Ростов-на-Дону: изд-во Рост. ун-та, 1971. – Вып. 1. – С. 73-80.

Ігор БЕНЦАЛ, аспірант (Тернопіль)

ПОЛІТИЧНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ: ПРОБЛЕМА ТЕРМІНОВЖИВАННЯ

Ера влади інформації... Людство давно зрозуміло, що інформація про дію має не лише номінативну функцію. Дію, подію, явище можна називати різними словами з різними семантичними відтінками, а відтак неоднозначне трактування породжує відповідно й варіативне розуміння. Зрештою, тлумачення факту (і як це не дивно, можновладці це взяли до уваги ще з часів Нестора-Літописця) насправді важливіше, ніж сам факт. Все, що стається, тим паче осмислюється, аналізується, сприймається шляхом відчуття, ми передаємо інтерпретаційними структурами, які «дають нам змогу структурувати світ навколо нас» [16, 5]. Нині науковці називають це фреймами — висловлюваннями, в яких розставляємо акценти. Журналісти, як і пересічні громадяни у звичайному спілкуванні, роблять це у своїх статтях, телесюжетах та радіоповідомленнях. Те ж саме можна сказати і про ЗМІ в цілому. Вагомість і значущість вищенаписаного автори «Інформаційної політики» «підсилюють таким твердженням: «Масова свідомість бачить в реальності ті аспекти, які акцентуються в інформаційних потоках» [16, 5]. Отож, мас-медіа як комунікатор нині практично має необмежені можливості впливати на думки, вибір і дії громадян. У цьому і розкривається сутність інформаційних технологій. Інформацією в наш час можна управляти і контролювати характер впливу на електорат, примусити віддавати голос на користь того чи того кандидата.

Дослідження впливу мас-медіа на суспільство нараховує чимало визначень. Це, з одного боку, свідчить про інтенсивне вивчення проблематики, про різні підходи — інформаційні, соціологічні, психологічні, власне виборчі, з іншого — про те, що науковці не зуміли уніфікувати термінологію на позначення дій і технологій, якими супроводжується сучасний політичний процес, а також, напевне, це говорить і про певну складність осмислення політичних технологій. Адже в українському медіапросторі це явище суспільної комунікації далеко не однозначне, зарубіжний досвід можна використати частково, у вітчизняних наукових розвідках знаходимо чимало контраверсійних формулювань. Загалом, на позначення поширення інформації про політичну діяльність через мас-медіа, що може прямо або приховано впливати на погляди і настрої громадян, використовуються такі терміни: політична реклама, виборча реклама, політтехнології, виборчі технології, пропаганда, політичний піар, піар, «чорний піар», психологічні операції, інформаційні технології, маніпулятивні технології, НЛП,

брудні виборчі технології, віртуальні виборчі технології, інформаційно-комунікативні технології. Увесь цей арсенал методик і технік ми пропонуємо об'єднати одним поняттям — *політичні інформаційні технології*. Окрім цього, нівелювання часових обмежень для інформації, що має передвиборчу риторичу, але яка не є ні політичною рекламою, ні виборчим піаром і характеризується системністю і постійністю, визначає найвагоміший аргумент на користь актуальності проблематики дослідження — введення в науковий обіг нового поняття — «політичні інформаційні технології». Наша мета — дати визначення нового терміна, обґрунтувати його характеристики шляхом аналізу вже відомих понять, визначення їх спільних рис. За завдання ставимо собі систематизувати терміновизначення на основі досліджень понятійного ареалу, описати найбільш вживані, проаналізувати їх змістові риси з точки зору характеру і дієвості впливу на аудиторію. У цій царині цікавими будуть наукові доробки Г.Почепцова, О.Фаворської, С.Кара-Мурзи, В.Стоякіна, Є.Доценка, Б.Потятиника, А.Швидунової, статті спеціалізованих інтернет-сайтів — www.piar.kiev.ua, www.telekritika.kiev.ua, www.polit.ru, www.manipulation.com.ua, www.psycho.ru.

Насамперед зацентруємо увагу на дослідженнях, у яких аналізуються названі вище терміни, розпочавши з тлумачення, що таке виборчі технології. Олеся Фаворська вважає, що виборчі технології «є об'ємною та багатоструктурованою темою, їх розуміють як інтелектуальні комплекси або системи, нормативно визначені акції, дії тощо, які підвищують ефективність політичних груп, організацій, які беруть участь в боротьбі за державну владу, їх мета — мотивувати людей йти на голосування і голосувати, відповідно, за конкретну політичну організацію або особу» [21].

Трактування О.Фаворської наводить на висновок, що всі виборчі технології, які застосовуються у ході виборчої кампанії, незалежно від того, вважають їх спеціалісти «чистими» чи «брудними», базуються на маніпуляції свідомістю виборця. Фаворська також переконана: «говорячи про «чорні» (брудні) технології, неможливо обійти момент маніпулювання як такий» [21].

Адже політична система намагається регулювати процес управління людьми настільки, наскільки це можливо. Людству на сьогодні вдалося виробити лише три шляхи управління — примус, маніпуляцію, співробітництво. Фізичний примус у демократичних суспільствах є малоефективним, співробітництво влади чи політичних структур з народом, враховуючи їх рейтинг і довіру до них, може відбуватися, на наш погляд, у надзвичайних, кризових ситуаціях, наприклад, під час війни, природних катаклізмів. Але в період відносної економічної і політичної стабільності ефективна співпраця неможлива хоча б тому, що переважний відсоток респондентів завжди не довірятиме політикуму. Тож залишається маніпуляція, якою користуються представники і влади, й опозиції. Автори інтернет-сайту «Телекритика» вважають, що складно дати стисле визначення маніпуляції, в якому було б враховано всі критерії та характеристики подібного соціально-психологічного феномена взаємодії та взаємовпливу членів суспільства [25].

Відомий російський дослідник Євген Доценко пропонує такі визначення маніпуляціям:

- вид психологічного впливу, майстерне виконання якого веде до прихованого збудження в іншій людині намірів, які не збігаються з його актуально існуючими бажаннями;
- вид психологічного впливу, при якому майстерність маніпулятора використовується для прихованого впровадження в психіку адресата цілей,

бажань та намірів або установок, які не збігаються з тими, які є у адресата у даний момент;

- вид психологічного впливу, що використовується для досягнення одностороннього вираження шляхом прихованого залучення людини до виконання певних дій [4].

Поняття «маніпуляція» у багатьох дослідженнях розглядається як означення загального підходу до соціальної взаємодії та управління, спрямованого на активне використання різноманітних засобів прихованого примусу людей. Їх культивування щодо засобів масової комунікації та політичних процесів означає дії, спрямовані на програмування думок, намірів та цілей мас і психічних станів населення. Кінцева мета таких акцій — це контроль над населенням, його керованість. Поняття «маніпуляція» означає також специфічний вид психологічного впливу. В цьому значенні використовуються також поняття «маніпулятивний вплив», «психологічні маніпуляції», «маніпулювання громадською думкою», «соціально-політичні маніпуляції особистістю» і т.п.

С. Кара-Мурза вважає, що «маніпуляція — це вид застосування влади, при якому той, хто володіє нею, впливає на поведінку інших, не розкриваючи характер поведінки, яку він від них очікує» [6, 42]. Фактично, обидва автори, аналізуючи у своїх працях феномен маніпуляції, погоджуються в тому, що її суть — у психологічному, а не фізичному впливі, маніпуляція — це прихована дія, факт якої не повинен бути поміченим об'єктом маніпуляції,

Прийоми політичного маніпулювання активного використовуються у ЗМІ. І зрозуміло, що мас-медіа (на замовлення власників, бізнес-кланів, партій) застосовують саме спосіб подання інформації як метод впливу. Таким чином, управління новинами є фактично й управлінням сприйняттям. А.Швидунова у своєму дослідженні «ЗМІ як суб'єкт політичного процесу й інструмент політичних технологій» зазначає, що інформацію можна ефективно використовувати «для вкорінення соціальних міфів» [23] і для цього лише потрібно:

- сфабрикувати інформацію, видаючи її за справжню;
- спотворити шляхом неповного, одностороннього подання;
- відредагувати, додавши власні домисли і коментарі;
- інтерпретувати у вигідному для маніпулятора світлі;
- втаїти, приховавши які-небудь істотні деталі.

Маніпуляція — це вплив, який потребує значної майстерності і знань. Політична маніпуляція, на відміну від міжособистісної, безособова і передбачає вплив на широкі маси. Воля меншості (а то й окремої особистості) у завуальованій формі нав'язується більшості. Технологічно маніпулювання — це «вплив на суспільну думку за допомогою управлінських ефектів для досягнення певних цілей комуніканта» [23]. Як бачимо з терміновживання, дослідники ототожнюють поняття «виборчі технології» і «політичні технології». Хоча логічно можна було б припустити, що термін «політичні технології» може бути більш об'ємним, бо політика як така здійснюється постійно, але може не передбачати, наприклад, прямих закликів у міжвиборчий період голосувати за ту чи іншу політичну силу. В основних своїх характеристиках змістовий набір прийомів і методик цих понять збігаються. Зокрема, на думку В. Амеліна, технологія політичної маніпуляції передбачає:

- а) впровадження у свідомість під виглядом об'єктивної інформації неявного, але бажаного для певної групи осіб змісту;

б) дію на больові точки суспільної свідомості, які збуджують страх, тривогу, ненависть тощо;

в) реалізацію деяких задумів і цілей, які приховуються і досягнення яких комунікант пов'язує з підтримкою суспільною думкою своєї позиції» [25]. Маніпуляції неможливі без спеціального викривлення стану речей шляхом замовчування одних фактів та вип'ячування інших, публікацій неправдивих повідомлень, пробудження в аудиторії негативних емоцій за допомогою засобів або словесних образів тощо, що самі собою є основними прийомами чорного PR. Всі ці прийоми спрямовані на створення певного емоційного настрою і психологічних установок у аудиторії. С.Кара-Мурза, який вважається спеціалістом у галузі маніпуляції людською свідомістю, у своєму аналізі приходить до думки, що найефективніше маніпулювати виборцями за умов перенесення передвиборчої боротьби з реальною у так звану віртуальну площину, що насправді доведено і на практиці [6, 685-703].

Надалі ми зможемо простежити, що маніпуляція інформацією як психологічний примус проголосувати за політичну силу чи її лідера лежить в основі усіх політичних виборчих технологій незалежно від відповідності законодавству чи моралі, бо, зрештою, в цьому суть і мета виборчої кампанії. Олеся Фаворська пропонує найефективніші методики впливу, які «працюють» для досягнення цієї мети, називати актуальними виборчими технологіями. Дослідниця виокремлює PR-технології. Аналізуючи визначення паблік рилейшнз, приходить до висновку, що класичні дефініції принаймні нашої дійсності не підходять, бо вони надто ідеалістичні, а тлумачення PRy, запропоноване відомим англійським PR-спеціалістом Семом Блеком: *«Діяльність в галузі паблік рилейшнз — це мистецтво і наука досягнення гармонії із зовнішнім середовищем за рахунок взаєморозуміння, яке базується на достовірній та правдивій та повній інформованості»* [2]- науковець вважає наївним і в практичній діяльності недоречним. Звісно, ми змушені погодитися, адже класичні розуміння піару не передбачають прихованої маніпуляції свідомістю, «чорних піар-технологій».

Оптимальною серед широкого спектру запропонованих західними, російськими та вітчизняними спеціалістами визначень PR, які оперують спільними категоріями, але дещо відрізняються у деталях, вважаємо дефініцію, яка доводить його домінуючу роль в актуальних виборчих технологіях, визначення, запропоноване Незалежним інститутом політичних технологій та зв'язків із громадськістю (НІПТЗ): *«PR — це діяльність з формування образу об'єкту (організації, особи, ідеї, товару, послуги тощо) і впровадження цього образу у суспільну та/або групову свідомість для досягнення знань, переконань та дій»* [6].

Якщо пригадати запропоноване вище визначення виборчих технологій як: *«інтелектуальних комплексів або систем, нормативно визначених акцій, дій тощо, які підвищують ефективність політичних груп, організацій, які беруть участь в боротьбі за державну владу»*.

Можна визначити виборчі PR-технології як інтелектуальні комплекси або системи нормативно визначені акції, спрямовані на формування образу осіб, політичних груп, організацій, які беруть участь у боротьбі за державну владу, і впровадження цього образу у суспільну та/або групову свідомість для підвищення їх ефективності. На підставі такого визначення і справді можна вважати PR-технології актуальними виборчими технологіями, оскільки, формуючи імідж певного політичного об'єкту, ми змінюємо картину світу виборця і примушуємо його діяти таким чином, як потрібно нам, що фактично і є політичною маніпуляцією, а, отже, і актуальною виборчою

технологією. Більше того, судячи з визначення PR як діяльності та відповідно PR-технологій як засобів цієї діяльності, головним методом роботи, згідно з такою позицією, є саме маніпуляція свідомістю, що і робить виборчі PR-технології ефективно працюючими у виборчих кампаніях політичних організацій та осіб. Далі вважаємо, що логічно нам розглянути «чорний піар» як піар-технологію, тим паче, що це поняття має здебільшого національне змістове наповнення (як для України, так і для всього пострадянського простору), хоча явища, які воно позначає, відомі й за кордоном.

Український політолог Вадим Карасьов, на сторінках газети «День» виводить явище чорного PR з інформатизації суспільства і деідеологізації політичної боротьби: *«Чорний PR — це руйнування позитивних і конструювання негативних репутацій економічних конкурентів і політичних суперників за допомогою найновіших інформаційних технологій. PR-технологія — це продукт або ефект зростаючої технологізації політики, поява нових форм та інструментів політичної комунікації, законів розповсюдження політичної інформації»* [25].

Інші спеціалісти дотримуються думки, що чорний PR — синонім політичної провокації. Політична провокація — інформація, яка дискредитує якогось політичного або економічного суб'єкта, доступна широкій громадськості та існує в рамках актуального порядку денного і політичного дискурсу.

Подібну класифікацію пропонує В. Стоякін, виділяючи, окрім «білих», «чорних», ще й «сірі» піар-технології.

«Білі» технології — це ті, які відповідають міжнародним професійним стандартам паблік рілейшнз. «Чорним» PR, за В. Стоякіним, «вважаються ті політичні технології, застосування яких передбачає пряме порушення діючого законодавства». «Сірим» PR дослідник вважає «ті технології, котрі не передбачають прямого порушення закону, але вступають у протиріччя з нормами суспільної моралі і прийнятними способами ведення політичної (особливо — виборчої) кампанії» [24]. С. Квіт не погоджується з класифікацією політичного PR, зробленим В. Стоякіним. На його погляд, «чорними» вважаються ті квазі-паблік рілейшнз, котрі грубо порушують як закон, так і загальноприйняті в суспільстві морально-етичні норми [8]. На нашу ж думку, моральний критерій класифікації, який нібито й досить зрозумілий для людей і в цьому випадку видається єдиним шляхом хоч якось означити такі технології, все ж для нашої української дійсності неприйнятний або контраверсійний. Бо, як це не парадоксально, наше «минуле» і навіть «сьогодні» натільки по-різному сприймається Сходом і Заходом України, що говоримо про різні типи світосприйняття, світогляду й моралі. Наприклад, сигнальні ідентифікатори «мовне питання», «воїни УПА», «Помаранчева революція» демонструють протилежний моральний підхід змістового трактування цих парадигм суспільного життя у людей різних регіонів України. І саме такими межовими категоріями спекулюють політики в інформаційному просторі, загострюючи на них увагу громадської думки. Тож специфіку так званої подвійної моралі українців мусимо враховувати, якщо будемо використовувати принцип «морального підходу» у науковому обігу, в іншому ж випадку необхідно відмовитися від використання такого принципу оперувати цілком однозначними категоріями — на зразок «законно-незаконно».

Д. Богуш, розкриваючи «таємниці маніпулятивних технологій», наголошує, «що «чорний піар» — це методи впливу, який ми так чи так відчуваємо, вловлюємо, фіксуємо, зрештою, якому можна протистояти» [3].

Політичний піар — це щось на зразок широкомасштабної рекламної кампанії, що складається з багатьох компонентів впливу, яка спонукає різні шари суспільства (цільові

групи) ставитися до того або іншого продукту. Продуктом може бути як бренд політичної сили, так і яка-небудь організація або людина. Метою діяльності фахівця з політичного піару є відстеження негативних і позитивних тенденцій у ставленні цільових груп до продукту, і здійснення дій, спрямованих на зниження негативних тенденцій і підвищення позитивних. Втім, ми не виключаємо з понятійного ареалу політичних інформаційних технологій власне політичну і виборчу реклами. Але між термінами «політична реклама» і «виборча реклама» потрібно проводити межу. Виборча реклама містить або може містити заклики проголосувати саме за цю партію, у телевізійному ролику вказується порядковий номер, який займає ця політична сила у виборчому бюлетені. Для політичної реклами ці атрибутики не обов'язкові і не притаманні, коли йдеться про рекламу у так званий міжвиборчий період, хоча й потрібно зазначити, що українські партії і блоки, так би мовити, до чистої політичної реклами не в межах виборчої кампанії вдаються дуже рідко. «Політична пропаганда» — термін, який нині рідко використовується, але можна впевнено говорити, що змістове навантаження цієї комунікативної техніки успадковують поняття інформаційні технології, «чорний піар». Як пише Б. Потятиник, термін «пропаганда» почав входити у вжиток ще у 1622 р., «коли Ватикан утворив Конгрегацію пропаганди віри» [15, 104]. Але широкомасштабно — як технологія ідеологічна і політична, стверджує науковець, вона почала використовуватися під час 1-ї світової війни. Американський дослідник Г. Лассвелл, який написав докторську дисертацію «Техніка пропаганди у світовій війні», що була опублікована 1927 році, пропагандою називає «менеджмент колективних уявлень з допомогою маніпуляцій значними символами». Г. Лассвелл аналізував символи, які використовувалися у пропагандистських повідомленнях [17, 131]. Тож прийоми, які властиві пропаганді, ідентичні маніпулятивним технологіям і «чорному піару». Це, зокрема, вживання негативних епітетів, «обзивань», наклеювання ярликів, перемикання уваги, свідчення авторитетних людей, підтасовування фактів. Пропаганда, як і політ технологія, опирається на емоції, образну символіку і стереотипи, створюючи образи ворогів. До речі, ще один американський науковець У. Ліппманн вважав саме стереотип основним формуючим чинником громадської думки. «Це код, що різко спрощує реальність, і дозволяє полегшити спілкування. Люди реагують не стільки на реальність, скільки на «картинки в своїх головах», описуючи цю реальність.» [17, 133] Дослідник відводив медіа роль посередника між реальними подіями і образами у свідомості людей. Таким чином, ми фактично можемо поставити знак рівності між політичними виборчими технологіями і пропагандою, зазначаючи, що прийоми пропаганди успадкувалися і переведені до використання в іншу сферу.

У виборчих кампаніях може застосовуватися і така техніка, як найролінгвістичне програмування (НЛП), що вважається засобом ефективного впливу. Його дія базується на специфіці сприйняття людьми інформації комунікативним каналом — аудіо, відео; якийсь із них для кожного з нас є домінуючим. Досвід НЛП використовується у двох напрямках. Так званий пасивний бік технології: вигляд і поведінка об'єктів піару — це частина іміджмейкерства, Активний бік — власне дія. Зокрема, з точки зору концепції НЛП сприйняття партії чи особи дозволяє коригувати пропагування позитивів і приховування негативів, переключаючи увагу реципієнтів з одного комунікативного каналу на інший [19, 510-531]. НЛП, вивчаючи специфіку сприйняття/асоціації певного звуку, зображення із якоюсь подією, використовує ці знання для «вкорінення» певної інформації у свідомість без аналізу, осмислення, так би мовити, без певної фільтрації. Це часто досягається з допомогою гри слів, які насправді містять певну команду.

Наприклад, якщо ви хочете, щоб російська мова була другою державною, ідіть і проголосуйте за таку-то партію, або якщо ви хочете щоб вам було добре (а ви хочете щоб вам було добре), то оберіть певну команду. Питання, чи підете ви на вибори, знімається само собою.

Сфера дії, спосіб реалізації і спрямування на пряме чи опосередковане переконання електорату в привабливості політика, політичної структури об'єднують вище описані терміни. До того ж, на практиці розпізнати їх, провести чітку межу між ними стає дедалі важче або ж взагалі неможливо. Тому логічно називати такі інформаційні техніки політичними інформаційними технологіями. Ми виходили з того, що будь-яка з цих інформаційних дій «працює» у сфері політичних інтересів — *(політичні)*, поширюється через засоби масової інформації — *(інформаційні)* і є «сукупністю знань, відомостей, послідовністю окремих операцій у сфері виробництва чого-небудь» — *(технології)* [11, 519]. Окрім цього, ми вважаємо (і це підтверджує практика), що вибори не завершуються оголошенням результатів і приходом до влади тої чи іншої політичної сили. Боротьба триває постійно і в час інформаційного суспільства вона ведеться в інформаційній сфері, значною мірою в телепросторі, і, звісно, спрямована на електорат, який може виявляти свою підтримку або непідтримку політичним суб'єктам. Інформаційне поле потрібно завоювати, а потім у ньому утримуватися, і це довготривала робота. Політичний піар повинен тривати весь час, тоді не доведеться витрачати великий ресурс на перемогу у новій кампанії. Тому саме політичні інформаційні технології й виконують функцію постійного підтримувача уваги електорату до віртуального образу, іміджу політичної сили. Зазвичай події, що відбуваються на реальному рівні, стають фактором, який використовується як інформаційний привід для тлумачення-коментування. І це вже сфера інформаційна. Постійна присутність у ній і допомагає творити віртуальні образи/впливи, з якими громадяни проводять ідентифікацію своїх попередніх інформаційних уявлень про явища — політичні у цьому випадку. Аби того досягти, кожен політичний гравець намагається використовувати усі можливі і відомі прийоми, незважаючи на мораль, закони і правила поведінки відповідальних політиків, які дбають про свою державу. З цих об'єктивних причин понятійний ареал рясніє дуже різноманітною термінологією, методами і підходами, які відображають такі напрямки, як піар, «чорний піар», виборчі та інформаційні технології, психологічні операції. Важливий крок як для науки, так і суспільства в усвідомленні особливості дії цих технік на сучасному етапі — це об'єднання їх терміном *«політичні інформаційні технології»*, якими ми називаємо сукупність операцій подання інформації через мас-медіа, що має прихований або відкритий вплив на електорат, характеризується системністю та постійністю, спонукає респондентів до відповідної реакції на рівні емоцій, думок та дій. Загалом процес роботи таких інформаційних технологій характеризується яскравістю подання та емоційністю сприйняття. Таким чином змінюється уявлення про об'єкт в інформаційному просторі або відбувається підмінювання його новим у разі потреби; більше того, вибудовується стратегія сприйняття, яка і впливає на масову свідомість. Тобто повідомлення у такому випадку є лише частиною комплексу новин, які спрацьовують лише разом. Ці технології інформаційно перебудовують або підсилюють чутливі точки когнітивної сфери. При тім віртуальний простір може зазнавати змін як на етапі наповнення стереотипу, міфу новим змістом і вже потім «прочитуватися» людьми, так конструюватися самою масовою свідомістю з фреймів і задекларованих віртуальних образів. Виходячи з цього,

пропонуємо класифікувати політичні інформаційні технології за стратегією впливу, в рамках якої виділяємо тактичні кроки — спосіб, форму, технологію та методологію.

Стратегії політичних інформаційних технологій:

- спрямована на свідомий вибір;
- спрямована на конструктивізм;
- спрямована на залежність;
- спрямована на негативізм;
- спрямована на створення харизматичного образу;
- спрямована на індиферентність;
- спрямована на виключення варіантів.

Детальний розгляд стратегій політичних інформаційних технологій — перспектива наступних досліджень. На конкретному ж етапі робимо висновок, що в застосуванні виборчих політичних технік відбувається певна уніфікація розуміння способів впливу на реципієнта-виборця. У наукових доробках використовується термінологія, яка часто позначає досить близькі за змістом явища, а окремі дослідники навіть заявляють, що не бачать різниці між психологічними операціями, інформаційними й виборчими технологіями. Бо всі вони спрямовані на конструювання образів, домінуванні в інформаційному просторі і управлінні ним. Тож запропоноване нами поняття **політичні інформаційні технології** допоможе унормувати терміновживання у царині вивчення мас-медійних технік, якими послуговується політикум для позиціонування в інформаційній сфері і репрезентації електорату.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бебик В.М. Інформаційно-комунікаційний менеджмент у глобальному суспільстві: психологія, технології, техніка публік рилейшнз: Моногр. — К.: МАУП, 2005. — 440с.
2. Блэк С. Паблік рилейшнз: Что это такое? — М., 1990. — С. 211.
3. Богуш Д. Таємниці маніпулятивних технологій. // Українська газета. — 2003. — 15 жовтня.
4. Доценко Є. Маніпуляція — вид психологічного впливу// www.piar.kiev.ua
5. Дзялошинский И.М. Российские СМИ в избирательной кампании: уроки эффективности. — М.: Студия Викон, 1996.
6. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. — М.: Изд-во Эксмо, 2006. — 864с.
7. Кара-Мурза С.Г. Революции на экспорт / Кара-Мурза С.Г., Александров А.А., Мурашкин М.А., Телегин С.А. — М.: Изд-во Эксмо, 2006. — 528 с.
8. Квіт С.М. Підгрунтя «чорного PR» в сучасній Україні. // www.manipulation.com.ua/conferences.php?show_full_id=17-13k
9. Крос Кетлін, Гакет Роберт. Політична комунікація і висвітлення новин у демократичних суспільствах: Перспективи конкуренції. /Пер. з англ. Р. Ткачук. — К.: Основи, 2000. — 142 с.
10. Мас-медіа у термінах і визначеннях: Корот. слов.-довід.: Навч. посіб. / Уклад. Ю.В. Боднар. — К.: МАУП, 2005. — 224 с.
11. Новый тлумачний словник української мови: У 4 тт. Т. 4. — К.: вид-во «Аколіт». — С. 519.
12. Павловский Г. Несколько тезисов о рынке информационных войн // SMI.ru
13. Петров О. Социологические избирательные технологии и// www.polit.ru/articles
14. Потятиник Б. Медіа: ключі до розуміння. / Серія: Медіакритика. — Львів: ПАІС, 2004. — 312 с.
15. Потятиник Б., Лозинський М. Патогенний текст. — Львів: Місіонер, 1996. — 296 с.
16. Почепцов Г., Чукут С. Інформаційна політика: Навч. посіб. — К.: Знання, 2006. — 663 с.
17. Почепцов Г. Психологические войны. М.: «Рефл-бук», 2002. — 528с.
18. Почепцов Г. Паблік рилейшнз для професіоналов. — К.: «Ваклер», 2005.— 640с.
19. Почепцов Г. Паблік рилейшнз: Навчальний посібник. — 3-тє вид., випр. і доп. — К.: Т-во «Знання», 2005.— 327с.
20. Почепцов Г. Стратегія. — К.: «Ваклер», 2005.— 640 с.
21. Фаворська Олесь. Брудні виборчі технології// www.manipulation.com.ua

22. Чурсова Н. Механізми впливу політичної інформації в ЗМІ на суспільну свідомість //Психологія і бізнес он-лайн. – 2003. <http://www.psychology.ru/>
23. Швидунова А. ЗМІ як суб'єкт політичного процесу та інструмент політичних технологій //Психологія і бізнес он-лайн. http://www.psychology.ru
24. www.piar.kiev.ua
25. www.telekritika.kiev.ua
26. www.polit.ru/articles

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ПРОЕКЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ

*Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ, професор,
член-кореспондент НАН України (Львів)*

ОСЯГАЮЧИ ФЕНОМЕН АНТОНИЧА

Коли на початку 60-х років майже рівночасно з дебютами поетів-шістдесятників на сторінках періодичних видань почали з'являтися перші публікації поезій Богдана-Ігоря Антонича — після майже тридцятирічного їх замовчування, вони вразили не тільки читачів, а й критиків. Своєю «невловимістю», тим, що до них важко було підступатися: той критичний інструментарій, який використовувався при аналізі тогочасних літературних фактів, тут не спрацював. Це викликало дві протилежні реакції: захоплення яскравою образністю, незвичною поетичною мовою, але без осягнення цілісності поетового світосприйняття, його художнього світу і його еволюції — одних, і нерозуміння, а, отже, й неприйняття Антонича як митця, що не вписувався у канон так званого правдивого відображення дійсності — інших.

Втім, перша й друга реакції могли все знаходити точки дотику, вкладаючись у випробувану схему «так, але» або: «оцінюючи з класових позицій...». Такими власне й були перші критичні відгуки на публікації поета, або ж передмови, що ці публікації супроводили. Типовими зразками такого підходу були стаття Степана Трофимука *Поет весняного похмілля* на сторінках журналу «Жовтень» (теперішній «Дзвін») у 1964 році, де вперше по війні на Україні з'явилася велика добірка поезій Антонича, та стаття Івана Дорошенка *Хто ж потребує слів твоїх?* («Вільна Україна» 1969, 7 жовтня).

Характеризуючи Б.-І.Антонича як поета складного філософського мислення, чії «сповнені асоціаціями образи вимагають від читача мобілізації думки й почуття», трактуючи його злиття зі світом природи як вияв творчого начала в ній, С.Трофимук водночас вважав соціологічний підхід ключем проникнення в найпотаємніші секрети його поезики. А скільки цей ключ не дуже / підходив до проникнення у секрети збірок *Книга Лева* та *Зелена євангелія*, тож критикові довелося робити поетові серйозні закиди стосовно його ідейної орієнтації: «Творчий шлях Антонича може стати гірким прикладом того, як у тяжких соціальних умовах навіть сильні таланти згорають самі в собі, наче нічні метелики в звабливому вогнику, якщо ці таланти не були зігріті ідеями боротьби. Намагання стояти поза політикою відтягало поета від сучасності, від життя народу, гасило в ньому соціальну активність, а формальні експерименти заводили щораз далі на манівці ускладнених асоціацій».

Уже із зацитованих слів видно, як не узгоджуються між собою характеристики й оцінки, підказані поетичним текстом і ті, що йдуть від закріплених стереотипних

формул: одне й те ж явище постає із взаємно протилежними оцінками. Емоційне, те, що йде від читацького враження, перемагає, але присутнє й друге — як самоконтроль, автоцензура, застереження. І хоча теза про позасоціальність, втечу від сучасності суперечила словам самого поета, що він намагається «погодити службу сучасному з тривкішими, вищими мистецькими вартостями, зберегти в її службі свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів, але так, щоб не перестало воно бути справжнім мистецтвом», це виправданням не було, бо жодна незалежність в естетичному кодексі радянського зразка не передбачалася.

Але при цьому варто звернути увагу на ще один нюанс, який у подібних ситуаціях ставав певною системою. У творчості письменника шукали таких мотивів та образів, які можна було б витлумачити у вигідному чи принаймні прийнятному для офіційної ідеології дусі. Такі рятівні мотиви-й-образи творчості Антонича знаходилися і на них ставився особливий наголос. Наприклад, образ міста, мегаполіс, який у поетичній системі Антонича постає як антитеза селу, можна було потрактувати як образ капіталістичного міста. Ну а вірш *Пісня про незнищенність матерії* уже давав у руки справжній козир, ставав неспростовним аргументом, що поет від релігійного світогляду перейшов до матеріалізму, хоча при доскіпливішому погляді, ця Антоничева матерія дуже далека від матерії марксистського діалектичного матеріалізму і ближче стоїть до філософії екзистенціалізму, яка знімає межі між реальним та ідеальним, матерією і духом, стає вельми своєрідною реальністю, яку Юрій Андрухович у своїй дисертації Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму (1996) називає вертикальністю буття, а Марина Новикова у статті *Міфосвіт Антонича* («Сучасність» 1993, № 9) — символічною свідомістю.

Але треба визнати що ці «виграшні» моменти зіслужили свою корисну службу, бо давали можливість знімати табу з імені поета і допомагали пропагувати його творчість. З такою метою виступив Дмитро Павличко, укладач першої в Радянській Україні книжки вибраних поезій Антонича *Пісня про незнищенність матерії*. Зрозуміло, що в цьому виданні не було не тільки релігійних віршів поета, а й біблійних мотивів, що мають ширший філософський зміст. Передмова укладача, яка теж мала назву *Пісня про незнищенність матерії*, усе ж різко виділялася з-посеред критичних робіт того часу, передусім глибоким відчуттям поезії Антонича, потрактуванням її як явища високої мистецької проби, «рідкісного поетичного дару». Павличкові всіма силами, докладаючи й дипломатичних зусиль, хотілося зробити творчість поета активним чинником тогочасного літературного процесу.

Автор цих рядків чинив подібно, впорядковуючи книгу вибраних творів Михайла Яцківа, за яким міцно закріпив ярлик занепадника-декадента. Низка символістських новел була названа творами реалістичними з елементами символіки. І хоч сьогодні автора такої «операції» справедливо критикують, зате мають вагомий аргумент — новели, які таким чином вдалося вмістити у книжці.

Отже, тут є нагода перейти від світоглядно-філософського до стильового аспекту Антонича. Справа в тому, що віднести її до якоїсь стильової течії тогочасного літературного процесу означало визнати поета модерністом, отже, перекрити дорогу новим виданням, що, зрештою, й сталося в 70-80-і роки.

Та все ж і тут слово було сказане. Початок був покладений невтомним Миколою Неврлим, який підготував перше солідне видання творів Антонича з додатком літературно-критичних матеріалів та спогадів про поета — книгу випустило Словацьке педагогічне видавництво (Пряшів 1966). У передмові до неї М.Неврлий назвав збірку поезій Антонича «Три перстені» єдиним і «найкращим документом українського

імажинізму». І хоч деякі рецензенти — О.Зілінський з Праги і автор цих рядків — не погоджувалися з такою характеристикою, зокрема на тій підставі, що імажинізм проголошує примат образу над ідеєю, поглинанням образом ідеї, тим часом як у Антонича образ підпорядкований розвитку поетичної ідеї, його поезія глибоко концептуальна. І хоча сам поет у статті «Національне мистецтво» виступав проти намагання критиків «за всяку ціну втиснути кожного митця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеву етикету якогось напрямку», переконаний, що «мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями», все ж без урахування напрямів при характеристиці поезії Антонича було неможливо.

Але на що було спертися? У тогочасному радянському літературознавстві проблеми стильової диференціації стосовно картини ХХ ст. не розроблялися. Оперували переважно поняттями метод та напрям, зводячи їх до реалізму та занепадницького модернізму. Доводилося хіба що в збірниках типу *Критика* основних напрямів буржуазної естетики виловлювати якісь розкритиковані положення та цитати, щоб визначати певні стильові домінанти.

І тут на допомогу прийшов сам Богдан-Ігор Антонич. Ознайомлення з його статтями, опублікованими у львівській періодиці того часу і неопублікованими з його архіву, показало, що він був добре обізнаний з тогочасною європейською літературознавчою і естетичною думкою і відкрило перед нами ще одне обличчя Антонича — як літературознавця. Сьогодні все більше утверджується думка, що він найближче стояв до феноменологічної школи в літературній теорії. І на це є вагомі підстави. Антонич міг слухати лекції одного з творців цієї школи, польського літературознавця Романа Інгардена, який був тоді професором Львівського університету, в якому навчався поет (в його статтях згадується феноменологічна теорія). Прихильність до цієї школи засвідчує й те, що в своїй рецензії на працю Михайла Рудницького «Між ідеєю і формою» (рецензія має назву «Між змістом і формою») Антонич критикує Рудницького за ототожнення понять ідеї і змісту. Стосовно змісту рецензент зауважує, що феноменологія «розчинила» поняття змісту як чогось стабільного й чітко окресленого — в множинності актів сприйняття (у творі стільки змістів, скільки разів ми його читаємо, слухаємо чи оглядаємо), а ідеальний зміст як суми всіх приймальних змістів феноменологічна школа звела — за словами Антонича — до загального поняття, по суті до фікції». Такий погляд був розвитком семіотичної теорії Ч.С.Пірса та його послідовників про зміст як естетичну реакцію на текст, радше продуктивну (творчу), аніж репродуктивну (відтворювальну), бо така реакція передбачає щораз інше прочитання твору навіть самим його автором. Звідси, за Антоничем, впливає мета мистецтва: «викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність».

Хоча Антонич виступав проти «переваги напрямів», він усе ж прагнув визначити їх константи, сталі прикмети, стверджуючи, що «мистецькою ідеєю імпресіонізму є відношення барви до світла, цебто барва, піддана дією різних відмін світла або тіні в різній напрузі, пуантилізму — є барва крізь прозоре повітря. Мистецькою ідеєю футуризму є рух, кубізму — первісні спрощені, отже, геометричні обриси реальних предметів (праформа дійсності), конструктивізму чи супрематизму — гармонія («ліризм») чистих геометричних зразків». При цьому Антонич застерігав, що це не суто питання поетичного ремесла: «Рух як «мистецька ідея» футуризму — це не тільки формальна, технічна справа. Це відноситься одночасно, а може, навіть у більшій мірі до змісту, це навіть тема, своєрідний сюжет».

Виникає питання: чи можна застосовувати ці характеристики до творчості самого Антонича, враховуючи, що його поезію не можна віднести ні до футуризму, ні до кубізму, ні до конструктивізму, чи якогось іншого напрямку? Беззастережно — до жодного, але риси певних напрямів тою чи іншою мірою виявляються у різних збірках. Безперечно, яскрава образність *Трьох перстенів* давала підстави Миколі Неврлому відносити цю збірку до явищ імажинізму в його антоничівському варіанті. У збірках *Зелена євангелія* та *Ротації* бачимо виразні риси сюрреалізму — напрямку, змісту (ідеї) якого у статті *Між змістом і формою* Антонич не розкрив. Зате дослідник творчості поета може спертися на його інтерв'ю *Як розуміти поезію* («Назустріч» 1935, № 15), яке дає ключ до саме його сюрреалізму — як пошуків суті, кореня слова і кореня речі, що твориться зіштовхуванням і руйнуванням звичного порядку речей. Характеризуючи урбаністичні мотиви своїх творів, Антонич наголошував, що головне в них — «місто в собі, місто — майже царица природи, місто — майже біологізоване. Тут виступають два типи: один (*Монументальний красвид, Площа янголів*) монументалізований з лейтмотивом статуї, другий (*Концерти з Меркурія, Апокаліпсис, Сурми останнього дня*), так сказати б, апокаліптичний. Окремі реалістичні образи складає в цілість, освітлену слайвом Божої кари (комети, потоп, судний день) якийсь надреалістичний натуралізм». Це, безперечно, сюрреалізм, але в основі його лежить не бретонівський «психологічний автоматизм», а концепційно-філософське начало, щось подібне до того, що ми бачили в дискусії про його імажинізм.

Поєднання проблемно-стильового аспектів у підході до творчості Антонича характерне для праць багатьох літературознавців, зокрема з-поза меж України. Серед них, помимо названої вже передмови Миколи Неврлого, варто виділити статті Ореста Зілинського *Дім за зорею* («Дукля» 1966, № 6), Дмитра Козія *Трояке джерело творчого натхнення Б.-І. Антонича* (Слово, Едмонтон 1970, зб. 4), Богдана Рубчака *Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти* (Володимир Хлебников, Богдан-Ігор Антонич і Єжи Гарасимович), Олександра Флакера Від *«Воза життя» до «Великої подорожі»*. Антонич на стильовій межі, Олега Ільницького *Медитація смерті* — україномовний варіант усіх трьох студій, опублікований у книзі *Весни розспіваної князь. Слово про Антонича* (Львів 1989).

У кожній з них (за винятком хіба що праць М. Неврлого та О. Зілинського, які мають багатоаспектний характер), поставлена якась конкретна проблема, але постать українського поета органічно вписана в них у європейський, особливо слов'янський літературний контекст у тісному переплетінні мотивів і форм. Такий підхід дав водночас можливість побачити творчість українського поета як цілісне й по-своєму завершене мистецьке явище. Принагідно хотілося б зазначити, що на рівні «технології» вірша поезія Антонича не була розглянута з такою повнотою і глибиною проникнення у світ поета, як на рівні проблематики та образності. Тут маємо цікаві спостереження Д. Павличка та деяких інших авторів, зокрема цілий трактат про Антоничів сонет відомого представника формальної школи в українській критиці Григорія Майфета (були опубліковані лише уривки з нього), але все це тільки спроби підходу до проблеми.

Але сьогодні зароджується нове прочитання творчості Антонича, яке виходить з принципово інших методологічних засад, аніж попередні дослідження, а саме з інтерпретації поезії Антонича як мікросвіту. Такий напрям антоничезнавства раніше на Україні не міг виникнути з огляду на причини позалітературного характеру. Однак підступи до нього можемо знайти у статті О. Зілинського *Дім за зорею*, що була спонукана виходом книги *Перстені молодості*. Один з розділів цієї розгорнутої рецензії має назву *Друга дійсність*. «Існує ґрунтовна різниця між метафорикою більшості

українських поетів і метафориною Антонича, — читаємо тут. — В інших поетів метафорика посилює реальний образ як музичний акорд, в Антонича вона стає будівельним матеріалом суцільної поетичної фікції уявного світу, в якому речі сплітаються в нові функційні комплекси. Це, власне кажучи, вже не метафора, а органічна частина нової окремої дійсності. [...] Явища життя втрачають свою відвічну інерцію, виступають зі своїх берегів, міняють свої конфігурації, набуваючи через сон та мрію опуклості й сили. В струмені сновидіння та мрії формується друга дійсність мистецтва, «краща від тої з-за шиб».

У статті О. Зілинського немає терміну «міф». Чи не вперше зустрічається він у Рубчаковій «сильветі», що супроводжує публікацію поезії Антонича в першому томі української еміграційної поезії *Координати* (Нью-Йорк 1969). Автор простежує еволюцію поета від «оказкування» природи у збірці *Три перстені* до оміфологізування у *Книзі Лева*. Проте мова тут іде не так про індивідуальний міф поета, як про юнгівську архетипність, що замінює метафоризацію (наприклад, символи Лева). Але трактування поезії Богдана-Ігоря Антонича як міфосвіту можна, мабуть, пов'язувати з виходом монографії Григорія Грабовича *Шевченко як міфотворець* (Київ 1991), у якій основним ключем для розшифрування Шевченкової поезії є міф. Міф як універсальна і всеохоплююча модель, яка підпорядковує собі історичні факти і події, побутові деталі, топоніміку тощо, що не можуть розглядатися як вказівки на певні події чи місця, де вони відбувалися, а лише як складники цілісної системи. При такому погляді міняється співвідношення часово-просторових координат: стираються межі між далеким і близьким, минуле й майбутнє синхронізується у «всеохопному теперішньому часі», а назви міст і сіл переважно не означають конкретних реалій — усе це символізується, стає елементами універсали, моделі як трансцендентного відчуття чи сприйняття України.

Шевченків міф України в інтерпретації Г. Грабовича, мабуть, послужив якщо не зразком, то принаймні стимулом для підходу під таким кутом зору до поезії Антонича, що тією чи іншою мірою відбулося у статтях Марини Новикової, Віктора Неборака, Лідії Стефанівської, а також у кандидатських дисертаціях Юрія Андруховича та Василя Махна.

Названі автори — а серед них особливо хочеться виділити Марину Новикову та Юрія Андруховича — зовсім не заперечують конкретних етнографічних реалій та пейзажних краєвидів у поезії Антонича, але сприймають їх як точки відштовхування для переведення у другу, міфологізовану, реальність.

Цю еволюцію автори простежують кожен по-своєму. Так, Ю. Андрухович розвиває окреслений вже Б. Рубчаком шлях від оказкування дійсності, «відношення казкового архетипу через ліризацію у збірці *Три перстені* до творення «міфодійсності» у *Книзі Лева* та *Ротаціях*. При цьому дослідник робить спробу групувати міфи за принципом градації рівнів — від прапервісності буття, «життя колиски» (космогонічні міфи), через прив'язаність до конкретного природного та суспільного середовища (середовищні міфи) та призму моралі (етичні міфи) до творення власної дійсності (індивідуальні міфи).

Михайло ГНАТЮК, професор (Львів)

ПОЕМА І. ФРАНКА «ПОХОРОН» У СВІТІ «СЕКРЕТІВ» ЙОГО ТВОРЧОСТІ

Чи вірна наша, чи хибна дорога?
Чи праця наша підійме, двигне
Наш люд, чи, мов каліка та безнога,
Він в тім каліцтві житиме й усхне?

І чом відступників у нас так много?
І чом для них відступство не страшне?
Чом рідний стяг не тягне їх до свого?
Чом працювать на власній ниві – стид?

Але не стид у наймах у чужого?

Серед поземного циклу Івана Франка, що з'явився на рубежі XIX-XX ст. («Іван Вишенський», «Істар», «Поема про білу сорочку», «Мойсей», «Сатні і Табубу») поемі «Похорон» належить особливе місце як одному з найскладніших і найсуперечливіших творів великого письменника.

Написана на зламі XIX – XX ст. (вперше надрукована у 1899 році), поема супроводжувалася передмовою самого автора, в якій він говорить, що використав у ній легенду про великого грішника, який повертається на праведний шлях візією власного похорону. Така сюжетно-композиційна побудова твору цілком співзвучна з філософськими шуканнями того часу — часу великих соціальних та духових катаклізмів, що змусив автора певним чином змодернізувати легенду про великого грішника, «лишаючи, — за словами І. Франка, — зрештою, її основу незмінено усіма її алегоріями і символами».

Більшість дослідників цього твору (С. Єфремов, М. Зеров, Г. Грабович, Б. Тихолоз) сходяться на думці, що поема «Похорон», як і більшість філософських поем І. Франка, є наслідком шукань самого автора на тлі антипозитивістичного перелому у філософії, що припадає саме на рубіж XIX – XX ст. Згадаймо, що частину своїх творів І. Франко підписував псевдонімом «Мирон» — таким іменем він назвав головного героя поеми.

Уже не позитивістське спостереження над предметами та явищами, а нові віяння, втілені в інтуїтивізмі Анрі Бергсона, філософських шуканнях Ф. Ніцше і С. К'єркегора, психоаналітичних концепціях З.Фрейда — це ті важливі загальнофілософські тенденції, які, безсумнівно, мали значний вплив не тільки на наукову діяльність І.Франка, але й на його художню практику.

У 1898 році І. Франко друкує одну з найважливіших теоретичних праць з психології творчості — трактат «Із секретів поетичної творчості», у якому висловлює погляд на важливу роль підсвідомого у житті людини. Базуючись на працях німецьких експериментальних психологів В. Вундта, Е. Гартмана, М. Дессуара, К. дю Преля, Г. Штайнталя, І.Франко, якого до того часу вважали раціоналістом-позитивістом, досить глибоко занурюється у надра людської психології та намагається зазирнути у внутрішній світ людини, торкнутися «секретів поетичної творчості», які, на думку вченого, були продовженням психічної діяльності індивідуума.

Доречно згадати, що набутки свого художнього досвіду І. Франко часто використовував у своїх теоретичних працях, як і його теоретичні висновки ставали базою художнього досвіду І. Франка-письменника. Зокрема, у праці «Із секретів поетичної творчості» дослідник звертається до власного поетичного досвіду творення, до своїх вражень, відчуттів, спостережень. Наголошуючи на величезному значенні «нижньої свідомості», її «ресорпційній» (накопичувальній) силі та еруптивній здатності, І. Франко вважає, що одним із шляхів визволення мозку від контролю «верхньої свідомості», що відкриває шлях на поверхню «нижньої свідомості», є сновидіння. Сон як спосіб звільнення підсвідомого є, таким чином, втіленням справжніх відчуттів. Вчення І.Франка про підсвідоме було співзвучним з працею З. Фрейда «Витлумачення сновидінь» (1899), яка започаткувала класичний психоаналіз з його тезами про немонолітність, розщепленість людської свідомості. Про зв'язок теоретичних поглядів письменника та його художньої практики свідчать окремі факти, які фіксують біографи І.Франка. Михайло Мочульський у своїй монографії «Іван Франко. Студії та спогади» (1938) пише про випадки роздвоєння особистості у кількох творах письменника: «Ми знаємо, що нашим переживанням дають поживу не лише справжні події з нашого життя, але також і уявні, наприклад почуті оповідання або лектура. Коли взяти під увагу, що оповідання про велике криваве око, яким у часі різні 1846 року бавилися селянські діти, і «око дивнее, отверте» із «Сумління» В. Гюго, що «аж горить і не змигаючи з тьми глядить», дали Франкові товчок до тої страшної галюцинації, описаної у «Великім шумі», що її осередком є «кроваво-чернове око», то треба пошукати нам у лектурі Франка образів, які з вище описаними образами, баченими ним у житті, склалися на його величаве видіння» [4, 110].

У фрагменті одного з автографів вірша «Каменярі» (друга половина 70х рр. XIX ст.) І. Франко писав про поховання заживо тих, хто називав себе каменярем. Символічною є назва вірша «Я був».

Я був ще молодий, мені життя всміхалось,
Любові і надій весна ми розцвілась,
І ось одного дня зо мною чудо склалось,
Я сном твердим заснув. І всім чомусь здавалось,
Що смерті надо мнов рука вже простяглась.
Я твердо спав. Приятелі зібрались,
Оглянули мене, і всі рекли: «Помер!»
І швидко до майстрів, попів порозбігались,
Згодили всіх та й ще о стипу постарались,
І двері гробу піп за мнов — живим! — запер.
Я твердо спав! Не чув, як надо мнов співали
Плачливо-кислий спів надії на нічо,
Не чув я, як груддям о труну гуркотали,
Як клятви вічної печать на мене клали,
Нічого я не чув — усе, як тїнь, пройшло [1, 13].

Тамара Гундорова пояснює ці рядки психологічним настроєм та символікою ритуальної смерті, яка супроводила його посвячення в каменярі ще у другій половині 70х рр. XIX ст.

У філософських поемах І. Франка, у «Похороні» зокрема, помітні сліди тої кризи, яку І. Франкові довелося пережити у кінці XIX ст. Після усіх особистих потрясінь, що випали на долю письменника — невдача з доцентурою у Львівському університеті,

суперечки зі «своїми» ура-патріотами, конфлікт з поляками через статтю «Поет зради» — публікація «Похорону» стала конкретним виявом суспільного сумніву, вкладеного в уста головного героя поеми Мирона: «усі ми плем'я сонне і боляще». При цьому національні й соціально-філософські, історіософські, культурно-релігійософські, а ще натурфілософські проблеми у творах І. Франка, поеми «Похорон» зокрема, розглядаються «через призму бачення людини, спроможної мислити і почувати, споглядати і діяти, любити і боротися, врешті жити і помирати» (Б. Тихолоз).

* * *

Поема починається картиною урочистого бенкету з приводу перемоги над ворогами. Ця перемога найбільше співзвучна, а водночас найбільше контрастує з настроєм головного героя Мирона:

Велика заля світлом вся залита.
Горять лампи й рясні жирандолі,
І повинь іскор, наче стежка бита
У дзеркалах великих ллється долі.

З усіх гостей, запрошених на бенкет, автор ледь окреслює постаті князя, графа, барона. Князь заливає Миронові вуха отрутою, віднайшовши в його душі дупло, і Мирон, який був організатором повстання, в певний момент стає в ряди ворога. «Я зрадив люд закутий! Я зрадив месників і вибрав зло» — роздумує Мирон. У цій ситуації для реципієнта важливим є настання «моменту істини». Він, цей момент, настає для Мирона після промови старого рубаки-генерала, який, за словами критики, з пошаною відгукується про Мирона-ворога, проте презирливо ставиться до свого політичного приятеля, але зрадника за суттю, тому кидає свій кубок з вином на підлогу.

Микола Зеров, який одним із перших у нашому літературознавстві закликав пізнати І. Франка як «цілого чоловіка», звертав увагу читача на роздвоєнні, що його переживає герой поеми Мирон. Вчений наголошував на впливі Міцкевичевого «Конрада Валленрода» на трактування Мирона у «Похороні» І. Франка. Водночас відмінність двох дворів, на думку М. Зерова, є велика: «Там — у «Конрада Валленроді» — зрадник виступає перед нами як в а р і а н т г е р о я, тут він змальований як найновіше уособлення «в е л и к о г о г р і ш н и к а» [3, 481].

В поемі І. Франка Мирон входить з похоронною процесією на цвинтар, і з промови над гробом дізнається, що мрець — він, Мирон, — і впав він мертвий сьогодні опівночі від зрадника, і убитий він не мечем. У антиномії «індивідуальне/громадське» знаходимо протиставлення одиниці і суспільства, виражене у постаті Мирона. Над могилою вбитого Мирона «один із війська» взяв прощальне слово:

Товариша у боротьбі за волю,
Войовника, що був проводир нам,
І сівача, що сів крашу долю,
Будівника, що клав величний храм
Будущини, ось тут ховаєм нині.

На противагу Миронові, що працює для громади, Мирон-індивідуаліст орудує (тобто «вбиває») «словом, що пихою злою диха...»

Всі підходять для останнього прощання, але для Мирона воно перетворюється на велике жахіття:

В труні був я! Так, я, моя подоба,

Моє лице, мій вираз, все, зовсім...
І спаленіла вся моя утроба.

«Цілуй! Цілуй! — реве народ сердитий. —
Піднять його! До трупа підвести!»
І коло трупа впав я, мов убитий.

«Цілуй! Цілуй!» не встиг я донести
Поблідлих уст до трупа, аж у нього
З очей і уст пустилась кров плисти.

Сучасний американський літературознавець Григорій Грабович виявляє у поемі «Похорон» три пласти символічних значення, три семантичні маски [див.: 2, 95-141] вчинку Мирона у «Похороні», що і своїми, і чужими трактується як зрада. Адже І. Франко не деталізує, у чому, власне, полягає зрада того, хто «... сей хлопський бунт підняв...» «Зрада» — це певна умовність, що продукує новий зміст. З трьох семантичних масок, відзначених Г. Грабовичем, нас зацікавлює «тематизація зради — як питання плебейства та аристократизму». У протиставленні «плебей/аристократ» І. Франко, на думку дослідника, намагається змінити акценти:

Чи справді так? І чим же я плебей?
Тим, що родивсь у низькій хлопській хаті?
Немов і князь не міг родиться там?
Не родяться плебеї і в палаті?

Чи є плебейське, що в моїм лиці,
В моїх чуттях, і помислах, і мові?
Ні, зроду я плебейства ворог, рад
Його знівечить у самій основі.

Проблема «плебей/аристократ», яка, за Г. Грабовичем, була актуальною для провінційного інтелектуала та «хлопського сина» І. Франка, як про це говорить сам автор поеми, не стояла перед ним від самого народження, бо він «рад його знівечить у самій основі».

Більш вірогідною, на нашу думку, є маска, функцією якої є, за словами Г. Грабовича, духовне оновлення, національний катарсис, очищення вогнем, очищення «геройною смертю» [2, 123].

Я бачив, що якоїсь іскри треба,
Щоб душі їх розжеврить, запалить,
Щоб вугіль їх в алмаз перетопився. —
З такими б тільки міг я побідить.

І я зламав той знаряд непридалий,
Спокусу дешевих побід відверг,
Бо краща від плебейської побіди
Для них була геройська смерть тепер...

.....
Тепер вони погинули як герої
І мученицький прийняли вінець.
Їх смерть — життя розбудить у народі.
Се початок борні, а не кінець.

Дослідники поеми слушно акцентували, що у «Похороні» конфлікт описується категоріями війни, зокрема польсько-українського протистояння, хоча у поемі про це конкретно не йдеться: «Як видно з різних промов на бенкеті — чи то у брутально — придуркуватих виступах князя і графа, чи хитруватору лібералізму барона, чи то у прямій, безкомпромісній ворожості «старого рубака» генерала — йдеться про гаму стереотипних, але повсюдних польських перцепцій української сторони — яка бачиться не як народ або нація, а як «хлопська» маса, «елемент», який можна або контролювати та експлуатувати, або перетворювати на громадян (і, зрозуміло, поляків)» [2, 116].

І. Франко, якому раз у раз перепало від галицьких патріотів, який у вірші «Сідоглавому» протиставив свій патріотизм патріоти змові «празничної одежини», болісно сприймав хиби власного народу, тому «бич пророка опускався на голови череди» (О. Пахльовська), тому й кидав жорстокі слова разом «...із саркастичними визначеннями «нашої Русі», як раси обважнілої, незграбної, сентиментальної, позбавленої «гарту й сили волі», мало здатної до політичного життя на власному смітнику», багатої «на перевертнів най різноріднішого сорту» [5, 24], щоб бичувати ці хиби, вилікувати від них свій народ.

Філософська поема І. Франка «Похорон» — це покаяння і покута, спроба поховати власні сумніви і роздвоєність, спроба надіятися і вірити у майбутнє свого народу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. 3. — № 216.
2. Грабович Г. Вождівство і роздвоєння: «валленродизм» Франка // Грабович Г. Тексти і маски. — Київ: Критика, 2005.
3. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: У 2-х томах. — Київ: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 481.
4. Мочульський М. Іван Франко. Студії та спогади. — Львів: ЛНУ, 2005
5. Пахльовська О. Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин. — Львів: ЛНУ, 1998.

Микола ТКАЧУК, професор (Тернопіль)

ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС ЦИКЛУ «НА СТАРІ ТЕМИ» ЗІ ЗБІРКИ «SEMPER TIRO» ІВАНА ФРАНКА

Метафізична лірика І.Франка охоплює своєю семіосферою раціональні, надпочуттєві, ірраціональні й суб'єктивні сфери буття, загалом онтологію людини, складний розвиток духовних пошуків особи, наповненими суперечностями, запереченням і утвердженням космічної та земної картини світу. Предметом її оспівування стають не тільки метафізичні візії, пов'язані з біблійними містерійними історіями, а й раціональні начала життя, пропущені, за Франком, «крізь призму серця й почуття». Метафізична лірика Франка, говорячи словами теоретика метафізичної поезії Т.С.Еліота, органічно поєднує «ерудицію і чуттєвість», «еквівалентно синтезує стан розуму і почуттів» [Еліот 1997: 44]. Інтертекстуальність, асоціативне мислення поета

редукують картини історії, трагічні дати й постаті, що в свою чергу зумовлює складну суб'єктну форму вираження, породжує стилістичну ампліфікацію, емоційну експресію, що нагадує прийоми українських поетів-метафористів М.Смотрицького, Л.Барановича й І.Величковського [Слово многоцінне 2006].

У цьому форматі виконано цикл «На старі теми» Франка, який складається із дванадцяти поезій рефлексивно-медитативного характеру, в яких поет майстерно використовує епіграфи, взяті із «Слова о полку Ігоревім», Святого письма, і які служать семантичним ключем до кожного твору. Старослов'янські тексти органічно вплітаються в художню тканину поезій, створюючи її інтертекстуальне поле, але водночас функціонують і як структурно-семантичний компонент, і як теза для розгортання ліричного сюжету, то як антитеза для роздумів ліричного героя. Така інтертекстуальність, що виявляється не тільки в площині цитат, алюзій, а й на семантико-структурному рівні, розширює смисл образів, викликає асоціації, коди, що вже існували в культурній свідомості, набуваючи в Франкових текстах нового значення.

Словом, для ідеостилу Франка притаманний синтез філософії і лірики, інтелектуального й емоційного начал, що зближує його лірику з метафізичною поезією доби українського бароко, дослідником якої він був. Нерідко автор збірки «Semper tūo» поетизує думку у найрізноманітніших варіантах і формах: уже у «Веснянках» він заявляв: «Думи, діти мої, / Думи, любі мої! / З усміхненим лицем / В тій понурій тюрмі! // Нече запах весни, / Налітаєте ви, / Скорбне серце моє / Потішаєте ви!» [Франко 1976: 1, 34], образний світ цього вірша кореспондує з «Думи мої, думи мої» Т.Шевченка.

Франко застосовує колективно-монологічне ліричне висловлювання, ліричний наратив багатоголосий. Лірична форма «Ми» передбачає поєднання ліричного «Я» з «Ми». У вірші-звертанні «Чи не добре б нам, брати, зачати» ліричний суб'єкт апелює до побратимів: «Вирядім ми слово до походу», тобто до митців-воїнів. Він серед тих, хто заглиблюється в повчальні уроки історії, по-філософськи її осмислює. Йдучи за автором безсмертного «Слова о полку Ігоревім» (вірш відкривається епіграфом «Не лїпо ли ны бяшеть, братіє?»), Франко також починає поезію «Чи не добре б нам, брати зачати / Скорбне слово у скорбну пору, / Як мужам до мужеського збору, / Не як дітям у дзвінки бряжчати?» [Франко 1976: 3, 148], проте переосмислює ідеї давньоруського митця, по-новому реінтерпретує образи й мотиви, бо перед сучасністю стоять інші завдання: поет виряджає і спрямовує слово «не в степи куманські безкінечні», на Дон, «а в таємні глибини сердечні, де кують будущину народу» [Франко 1976: 3, 148]. Перед сучасним Бояном-інтелектуалом і виразником конструктивної національної ідеї в час державотворчих змагань постала інша мета: і він закликає до згуртованості, знищити «полки» погані самоїдства, розбрату, роз'єднаності, викоренити дух рабства і безвольності, комплекси меншовартості, прищеплювані народів його напасниками. Цю думку підсилює ряд риторичних запитань: «Чи ще мало в путах ми стогнали? / Мало ще самі себе жерли? / Чи ще мало одним ми мерли?» [Франко 1976: 3, 148]. Ліричне «Ми» — це українці, які оскаржують свої нерозумні вчинки в минулому, що так драматично позначилися на долі Вітчизни.

У семіотичному просторі циклу образи, ідеї, мотиви «Слова о полку Ігоревім» постають як своєрідні коди, архетипи буття народу. Такого символічного смислу набуває образ-синеодоху Дону. В художньому дискурсі важливу естетичну роль відіграють позадієгетичні елементи, які не входять у структуру дієгезису, художнього світу, але стосуються наративу, зокрема епіграфи. До поезії «І досі нам сниться...» Франко поставив мотто «А любо испити шелономъ Дону», розширюючи семантику й наповнюючи цей образ новим змістом: Дон стає річкою-символом «мрії-свободи»

[Франко: 1976: 3, 154]. Ліричний суб'єкт представляє свою історіософську візію України, малює її просторові координати як цілісний організм — від Сяну до Дону, міркує над втратою нею державності, яку наші предки загубили через свою необачність, неорганізованість і нерозважливість: «Якби-то нам з Дону / Та не було грому, / То вже б ми над Бугом, Сяном / Не дались нікому. // Якби-то над Доном / Стали ми рядами, / Залізними панцирями / Сперлися з ордами! // Були б ми «Полю» / Шляхи заступили. // Золотими шоломами / З Дону воду пили» [Франко 1976: 3, 154]. Свій погляд митець переносить у сучасність краю над Доном, де бачить, як українці навчились «робітницькими валками байдаки таскати», «під землею для чужого камінь-вугіль цюкати» [Франко 1976: 3, 154]. Важку долю східноукраїнських робітників Донецького кам'яновугільного басейну довершує іронічний образ: «Довелось-таки нам / З Дону дань приймати: / Бурлацькі шмати прати, / Босі ноги мити» [Франко 1976: 3, 155]. В цьому вірші ліричний суб'єкт емоційно не дистанціюється від образу автора.

Франко подає свої візії історичного буття України через бінарні опозиції. До поезії «Вийшла в поле руська сила...» поет взяв за мотто вираз із «Слова» «Лисицы брешут на черлєныя щиты». З великим поетичним натхненням й епічною панорамністю ліричний наратор оповідає про героїчну боротьбу наших предків, підкреслюючи їх миротворчу діяльність: руські дружини вийшли не для того, щоб «слабших грабувати», поневолювати братів своїх, а «щоб орду відбивати». Франків простір концентрує в собі парадигматику й синтагматику світу: він (простір) не тільки відбиває певний локус реального простору (степ, поле, степова пожежа, край), а й стає сигніфікатом історичного буття України, водночас співвідносячись ще з однією референтною зоною — субстанційним духом народу, його змаганнями за волю, державотворчими аспіраціями: «Завдали ж лисицям жаху / Ті щити! І досі сниться / Їм та руська вольниця, / Те гулящее юнацтво, / Те козацтво; гайдамацтво, / Що не знало волі впи́ну, / Що боролось до заги́ну; / І пройшло, як море крові, / Як пожежа по степові, / По історії Вкраїни...» [Франко 1976: 3, 157]. Особливість метафоричного мислення поета зумовлює своєрідне конструювання світу, зокрема акцентуються не так зовнішні прикмети, як приховані концепти, що співзвучне стилістиці барокової дотепності, витонченості.

Поет вдається до персонажної наративної ситуації: у його поезіях часто особа, колектив (об'єкт) потрапляють у сферу свідомості ліричного суб'єкта, який розповідає або роздумує над історичними подіями в долі України. Зокрема, в художній картині світу Франка минушина, доба князя Ігоря постає як своєрідна естетична екзотика («Крик серед півночі в якимсь глухім околі»), через яку він хотів донести до читачів волелюбність русичів, протиставити пасивність сучасників, їх рабську терпеливість мужності, свободолюбному ідеалові наших предків. У цій поезії-візії в ліричний наратив суб'єкта вплітається голос «невідомого співака походу степового», внаслідок чого виникає двоголосся: ліричний розповідач і митець. Отже, дихотомія є композиційним і жанротворчим чинником цієї рефлексії. Мов у легенді, звучить голос співака походу степового, який «давно забуту рать з сну будить вікового / І до походу, знай, накликає нового: / «За землю руськую, за рани Ігореві» [Франко 1976: 3, 153]. Зміщуючи ближчі й віддаленіші часи, поет іде до синтезу, глибоких філософських узагальнень, міркуючи про безсмертя волелюбної душі народу, а відтак незнищенність слова поета, його «віщий глас», що серед півночі промовляє до українців. Чи прислухаються до цього голосу нащадки? Ні, а тому в цьому контексті образ крові стає символом споконвічних страждань народу: «А кров із руських ран все рине, рине, рине». Алітерація «р» відакцентовує біль поета над нещастями своєї країни. Він постулює єдність минулого й сучасного, фактором такої єдності виступають або могили, в яких спить «плем'я

соколине» і безстрашний князь Ігор, або явища природи, або голос митця, що відлунає через віки в пам'яті автора, — вони для нього й реальні, й ірреальні сутності, субстанційний волелюбний дух його народу.

Ліричний наратив цих історіософських поезій Франка відзначається драматизмом й екстатичністю переживань світу, кожної миті буття героя, що так само споріднюється образному сприйняттю митців-метафізиків, які не соромилися відкрито виражати почуття радості й скорботи, зокрема сліз. У цьому контексті доречно згадати елегійні вірші-плачі українських поетів доби бароко. У «Треносі» М.Смотрицького персоніфікований образ України-матері промовляє: «Колись пані Сходу сонця і Заходу, Полудня і країв Північних, / вдень і вночі плачу, / і сльози по щоках моїх, як річні потоки, течуть...» [Смотрицький 1988: 123]. Трагічні нотки звучать у рефлексії Франка «Де не лилися ви в нашій бувальщині», у якій поет дивиться на історію України через призму жіночої долі. Образ «руських сліз жіночих», пролитих чи в «половеччині, чи то в князівській удалщині, чи то в козаччині, лядщині, ханщині, панщині» [Франко 1976: 3, 153], ідентифікується із горем України. Ліричний герой персоніфікує образ сліз і ридань, що римуються із словом «страждання», а епітет-гіпербола «тисячолітні ридання» характеризує лихо й нещастя жіноцтва, котрі жили в країні, що тисячоліття перебуває у неволі, б'ючись зі своїми напасниками. По Україні пливли сльози і сумно-журливі безсмертні пісні. Ліричний герой, слухаючи ці пісні, ставить риторичне запитання: «Скільки сердець тих розбитих, могил тих розритих, / Жалощів скільки неситих, сліз вийшло пролитих / На одну пісню таку?» [Франко 1976: 3, 153]. Експресивність образних рядів досягається просторовими топосами, образами скорботи, страждання, сердець, які «розривались, ридаючи», анафорами й звертаннями, які по-особливому ліризують зізнання героя: «Слухаю, сестри, тих ваших пісень сумовитих, / Слухаю й скорбно міркую». У багатоплановій внутрішній структурі медитації постає образ жінки-співця, творця невмирущої української пісні, яка всю журбу й скорботу рідної України мужньо складала «слово до слова, в безсмертних піснях виливаючи тисячолітні ридання». Поет схиляє голову перед генієм української жінки, перед народною піснею — цим виразником субстанційного духу народу, його споконвічних прагнень свободи й духовного безсмертя. Архетипова модель матері-пісні, берегині духовності й продовжувача роду, невмирущості нації стає особливо значущою в художній картині світу Франка.

У багатоплановій структурі лірики поет, будуючи ліричне «Я», моделює психічний світ особи, що піднеслась до епохальної свідомості свого сучасника у найповнішому і найбагатшому вияві його духовного досвіду. Ця обставина зумовила Франків парадокс: незвичайну єдність долі ліричного героя і множинність його символічних втілень. Це не «два профілі одного митця», як помітив аналогічне явище в «Кобзарі» Тараса Шевченка Богдан Рубчак [Rubchak 1980: 440], це декілька профілів, багатоіпостасність, багатолікість; це образи двійників і трійників; це маски, образи автобіографічного Мирона, наймита, в'язня, каменяра, революціонера, подорожнього, закоханого юнака і нещасливця, співця, пророка-поета, апостола та інші. Такі різноманітні втілення ліричного героя Франка існують не тільки в синхронному, а й у діахронному вимірі, вони співіснують, а то й взаємодіють, виступаючи як антитези й опозиції. Йдеться про принцип поліфонізму вираження й буття ліричного героя. Звідси — в поезії Франка в органічній єдності співіснують різні типи поетичного мовлення: наспівно-емоційний, наративно-драматичний, ораторський, публіцистичний, розмовний з діалектними вкрапленнями, що відбиває неповторний колорит ліричного монологу чи діалогу. Вони схрещуються і зіштовхуються між собою, замінюються і доповнюються. Франко сміливо

в поле ліричного самовираження вводить образи античності й середньовіччя, старослов'янськи й історизми, запозичені слова й професіоналізми, діалектизми, жаргонізми, водночас творив неологізми (за термінологією Франка «ковані слова»).

Для Франка слово, артикульоване для публіки, набуває великої сили і ваги. Він звертається до метафізичних ситуацій, переспіву першого псалма, що свій інваріант його дав Т. Шевченко в «Давидових псалмах», П.Куліш («Варіація першої Давидової псалми»), а в XX сторіччі Ліна Костенко («Блажен той муж, воістину блажен»). У Шевченка за допомогою паралелізму окреслюється образ «блаженного мужа», який свідомий свого духовного вибору між праведністю й гріховністю («в законі господньому / Серце його й воля / Навчається...»), безкомпромісно йде на бій зі злом і неправдою, творячи добро. Праведник порівнюється із зеленим деревом «на добрім полі» над водою посадженим, що родить плоди. Він, так само живучи за законами справедливості, проповідуючи своїм співом слово Боже, дає добрі плоди, його добротворча місія має величезну силу, а тому «лукавих, нечестивих і слід пропадає» [Шевченко 1990: 258]. Шевченко мотиви псалма інтерпретує в філософському й загальнолюдському вимірі як одвічну сутичку добра зі злом у світлі їх залежності від трансцендентного божественного начала, за яким, завжди перемагає добро: «Діла добрих оновляться, / Діла злих загинуть». У рецепції «Давидових псалмів» Шевченком проглядається виразно національний контекст світових ідей та образів, проблематика буття поневоленої колоніальної України. Цим же аспектом відзначається інтерпретація першого псалма і наступниками, зокрема П.Кулішем. Його «Варіація першої Давидової псалми» будується як твердження навпаки, має саркастичний відтінок, змальовуючи образи «ледачих лицемірів», лукавого мужа: «Блажен, блажен той муж премудро нищий, / Що й не заглядує, мовляв, до нечестивих, / Кого лестять баби і молодіці, / Що він собі мовчить серед людей злосливих» [Куліш 1908: 257]. Розвінчуючи сучасних лицемірів, «лукавих злюк», поет їм протиставляє за допомогою непрямої номінації, перифраз позицію ліричного наратора.

За мотто Франко взяв перші рядки псалма: «Блаженъ мужъ иже не идетъ на совѣтъ нечестивыхъ». Композиційно цей псалом поділяється на дві частини: у першій йдеться про блаженну людину, а в другій — про злу. У медитації поета зовсім не говориться про злу людину, адже перед митцем стояло інше завдання: у його концепції «блаженний муж» — це праведна людина, митець, пророк, обраний Богом. Епітет «блаженний» Франко вживає в тому ж значенні, що й Христос у своїй «Нагірній проповіді» (Мт. 5-7). «Блаженний» — щасливий від Бога в духовному розумінні. Поет відступає від змісту псалма, в якому блаженний чоловік не йде на раду до злих, тобто грішних, не дає себе звести на хибний шлях лихому товариству. У творі Франка «блаженний муж» йде на «суд неправих і там за правду голос свій підносить» [Франко 1976: 3, 148], тобто він захищає скривджену справедливість, проповідує слово правди, слово Боже, навіртає «лукавих» на шлях істини, «в хвилях занепаду» моральності, духовності використовує будь-яку можливість, будь-яку трибуну і своє слово для пропаганди добра і гуманності. Аналогія «блаженного мужа» з поетом надзвичайно прозора і в семіосфері тексту ці поняття-образи, по суті, зливаються, творячи узагальнений образ митця-пророка, проповідника високих духовно-етичних законів людської діяльності. Цей апостол слова має свою ієрархію цінностей і свій шлях життя, які протиставляються житейській поведінці тих, хто занепав духом і ким заволоділо зло. В його образі, на думку Ірини Бетко, відтворено «той національний тип пасіонарія, який був детермінований специфічними умовами тогочасного українського життя» [Бетко 1999: 55]. Кожна строфа будується на бінарній опозиції: блаженний муж й осліплена, зла, темна й ворожа

юрба, натовп. Проте це не романтичне протиставлення пророка і натовпу, характерне для лірики Шеллі, Байрона, Міцкевича, Пушкіна, Метлинського, коли поет-пророк перебуває над юрбою. Ампліфікація образу-символу «блаженного мужа» наростає, охоплює в своє семантичне поле нові й нові відтінки, надає темі пророка-поета, долі митця особливого змісту. З винятковою значущістю в цьому контексті звучать рядки: поет-пророк «заціпліє сумління їх термосить», «і правду й щирість відкрива, як новість». У цій картині Франка виділяється сцена, побудована за принципом делокалізації: «Блаженний муж, що серед гвалту й гуку / Стоїть, як дуб посеред бур і грому, / На згоду з підлістю не простягає руку, / Волисть зламатися, ніж поклониться злomu. // Блаженний муж, кого за тебе лають, / Кленуть, і гонять, і поб'ють камінням; / Вони ж самі його тріумф підготовляють, / Самі своїм осудяться сумлінням» [Франко 1976: 3, 149].

Автор символізує біблійні мотиви, використовуючи для цього не тільки образи-візії, але й старослов'янськими (волисть, тріумф, убагородить, блаженний та ін.), щоб надати творчості урочистості, емоційної піднесеності. Проте Франко має на увазі не так давні, біблійні, як сучасні часи. Його цікавить безкорисливе служіння митця своєму народові, хоча шлях цього служіння покритий камінням і тернами. Остання строфа попередньої денотати вводить у широкий контекст поняття: «Блаженні всі, котрі не знали годі, / Коли о правду й справедливість ходять». «Блаженні всі» — це борці за щастя, рівність, свободу і правду, які на своїх плечах несуть прогрес, облагороджують людство.

Ще українські поети-метафізики доби бароко уявляли Бога як митця слова, найвищої гуманності, що творить світ [Яременко 2006: 15]. Франко по-своєму відчував тісний зв'язок Творця і поета, реінтерпретуючи метафоричні архетипи Бог-Поет — Пророк-Поет. У його світосприйманні художня творчість є осягненням світу й людини, творенням добра. Мотив пророчого слова, слова-правди, яке потрібно сіяти серед мас, продовжується у модерній віршовій аналогії «Було се три дні перед моїм шлюбом...». Її сюжет відлунує біблійні часи. В основу твору покладено перший псалм «Покликання Єремій» Старого Заповіту, зокрема: «І надійшло до мене таке слово Господнє: «Перш, ніж я уклав тебе в утробі, я знав тебе; пророком для народів я тебе призначив». Я ж промовив: «Ой Господи Боже! Я не вмію говорити, бо я дитина». А Господь сказав до мене: «Не кажи, Я дитина, бо до всіх, до кого я пошлю тебе, ти підеш, і все, що я накажу тобі, ти говоритимеш. Не страхайся перед ними, бо я з тобою, щоб тебе врятувати, — слово Господнє». Тоді простяг Господь свою руку і доторкнувся моїх уст і сказав до мене: «Ось я поклав мої слова тобі в уста. Оце настановляю тебе я нині над народами й над царствами, щоб ти викорінював і руйнував, вигублював і валив, будував і насаджував» (Єремії 1: 4 — 10). Як тлумачить К.Костів, Єремія був покликаний на пророка в молодому віці. Був скромною людиною і мав чуйне серце, але ніколи не ухилявся від своїх обов'язків, щиро служив народові Божим об'явленням, будучи захисною «фортецею, залізним стовпом і мідяним муром» проти лихих царів Юдеї. І хоча він давав добрі поради усім, проте ні царі, ні священики, ні народ до його слів недослуховувався і замість вдячності переслідував його [Костів 1995: 148 — 151].

Франко по-своєму переспівує цей псалом, психологічно майстерно відтворює внутрішній стан пророка, якого не чують, моделюючи метафізичну ситуацію: «І враз почув я голос невимовний, / Той голос, що його лиш серце зна, / Для вуха тихий, але сили повний, / Що душу розворушує до дна. // «Ще поки ти почався в лоні мами, / Я знав тебе; заким явивсь ти в світ, / Я призначив тебе перед царями / Й народами нести мій заповіт» [Франко 1976: 3, 149]. У цьому контексті важливу смислову функцію відіграє епіграф до вірша «Глась вопіючого во пустини» (Ісаї 40:3), що служить семантичним ключем до зображуваної історії. Правда, Франків герой був хліборобом, «у чистім полі

пшеницю жав», відпочивав під дубом, що нагадує топос України: і ось в його душу прийшло об'явлення голосу Бога — стати пророком. Метафізична ситуація набуває глибокого особистісного характеру, адже в її основу покладено розмову високого духовного змісту — віри і любові, пророчого слова і самопожертви, самозречення в ім'я Бога і самого себе, що незвично розширює смисловий простір твору.

Форма поезії Франка цікава тим, що це діалогічний твір, у якому ліричний герой є носієм свідомості й об'єктом зображення водночас. У ліричному наративі автопсихологічний суб'єкт постає в двох іпостасях: як ліричний суб'єкт і як «голос», який у свідомості ліричного персонажа ототожнюється з Господом: «І мовив я: «О, Господи, я грішний! / Чи щоб спокутувати всіх вин вагу, / Ти на сей труд важкий і безуспішний / В сій хвилі кличеш свого слугу?»» [Франко 1976: 3, 150]. Акцентуючи на внутрішній роботі думки, ліричний суб'єкт свідомий високої місії пророка й сьогодишньої марності його зусиль. Франко будує ліричний наратив на прийомі аналогії, тому в семіотичному просторі тексту образ пророка поступово зливається з образом поета, який вірний високим ідеалам служіння народові і водночас переживає сумніви у доцільності утверджувати істину словом, що порівнюється зі стрілами, що «б'ються о щити стальові, / Так твій глагол о серць людських щити» [Франко 1976: 3, 150]; він відчуває невпевненість, вагається у своєму покликанні. Використовуючи прийом біфуркації особистості, Франко відтворює дуальність свідомості ліричного суб'єкта, внутрішні побоювання і вагання ліричного персонажа, його хитання й водночас активну позицію в утвердженні «віщого слова», адже до краю загострена совість митця примушує його сумніватись у правильності обраного шляху. Проте він непохитний у думці, що Поет в Україні повинен бути і пророком, і глаштаєм, і совістю народу, і трудівником на полі думки та добра. Франко вірив, що й навіть у пустині голос поета все-таки чути, а його праця немарна в пробудженні національної самосвідомості українського народу. Внутрішній голос, «голос невимовний, той голос, що його лиш серце зна», промовляє до нього: «Твоїми говоритиму устами / До всіх народів і до всіх віків, / Твоїми я тернистими стежками / Вестиму своїх вибраних борців. // Тобою я навчу їх відрікатись / Життя і світу для високих дум, / Сучасних нужд, погорди не лякається, / У світлу ціль зострілившись весь ум» [Франко 1976: 3, 150]. Франко по-новому інтерпретує традиційну тему пророка, який сіє добро в людських серцях, відкриває істину, відроджує народ.

В європейській поезії цієї доби такі мотиви звучали в збірці «Нові пісні» (1905) Марії Конопницької, в ліриці Р.-М. Рільке (1875-1926), особливо у двох віршових оповіданнях з української тематики «Пісня про правду», «Як старий Тимофій умирав співаючи» (обидва 1900), що їх з часом переспівав М. Бажан в одній з поетичних новел у збірці «Чотири оповідання про надію» (1967). Тема митця і його слова набуває в Франка екзистенціальних вимірів: це міркування про сенс буття людини, божественну силу провісницького слова, внутрішній поклик митця в утвердженні духовності. За Франком, метою митця є «перед народами й перед царями» нести слово любові й ненависті, карати зло й увінчувати добро. Слово поета-пророка він порівнює зі стрілами, що б'ють «серць людських щити» [Франко 1976: 3, 150], воно непереможне, безсмертне і натхненне, бо йде з глибин серця, і віще, бо йде від Бога: «Ось уст твоїх я пальцем доторкнувся / І вложу в них своїх глаголів жар. / І наострю твій слух, щоб, як озвуся, / Ти чув мій голос, наче грім із хмар» [Франко 1976: 3, 150].

Франко-поет був переконаний, що для української поезії початку ХХ століття не досить суб'єктивних інтенцій митця. Для національно поневоленої України, вважав він, потрібне слово, що веде за собою маси і пробуджує їх із рабського стану. Митець хотів,

160

щоб це «слово не зрадило «будительному» призначенню та не зробилося, в унісон літературі «занепаду Європи», проповідником зневіри, безнадії; людського відчуження» [Забужко 1993: 66]. Цим пафосом пройнятий цикл «На старі теми», зокрема шедевр української лірики, поезія «На річці вавилонській — і я там сидів», основою для якої послужив відомий 137 псалом. Мотив «німої» пісні, знищення митцем свого музичного інструмента в знак відмови від творчості в захопленій ворогами країні зустрічався в Джона Байрона і Томаса Мура. Згодом мотив цього псалма опрацювала Леся Українка у вірші «Ave regina» (1896): «Даремно хотіла я арфу свою почепити / На вітах плакучих смутної верби / І дати велику присягу, що в світі ніхто не почує / Невільничих співів моїх» [Українка 1975: 1, 147]. Свій твір Франко написав дистихами з чоловічою римою чотиристопним анапестом. Обравши складний комплекс біблійних мотивів для рефлексій, поет застосував важкуваті дванадцятискладові рядки з парним римуванням та цезурою, щоб у такий спосіб наблизитись до симетричної побудови, що характерна саме для біблійного першоджерела, де лаконічно, але повільно експлікуються образи. Відштовхуючись від мотивів псалма, він перетворює гнівний виступ псаломщика проти напасників свого народу в поглиблену студію психічних наслідків неволі, комплексу психіки людини-раба. У цій рефлексії Франків «раб» самобичує себе саме за ті вади і психічні комплекси, за які поет не раз дорікав українській інтелігенції: його «раб» — це глибоко узагальнений образ, образ-опонент самого себе і своїх співвітчизників, які народились в атмосфері національного й духовного поневолення; їх «бунт», короточасне усвідомлення своєї неволі, а відтак знову пасивність засвідчують глибокий і невитравлений у душі комплекс невольницької психології: «І хоч вирветься з уст крик: «Най гине тиран», / То не крик се душі, тільки брязкіт кайдан». Справді, як помітила Ірина Бетко, Франків твір «вирізняється витонченим психологізмом і глибиною... психологічного аналізу, а також усебічним розвитком теми рабства, яка розглядається в сфері духовного життя нації» [Бетко 1999: 21]. За обсягом поезія Франка більша свій прототип, оскільки порушує комплекс нових ідей, зокрема екзистенції буття поневоленої людини і нації. У канонічному псалмі мовлення співця сповнене невимовного болю, розпачу, але водночас гніву, протесту, на голову поневолювачів сиплються прокляття. У Франковому творі палітра емоцій псаломщика надзвичайно складна, але на перший план виступає іронія й самоіронія, яка в цій поезії має не сатиричний, а трагічний характер: «Я на світ народився під свист батогів / Із невольника батька в землі ворогів. / Я хилиться привик від дитинячих літ / І всміхаться до тих, що катують мій рід» [Франко 1976: 3, 158]. Це зумовлює структуру поезії Франка, в основу якої покладена дихотомічна модель, безумовне протистояння псаломщика вавилонцям. Властиво, саме його монолог становить собою сенс цього твору, його оцінки і візії гіркого стану народу-невільника збігається з позицією поета, якого великий сором охоплював за «вавілонський полон» свого народу. Аналогічні тривожні думки про свій бездержавний народ Франко висловив у пролозі до поеми «Мойсей»: «Твоїм будущим душу я тривожу, / Від сорому, який нащадків пізних / Палитиме, заснути я не можу» [Франко 1976: 5, 212]. Відмінним, але оригінальним є трактування матері раба «доньки Вавилону», до образу якої звернувся ще Т.Шевченко в своєму переспіві псалму «На ріках круг Вавилону» (1845), йдучи повністю за текстом Біблії. На погляд Франка, не фізична помста загарбника матері, як у Шевченка («Тебе, злая, / В радості застане / І розіб'є дітей твоїх / О холодний камінь» [Шевченко 1990: 263], а духовно-моральна мука від усвідомлення, що вона дружина і матір раба, є в стократ сильнішими і нестерпнішими. Це була нова реінтерпретація біблійного образу, породжена модерним розумінням людської психіки і самосвідомості особи. Тонкий психологізм і сміливе

трактування етико-соціальних проблем національного буття відрізняють Франків твір від попередніх подібних переспівів в українській ліриці, але зближують його візію — ототожнення: царська Росія, Австро-Угорська імперія — Вавилон, український народ — поневолені ізраїльтяни — з поезією А. Метлинського «М. М. М. В різноязыкім Вавилоні», Т. Шевченка, Лесі Українки («Єврейські мелодії», 1899; «Вавілонський полон», 1903; «На руїнах», 1904).

Новаторство Франка в реінтерпретації біблійного сюжету зумовило і нову суб'єктну сферу твору, новий тип суб'єктно-образної цілісності. На відміну від біблійного псалма з його суб'єктивним синкретизмом, у Франковому творі утверджується самоцінне й автономне «Я-випромінювальне», тобто інтенція такого «Я» спрямовується головним чином не на чітко окреслене «Ми», а на «іншого». Тому в переспіві поета завдяки цьому міжсуб'єктні відношення набувають іншої форми. Ставлячи в центрі ліричного наративу самоцінне «Я» як вихідний принцип суб'єктної структури, Франко по-новому окреслив ситуативність ліричного образу, залишив традиційну «суманрість емоцій» риторичного мистецтва минулого і перейшов, говорячи словами Лідії Гінзбург, «до одиничної, психологічно конкретної події» [Гінзбург 1974: 2001]. В цьому аспекті є слушними спостереження Ірини Бетко, що «канонічний псалом вирішував проблему у площині Бог — народ — людина, що передбачало надію на краще за будь-яких трагічних обставин. «Вавілонський» плач Франка — розмова у площині суто земних реалій і як наслідок — цілковита безнадія, оплакування найдорожчого: духовного світу, скаліченого рабською психологією. Але ж духовний світ для Франка — найбільша життєва цінність як нації, так і окремої людини. Саме звідси, думається, йде максимілізація ліричного чуття від «Ми» до «Я», характерна взагалі для концептуального бачення людини в художній свідомості кінця XIX — початку XX ст.» [Бетко 1999: 21].

Франко розковує поетичне мовлення, вводячи живі розмовні інтонації навіть у тексти, що вимагають урочистості й рівноваги. Мотто з псалмів налаштовують на піднесену тональність, але розмовно-побутова лексика створює інший наративний рух вірша: у поезії «Вже ж твоя святая воля», написаній чотиристопним ямбом з пірихієм, передається атмосфера сумнівів, доречності постулату, що всі можуть потрапити в рай. У фіналі змінюється інтонація, набуває гнівного вираження: ніколи ліричний оповідач не погодиться з тим, щоб «мали б і всі ті падлюки, / Ті без скону неживі, / Ті перевертні жорстокі, / «Переконані» кати, / Всі ті скоти в людськїм тілі / Теж до раю увійти?» [Франко 1976: 3, 160].

У багатьох творах поет порушував проблему духовної сліпоти людини. Ще у «Саді божественних пісень» Григорій Сковорода духовну сліпоту пов'язував з «плотською» людиною, з її обмеженістю й тупістю, котра за зовнішньою «формою і буквою» Біблії не бачить внутрішньої суті Божої мудрості й світла, заради плотських утіх нехтує духовним началом: «Всяка плоть — пісок той, як мирська слава, / А жадоба омерзить те, знай» (переклад Валерія Шевчука) [Сковорода 1994: 70]. Комплекс питань, пов'язаних з проблемою духовної сліпоти людини, Франко осмислював багатоаспектно. Зокрема, в поезії «Говорить дурень в серці своїм» митець викриває сліпу віру, особливо, коли її репрезентує розумово обмежена, тупа людина — сліпець і духовний невіглас. За суб'єктною організацією поезія належить до «рольової» лірики і будується як самовикривальний монолог ліричного персонажа. Авторіві належать тільки перший та останній рядки, які обрамлюють ліричний наратив персонажа. В метатексті цієї поезії Франка важливу художню роль відіграє епіграф «Рече безумень вь сердцї своемъ, яко ннсть Богъ», взятий з 14 (13): 1 псалма, який послужився авторіві для поетичної

рефлексії. Найчастіше ознакою духовної сліпоти є меркантильність, егоїзм і обмеженість мислення особи, її самозакоханість: «Єсть Бог, я чую се, я знаю, / Його у власнім серці маю, / Його у твориві я бачу, / В своїй його знаходжу вдачу: / Він в моїй совісті говорить / І мною нищить, мною творить, / Що я скажу, він «ні» не скаже, / І що я зв'яжу, й він те зв'яже» [Франко 3, 160]. Іронія, що переростає в сарказм, є стержнем, навколо якого формується ставлення автора до персонажа і його монологу. Поет висміює тих, хто виправдовує своє духовну убогість, прикриваючись Богом. Франко віртуозно володіє парним римуванням і п'ятистопним ямбом з швидкоплинними пірихіями, з напруженою звуковою гамою. Це відбиває мовлення ліричного персонажа, від імені якого й ведеться наратив. Мета такого прийому — саморозвінчення, самовикриття.

Таким чином, Франко, розширюючи духовні обрії читача і спонукаючи його до роздумів, дає філософське трактування старих тем і образів, наповнюючи їх актуальним суспільним, етичним і естетичним змістом. Своїм художнім словом поет прагнув розбудити духовну енергію читача, збентежити його сумління, спонукаючи його до громадських справ, позбутись пасивності і «вавілонського полону». Він витворив свій інваріант метафізичної лірики, в якій книжне («старі теми»), раціональне начало підсилюється через емоційне, переживання ліричного героя, його суб'єктивно модальні оцінки природних і метафізичних явищ, вчинків і помислів людини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Rubchak 1980: Rubchak B. Shevchenko's Profiles and Masks: The Ironic Roles of the Self in the Poetry of «Kobzar» // Shevchenko and the Critics: 1861 – 1980. – Toronto – Buffalo – London, 1980.
2. Бетко 1999: Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Зелена Гура, 1999.
3. Гинзбург 1974: Гинзбург Л. О лирике. – М., 1974.
4. Забужко 1993: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К., 1993.
5. Костів 1995: Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. – К.: Україна, 1995.
6. Куліш 1908: Куліш П. Варіація першої Давидової псалми // Куліш П. Твори. – Т. 1. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1908.
7. Українка 1975: Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 1. – К., 1975.
8. Сковорода 1994: Сковорода Г. Твори: В 2 т. – Т. 1. – К.: Обереги, 1994. – С.70.
9. Слово многоцінне 2006: Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеними різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV – XVIII століть / Упоряд.Вал. Шевчук, В.Яременко: В 4 кн. – Кн.2. – К.: АКОНІТ, 2006.
10. Смотрицький 1988: Смотрицький М. Тренос, або Лямент єдиної вселенської апостольської Східної Церкви... // Українська поезія XVII століття. Перша половина. Антологія. – К.: Рад. письменник, 1988.
11. Франко 1976: Франко І.Я. Зір. тв.: У 50 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1976.
12. Шевченко 1990: Шевченко Т. Блаженний муж на лукаву // Шевченко Т. Пов. збір. тв.: У 10 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1990.
13. Еліот 1976: Еліот Т.С. Поэты-метафизики // Литературное обозрение. – 1997. – № 5. – С.44.
14. Яременко В. Панорама української літератури від початків до кінця XVIII століття // Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV – XVIII століть. – К.: АКОНІТ, 2006.

«Я БЕЗ ТЕБЕ — НЕ ЄСМЬ»: ТЕОСОФСЬКА ПОЕЗІЯ В.КОРДУНА ЗА ЗБІРКОЮ «ЗИМОВИЙ СТУК ДЯТЛА»

Українська релігійна поезія має багату традицію. Пройняте божественним християнським почуттям поетичне слово виникло в часи прадавньої української літератури, широко розгорнулось в давній, сильно прозвучало в новій та здобулось на виразний й переконливий тон у новітній. В антології української релігійної поезії «Слово благовісту» (1999 р.) наведено більше двохсот поетів, чий світогляд був теоцентричним, чий духовні устремління пов'язувались з Богом і хто так чи інакше апелював до мотивів та символіки Старого й Нового Завітів.

У теїстичній релігії Бог – єдиний, абсолютний та трансцендентний. Шляхи до Нього йдуть, по-суті, через одні й ті ж етапи. Релігійні почуття також складаються з певного «набору» емоційних станів. Але для кожної людини шлях до Бога є неповторним, а почуття – винятковими. Цей шлях відбувається в акцентовано індивідуальній траєкторії руху. Йдучи ним, людина набуває унікального для себе духовного досвіду, котрий є цінним, власне, завдяки особистісному становленню душі в Богові. Шлях до Нього «вузький» та «тернистий», і тим радісніший момент сакрального одкровення, глибокого містичного відчуття приєднання душі до Божественного начала. Людина прагне зафіксувати в слові усі – подекуди дуже складні – епізоди свого духовного зростання, передати словом усю гамму своїх почуттів. Відтак постають такі схожі й такі відмінні релігійні вірші, в кожному з яких є свій індивідуальний духовно-естетичний нюанс. Підтвердженням цьому є поетична творчість Гр.Сковороди, Т.Шевченка, П.Куліша, І.Франка, П.Тичини, Т.Осьмачки, Б.-І.Антонича, Є.Маланюка, Ю.Клена, В.Барки, В.Стуса, І.Калинця, І.Юва, В.Герасим'юка. Перелік авторів можна продовжувати, увиразнюючи таким чином обширну топографію особистісного богошукування в українській поезії.

З цього огляду цікавою є творчість Віктора Кордуна. Будучи учасником Київської школи, свій творчий шлях він розпочинав і тривалий час продовжував в контексті світоглядних настанов цього поетичного угруповання. «Кияни», за його власним спостереженням, у своїх віршах повертались «до найпервісніших елементів і структур української міфологічної свідомості», реанімуючи, фактично, у другій половині ХХ ст. язичницьке світосприйняття. В.Кордун у збірках «Земля натхнення», «Славія», «Сонцестояння» проводив виразну тенденцію поетичного відтворення дохристиянського світовідчуття. Але з часом в його поезії почало все сильніше та сильніше лунає біблійне, новозавітне Слово. У багатоголосі збірки «Зимовий стук дятла» воно вже стало домінуючим, почало визначати основну тональність монологу ліричного суб'єкта. Причому це Слово звучало так, що викликало у критика Михайла Москаленка цілком небезпідставне порівняння: «В українській поезії останніх десятиліть я не знаю нічого рівного «Білим псалмам» за сміливістю поетичних осяянь – і смиренністю перед Господнім лицем; за глибиною людського розпачу – і щиросердою вірою в остаточне спасіння, і своє особисте, і спасіння рідної землі та всіх сущих на ній...» [4, с.123].

Про релігійність поезії В.Кордуна ще 1971 р. писав В.Стус у статті «Про поезію Віктора Кордуна», котра мала стати передмовою до першої збірки поета. В.Стус побачив у поетовій релігійності захист душі від розпачу, страху перед невідпорними катастрофічними силами, загрозою існування. І підсумував: «Кордун шукає бодай малої

впевненості в тому, що людина може зберегтися на землі, що вона врятується од самознищення. Підстави для невіри величезні, і тому він будує собор віри...» [5, с.368].

Як зведений «собор віри» у збірці «Зимовий стук дятла»? Яким чином відбувається духовне становлення ліричного суб'єкта? В чому оригінальність запропонованого Боговідчуття та Богомислення?

Розпочинає автор поемою «Хрещата вість», в тонкому плетінні складних образів котрої можна відчитати мотиви біблійного гріхопадіння («а коли заблукали між небом і смертю / і ногами вп'ялися у землю – / кров тяжка потекла по жилах, / витісняючи з нас височінь»); передчуття приходу «епохи Світання» (асоціативно → відродження у новому житті); високої любовного почуття, інтертекстом до зображення якого служить «Пісня Пісень» ; «заповіданих пологів у заповітній час». Зробити чіткий ідейний підсумок та розставити усі акценти тут неможливо, оскільки автор свідомо герметизує текст. Герметична оповідна манера активно закликає читача увійти в образний світ тексту, стати своєрідним співучасником усіх його таємничих сакральних подій. Також важливою є оця свобода вибору в акті сприйняття, коли реципієнт на власний розсуд досотворює або конструює таку чи інакшу духовно-естетичну даність. Автор свідомо залишає «простір» для індивідуальної інтерпретації своїх духовно заряджених знаків. Свобода вибору – одна з ключових позицій Біблії. Таку свободу поет пропонує читачеві в естетично-моральній площині тексту.

Отож розставити в поемі всі крапки над «і» не вдається. Та це навряд чи потрібно. Основне те, що тут виявлено любовне почуття. А точніше, почуття ліричного героя до коханої. Ця любов стримана, ніжна й подекуди вишукано-еротична. І що найголовніше, вона спроектована в високий сакральний простір, має своє Божественне завершення. Ліричний суб'єкт це інтуїтивно відчуває: «І настав заповітний час заповіданих пологів. / Обступили тебе на принишклому ложі / і апостол Павло, і мій батько, / і сади з піднебесся, / і дві хмари з Йордану. – / Я стою і дивлюся, / як летить у блакитній безодні / золотим-золотий павучок / на саяливій тонкій павутинці» [2, с.9]. В контексті постульованого на початку поеми гріхопадіння Людини таке завершення означає відродження, відновлення втраченого небесного статусу.

В «Хрещатій вісті» є кілька біблійних ремінісценцій. Власне, аби збагнути належним чином образний світ релігійної поезії В.Кордуна, необхідно бути добре ознайомленим із християнською духовною традицією. Одним із героїв поеми є апостол Павло, котрий за цією традицією є «учителем всесвіту». Він здійснив кілька чудес в ім'я нової віри, активно поширював християнство серед язичників. В поемі святий Павло несе звістку про те, «що триває епоха Світання». Він також присутній під час «заповіданих пологів», позначаючи таким чином їхню божественну суть. Звернення ліричного суб'єкта до коханої мають виразні образні та стилістичні перегуки зі «Піснею Пісень»: «стільники мої повні солодкої згуби, / мої бджоли зносять меди / з твоїх вуст і твого волосся». Та при цьому автор творить власні – абстрактно-герметичні – образні конструкції: «ти мені – наче вітер і небо: / глибина в глибині, дим на вістрі стріли» ; «наче давня печерна церква, / те мовчання стало між нами. / Увійдімо в нього разом, хай ця тиша проллється на наші чола, / хай розмие нас до останку...» В цілому релігійне світовідчуття та мислення у збірці «Зимовий стук дятла» несе ознаки модерного часу кінця XX ст.

Автор розпочинає збірку теософською поемою про прихід «епохи Світання», а завершує досить поширеним в українській поезії жанром релігійного гімну, а саме, циклом «Білі псалми». Кінцевий тон циклу – радісне відчуття всесвітньої приналежності до Бога, катарсисне очищення душі, близьке передчуття Божої любові та благодаті. В

поемі, у циклі псалмів та в поетичному просторі між ними відбувається духовне становлення ліричного суб'єкта. Можна простежити наступні його етапи.

Ліричний суб'єкт замислюється над власним буттям. У першому псалмі він звертається до Господа: «Дай мені, Боже, хоч здогад про те, / що таке світ / і що таке я в цьому світі... / Де початок мого існування / і де буде йому кінець?» Постановка отаких питань свідчить про стремління досягнути суще; про бажання віднайти отой Абсолют, котрий дасть буттю розумне обґрунтування. Завдяки якому можна відчуті світ як єдине Ціле та прилучитися до цього Цілого. Поштовхом до подібної онтологічної зацікавленості може стати смерть, яка загрозливо промайнула перед суб'єктом й викликала рефлексійний стан. Один з віршів має назву «Memento». «Memento mori» (пам'ятай про смерть) – це прислів'я ще з часів Давнього Риму невідворотно й наполегливо ставило перед Людиною проблему власного буття, кінцевого підсумку життєвого шляху.

Нестерпна вагота буття – ще один стан, який стимулює пошуки та звернення до Бога: «Згортається світ, наче він на гончарному крузі, / і надщільність така, що в усьому – вже все – / і нічого-нічого – у зовсім нічому, / а я мов той гнотик у круговороті: / так мене пронизав мій Бог між землею і небом». Існування згущується до неймовірної концентрації, кожний стан виявляє себе в оптимальній формі, викликаючи зависання ліричного суб'єкта «на межі». Відтак він апелює до Господа, запевнює у своїй цілковитій відданості та вірності, готовності бути виконавцем Його волі. Лише в Богові джерело долі та сподівань людини. В іншому псалмі суб'єкт просить Господа потриматися за Його посох, бо «важко йти крізь колючі зарості / холодних чужих туманів».

Для ліричного героя Бог є тотальним, всемогутнім, нескінченним Абсолютом, в ім'я якого герой зрікається себе, таким чином здобуваючи справжнє буття, прилучаючись до вічності. В імені Бога він знаходить прихисток, під Його любов'ю та милосердям сам починає відчувати любов і милосердя: «А коли б Ти явився мені, як втомлений гість, / я би змив Тобі голову, Господи, / і злив би на руки сердечну надію, / а тоді посадив кінець столу до живого вина і хліба / і просив би не мене розраяти, / а бездомних, бездольних, безрадісних / втішити хоч би на мить. / Їм нелегко усім, та ще важче Тобі, – / але хто, як не Ти, зрівноважить із зорями душі?» Привертає увагу прагнення діяльного вияву християнської заповіді любові. І що найцікавіше, ліричний суб'єкт через емпатію намагається досягнути душевний стан Боголюдини, якій судилася важка місія – врятувати людство.

Це можливо лише у тому випадку, коли кожна людина відважно й неухильно йтиме своїм шляхом, тим, який їй призначив Бог. «У Господа-Бога безліч шляхів – / для кожного з нас. / І всякий мусить пройти / тільки одним-єдиним: / своїм. / Нікого немає попереду, / нікого немає позаду. / Сміливо ступай по небу, – / вже крізь тебе просвічує сонце, / а хмари пливуть під ногами / і ночують в тобі». В цій поезії сконцентровано дві вагомі думки щодо Божого провидіння. Шляхи Господні є розмаїтими, вони подекуди зовсім незбагненні для людини, але в них є свої призначення й цілі. В поемі І.Франка «Страшний суд» ця ідея виражена в дещо іронічно-насмішкуваторському зверненні Бога до ліричного героя: «Все добро і зло, що в світі / Сіяв ти і досі сієш, – / Все те був мій план, якого / Ти ні в зуб не розумієш» [6, с.175]. Пригадаймо, що дистанція між Богом і людиною – «незвідність дій Бога до людських моральних уявлень» (С.Аверінцев) – стає особливо підкресленою в ісламі. За В.Кордуном, необхідно мужньо йти обраним шляхом, незважаючи на важке торування невідомої дороги, на відсутність дороговказів, на самотність. І тоді людина здійснить незвичайне, вона «піде по небу». Адже з'явиться

Божа підтримка та благословення. Те, без чого оцього шляху не пройти до кінця, і що, врешті-решт, є доконечною потребою людини.

Радісне передчуття з приводу недалекого приходу Месії струменить в поезії «Бджола в бороді Івана Хрестителя». Вона сповнена, можна сказати, язичницькою радістю весняного відновлення життя, його розкішного буяння. Іван Хреститель в українській духовній традиції пов'язувався з культом Купали. Та оце «цвітіння садів», «розпашілий медовий дух» є свідченням не магічної еманції природи, а символічною вістю близької появи Ісуса Христа.

У своєму духовному становленні ліричний суб'єкт не міг оминати питання теодицеї: узгодження ідеї всеохопної Божественної любові, блага й розуму із наявністю в світі безпричинної жорстокості, кричущої несправедливості, відсутності милосердя. В поемі «Плач по землі Поліський» це питання несподівано для самого автора, про що він особисто каже, проривається всередині твору. Ліричний суб'єкт міркує: «Як же це так могло статися, / що ті, хто за добрячий диявольський куш / і такі ж нагороди неправедні / ...співали пісні величальні будівництву ЧАЕС, / а після вибуху на четвертому блоці / затаврували це все й прокляли, / знов-таки не без вигоди...» В осмисленні усіх отих подій рефреном повторюється: «Дивні діла твої, Господи». Але в ідейній площині всього твору вибух на Чорнобильській атомній станції стає зрозумілим в контексті Одкровення Святого Івана Богослова, уривок з якого автор подає на початку поеми: «Упав, упав Вавилон, / город великий, / бо лютим вином розпусти своєї / напоїв він усі народи!». Жакхлива подія у 1986 р. була виявом Господньої кари людей за їхні гріхи.

Бог у збірці «Зимовий стук дятла» добрий, люблячий та милосердний. Але у той же час Він є суворим і караючим. Він послав Свого Сина в світ задля спасіння людства. Той пройшов важкий Хресний хід і був розп'ятий на Голгофі. Друга поява Ісуса Христа буде знаменувати Суд над усіма людьми. Кожен згідно зі своїх вчинків отримає або вічне блаженство у раю, або вічні муки у пеклі. У «Псалмі Господнього меча» автор застерігає: «Бог нас не пощадить, – / Бог занурить нас в болісне світло, / вже заради цих слів він поклав свою руку / на руків'я меча».

Ліричний герой звертається до Бога із проханням бути милосердним, помилувати усіх скорботних та невтішних. Тих, котрі перебувають у властивій для християнина сердечній тузі. У самого героя серце крається за долю людей. Він промовляє від імені усіх страждених й безутішних: «Усели в наші душі піднесення й мир, – / і піднесення й мир запанують довкола!» Все залежить насамперед від самої людини, що, врешті-решт, розуміє герой: «Бог стоїть за дверима у кожного з нас. / Він стукає кожному й кличе: / Прокидайтеся всі і зі смерті, й зі сну, / прокидайтеся всі і виходьте / на моє небесне весілля з довгокрилим Єрусалимом». Образ «небесного весілля» з Новим Єрусалимом має велике значення у біблійній традиції. Про Новий Єрусалим говорить св. Іван Богослов наприкінці свого «Об'явлення». Це райське місто, де житимуть праведники після Страшного суду. Ті, хто за життя єдналися з Богом в акті віри та любові. Наслідком цієї відданості за життя стане вічне перебування в Новому Єрусалимі; місті, котре «не має потреби ні в сонці, ні в місяці, щоб у ньому світили, – слава бо Божа його освітила» («Об'явлення св. Івана Богослова 21»).

Бог незримо приходить до людини, елімінує Свою божественність в певному моменті її буття. Відтак цей момент стає незвичним та потаємним, сповненим буттєвої сили й краси. В «І-сполучниковому псалмі» автор представляє низку таких моментів: «обличчя матері, схилена над новонародженим», «місяць над морем із сяйливою стежкою», «чоло зведене у молитві до неба», «дві сльозини, що, як відчай, збігають по щоці», «полохливий племінчик над свічкою у складених на грудях руках», «ранній політ

душі над ще не списаною сторінкою Біблії». Іноді ім'я Бога не називається, але ліричний суб'єкт відчуває всюдишну присутність Того, хто тримає у своїх долонях «всю минувшину і будучність народів».

В одному з псалмів ліричний герой бачить себе у різноманітних життєвих формах: беззахисних та самотніх; не реалізованих в своєму буттєвому призначенні; таких що стрімко втрачають життєві сили, що переходять у небуття. Серед них «зернина, яка запала межі світами», «хмара, яка заблукала між скелями / і дощем зійшла на каміння», «листок, що, не встигнувши впасти додолу, / вже дірчавіє у польоті і стає геть невидимим». Всі ці форми промовляють: «це я, це я, Господи!» Таке образне рішення може інтерпретуватися у двох ракурсах. З одного боку воно свідчить про тотальну приналежність усіх форм буття до Бога. А з іншого – виявляє глибинну й гостру потребу в захисті й опіці Господа того буття, що втратило себе, що відходить у небуття. Адже «туман Господній» здатний вмиротворити усіх.

У збірці проглядається біблійна концепція абсолютного Бога, котрий сповіщає про себе через Слово. В даному випадку через сакральне поетичне Слово. Автор є медіатором Божественних задумів (в поезії таке переконання існувало від давніх язичницьких часів, з епохи Гомера), яких, щоправда, уповні збагнути не може. Ліричний суб'єкт запитує себе: «О, як хотів би я знати, / що означають ці слова, / які я тепер промовляю?» В його творчому монолозі найбільш значущими виявляються образи мовчання та тиші: «Підвів мене Господь-Бог / до великої тиші / й спитав: / що ти можеш / на ній написати? / Я сказав, що хотів би / написати по цій ось тиші / іще таку тишу, / заради вслухання в яку / слід було неминуче / створити цей світ. / Мовчуще / стояла між нами / смолиста поліська ніч – / безмежна і безгомінна». Експресивність цих, здавалось би, маловиразних образів є, насправді, високою. Вони передають стан осягнення світу і себе самого в глибинному духовному спогляданні; відтворюють захоплення прекрасним світом природи, що постав з Божої волі; зрештою, свідчать про інтенсивну й вдумливу духовну працю ліричного суб'єкта.

Пронизані сакрумом мовчання та тиша дають змогу відчути присутність невидимого Бога. Діалог з Ним стає можливий завдяки безмовності й спокою. Більш того, Божественне найкраще осягається саме завдяки тиші. На питання: «Що справді істинне?», – поет відповідає риторичним питанням: «А можливо, що паузи поміж словами». Саме в паузах постає глибока істина буття, якраз в них проглядає незбагненна Божественна сутність. В процесі творчості ліричний суб'єкт наближається до Бога, робить спробу осягнути Його задуми. З іншого боку, творчість суб'єкта – це вияв Божественної волі. Так себе оприявлює Бог, таким способом Він натякає людині про свої наміри. Тобто поетична творчість стає актом обопільного спілкування людини та Бога. Це спілкування, як виявляється, можливе не тільки в просторі «Святого Письма», а й у безмежжі поезії. Воно глибоко інтимне, часто здійснюється експресивною мовою. Бог вимагає від людини цілковитої зреченості та самопосвяти в творчості, а натомість дає чаруючі, відрадні, просвітлені миті одкровення й радості. Що й отримує ліричний суб'єкт збірки.

У «Зимовому стукові дятла» можна виокремити певні знакові епізоди сакральної історії, котрі віддзеркалились у Біблії або так чи інакше трансформувались у релігійній традиції. Такою першою подією є, за С.Аверинцевим, «початковий момент історії Божого втілення в людину, тобто земного життя Ісуса Христа» – Благовіщення. Автор не показує з'яву архангела Гавриїла, котрий сповіщає діві Марії волю Господа: у неї народиться син Ісус, який буде Месією. Смирenna, повна згоди відповідь Марії стає миттю непорочного зачаття [див.: 1, с.52]. В поезії під назвою «Благовіст» провісником

цієї події стає природа. «Води скресають», «верболіз розквітає», «качки летять додому й збентежено кричать». Все сповнене відчуття урочистої та грандіозної Події. Всі жінки й дівчата з надією і острахом чекають появу небесного вісника. «І припустився раптом / великий-величезний дощ, – / з рясними краплями весни / на землю падають прозорі крапельини / давно забутих слів / предавньої / забутої розмови». Образ «дощу», що має виразні міфологічні асоціації, автор використовує як знак Благовіщення, як символ непорочного зачаття. «Дощ» конотує мотив запліднення Землі небесним Дощем. Такий пра-язичницький ракурс начебто цілковито несумісний з християнським світоглядом. Та з іншого боку, саме образ «дощу» допомагає вишукано й експресивно передати цю незбагненну для профанної (так само й для дохристиянської) свідомості Подію, що в церковній традиції набула значення догмату. Інакше кажучи, язичницька образність перетворилася в «горнилі» біблійного світогляду й стала досить вдало відтворювати сакральні епізоди християнської Історії.

В поезії передано ще один важливий момент християнського світобачення. Новозавітний час – лінійний за своєю суттю. Розп'яття Христа стало відправною точкою нового часового відліку, завершення якого відбудеться з настанням Страшного суду. Та в часі тривання окремого людського життя певні події Нового Завіту сприймаються як священна історія, що повторюється щорічно. Варто зауважити, що сприйняття цієї історії йде у презенсному часі одного періоду і не передбачає її повторення в іншому. В одному з псалмів В.Кордун розповідає про Марію, котра з Дитинчам мандрує до Єгипту й додає: «Хоч би скільки разів це за тисячі літ повторилося, / їм завжди світить тільки незвідана путь». Повторення є постійним нагадуванням людині про найголовніші етапи життя Месії: народження, проповідання ідеї любові та милосердя, хресної дороги, розп'яття, воскресіння. Циклічність певним чином втягує людину в переживання священних подій, змушує жити ними кожного року. Так, як це роблять у вірші В.Кордуна жінки та дівчата, котрі чекають на небесного вісника... і падають «крапельини забутої розмови».

Другою знаковою подією є Різдво. У «Різдвяному псалмі» бринить всезагальна радість з нагоди народження Сина Божого та поклоніння Йому: «Зашуміли народи, як сиві правічні ліси: / Пломенистий вітер їх усіх сколихнув – / і попадали ницьма, / і в радості встали, і співали на всі голоси дивне диво». Спів народів тричі лунає в тексті. За Біблією Новонародженому поклонилися мудреці зі Сходу та віфлеємські пастухи. Сам спів поданий курсивом – так позначається його важливість. У співі народи складають своєму народженому Заступнику та Спасителю дари власної душі: вірність, щирість, простоту, витривалість, непохитність, праведність, правду, щедрість, радість та чистоту. Загалом – все своє життя й всю свою смерть. Дисонансом до загального радісного тону звучить оповідь про підступне Іродове знищення усіх малих дітей у Вифлеємі та його околицях. Цей кривавий епізод є початковою ланкою важкої Хресної дороги Ісуса. Та перемагає інше відчуття, а саме – передчуття «багатих зажинків» в майбутньому. Цікава така деталь: «На Різдво на соломі знайшовся Син Божий, / і відтоді солома – лише золотиста». Це не стільки прекрасна художня метафора (поетичний засіб), скільки реальне й наочне свідчення божественності Новонародженого, котра поширюється навколо Нього. Митрополит Іларіон зазначає: «Христос народився на сні, – і цим ушанував його, тому воно на Різдво так шанується всіма» [3; с.273].

Зовсім інша настроєвість панує у відтворенні поліського Різдва. Полісся є територіально-духовним центром землі В.Кордуна; це, як сказав би М.Москаленко, поетове осереддя та «ойкумена». Воно вимирає, що передається лаконічною антитезою: «дедалі меншає хат – і чим раз більшає неба». Безвідрадість дня, котрий, навпаки, мав

би приносити радість та сподівання, передається образом самотньої бабусі, яка малює медові хрестики над сумними очима худоби й сідає до Різдвяної Вечері наодинці зі своєю свічею. За стіною тяжко зітхає худоба, адже й цього Святвечора в яслах нічого не сталося. Вірш завершується такими рядками: «Знову десь обійшли стороною / бездольне Полісся / Дух Святий і Діва Марія». Автор не виявляє своєї присутності в тексті, але сама оповідна форма виражає його душевний біль та щем.

Після третьої куті настає Йордан або Водохреща. Це свято називають також Богоявленням Господнім. В «Псалмі на Йордань» Бог освятив воду й пустив її, живу та тремтливу, річкою. Свячена Йордан-ріка – «ширша за історію», «глибша за правду праведних», «вірніша за мисль апостола» та «блакитніша за покаяння смертної миті» – опиняється в кожного на вустах по краплинці. А над усіма водами лунає голос Божий: «Всі сьогодні – спасенні!» Освяченням у воді Йордану люди долучаються до сакрального світу, отримують цього дня Господню милість.

Наступним знаковою подією є три смертні дні Ісуса. Автор «Псалму трьох смертних Господніх днів» розмірковує над останніми хвилинами земного життя Месії – Богочоловіка, котрий вміщував в собі всю повноту Божественної та всю конкретність людської природи. Автор міркує, власне, з приводу людськості та Божественності Ісуса Христа: «Заціпеніння від горя, крейдяний відчай / і якийсь невідомий, незнаний вітер / за цей час проросли крізь Тебе / й розцвіли над нами прапервісним Словом». Ліричний суб'єкт звертається від імені всіх людей, всієї живої та мертвої природи до Господа з проханням помилувати. В контексті означеної теми – за безжалісне та жорстоке вбивство Месії, що прийшов врятувати людство. Суб'єкт відчуває Божественну природу Ісуса, та ще не здатний саме в цей час збагнути увесь сенс Господнього провидіння: «Я питаю у Божого Сина, – / чи усе саме так і призначено? – / Та Господь мені не відкаже зовсім нічого – / і нічого не відповість».

Відповідь дасть дальша подія Великої історії – Вознесіння, що сталося через сорок днів після воскресіння Ісуса Христа. Останнє, що Він зробив перед відходом у божественну сферу буття, звернувся до своїх учнів зі словами: «Так написано є, і так потрібно було постраждати Христові, і воскреснути з мертвих дня третього, і щоб у Ймення Його проповідувалось покаяння, і прощення гріхів між народів усіх, від Єрусалиму почавши» («Євангелія від Св. Івана»). Після того Христос благословив своїх учнів й вознісся на небо. Господня воля не була належним чином сприйнята людством. Це засвідчує ліричний суб'єкт від імені людського «ми»: «шелестить собі мова. / покірлива віддиху і нескорена в змісті, / а збагнути проказане нікому». На це потрібний час, бажання та сильна віра. Але не все так безнадійно: «Нас тепер тільки двоє у цьому слові, / тільки двоє нас у чийсь нетутешній мислі, / як в хисткому притулку ковчега». Вознесіння Месії у небо викликає страшну порожнечу в душі ліричного суб'єкта. Той, хто прийшов оповістити людям волю Божу й дати милосердя та любов, відходить. Без Учителя важче, самому йти «тернистою» дорогою значно тяжче. Але нікуди від не дінешся від цієї дороги, що йде крізь усі часи: «Не лети, я прошу, не лети, / ще зі мною побудь тільки мить, – / тільки вік, / тільки ще одне тисячоліття – / Вознесіння непроминальне».

Як Останній суд Божий інтерпретує автор збірки вже згадувану аварію на чорнобильській атомній станції. Радіоактивний розпад, зумовлений слабкою ядерною взаємодією, приніс смерть, понижив генофонд людини, зробив великі простори землі «зараженими» радіацією, непридатними для проживання сотні років. Цю найбільшу техногенну катастрофу людства автор розглядає в ракурсі біблійного мислення. Відтак вона стає помстою Бога за людські гріхи, перетворюється на страшний Апокаліпсис:

«тут людство скінчилося, змішалися із пилюгою народи, / в радіаційному розпаді змішалися мертві, / живі й ненароджені, / і це вже не люди, – а тільки рухомий пісок». Незмірне жажіття цієї події таке, що навіть «Сам Бог підступити боїться до того рогатого саява, / що гостро сичить над пекельним проваллям часу». Полісся знищено; люди залишають свій обжитий та любий світ й відходять «в нікуди»; в ковчезі порятунку, що прибився до берега Прип'яті, порожньо; «в диму волохатому виповзло із розколин лускате пекло» ; «археоптерикс кричить серед ночі про вічну пам'ять». Та в розвитку цієї катастрофічної, моторошної та жахної теми виринає інший мотив: у небі гряде новий Чорнобиль. Наприкінці поеми ліричний суб'єкт усвідомлює жорстку та справедливую логіку Божого задуму: «Першими / з-поміж усіх народів / ми вступили / в епоху Страшного Суду. / Пролітаючи над Чорнобилем, / винозорий янгол / підніс до вуст / свою задумливу сурму / й заціпенів від жаху. / Не зволікай же, / надхмарний янголе, / просурми нарешті: / ми вже готові / за тобою злетіти / над вись!» Отож чорнобильський вибух та його подальше відлуння – все це набуває ознак національної есхатології. Представляє, фактично, кінцеву долю українського народу: страждання, Страшний Суд і відхід в небеса, до Раю. У «Псалмі, солонішим за сіль» ліричний суб'єкт звертається до Бога від імені себе та свого народу: «Господи, я – у молитві, мій народ – у молитві, Боже: / як же глибоко ми під словами довіри, / як же високо – деж аж над смертю!» Та просить: «Як відродиться нова земля – / відроди тоді й нас – / і навіки спаси, і помилуй». Власне Страшний Суд в Чорнобилі й став першим кроком Бога до оцього відродження й помилування. А що воно станеться цілковито й остаточно, про це свідчить останній вірш збірки – «Псалом із білого шовку». Він сповнений радості перебування під Господнім світлом (асоціативно виникає образ Нового Єрусалиму), щастя вічного існування в Божій любові та благодаті.

В чому специфіка теологічної поезії Віктора Кордуна? Цю проблему можна окреслювати в різних ракурсах зіставлення. Вона не така емоційно проривна, поет не оперує в таких масштабах біблійною традицією як це вчиняє Григорій Сковорода у збірці «Сад божественних пісень». В.Кордун не ставить так гостро й палко проблему теодицеї, як це робить Тарас Шевченко. Не використовує, подібно до Пантелеймона Куліша, цитати зі Старого та Нового Завітів як зачини, аби з більшою гостротою та різкістю бичувати духовні пороки та вади своїх сучасників. Не схожий В.Кордун і на Івана Франка, в поезії котрого ліричний суб'єкт виявляє скомпліковану віру, котра поєднувала світоглядні елементи християнства та буддизму. Оповідний тон автора «Зимового стуку дятла» не такий крижаний, безжалісний та макабричний як тон Тодося Осьмачки в збірці «Круча». Не творить він духовно-поетичних insight'ів на основі знакових слів та висловлювань з біблійного тексту. А до такої практики розробки канонічного Слова вдається Богдан-Ігор Антонич у «Великій гармонії». Поезія В.Кордуна не є настільки концентрованою, «зав'язаною» на постаті ліричного суб'єкта як релігійна поезія Василя Герасим'юка. Співставлення можна продовжувати, позначаючи таким чином несхожість, індивідуальність автора збірки «Зимовий стук дятла». Але можна з'ясувати специфіку поезії В.Кордуна як окремого явища за самими текстами збірки.

Віктор Кордун запропонував *живе Слово* про Бога – особистісне, інтимне, сповідальне, віддане, гаряче. Це Слово, проникнуте широким розумінням Божественної сутності, Його волі та провидіння. В.Кордун продовжив отой досвід індивідуального Боговідчуття та Богомислення, який так живо проявився у «Сповіді» Св. Августина. Він представив складний шлях ставання душі у Богові. В межах однієї поетичної збірки духовно пережив й осягнув основні віхи Великої історії Нового Завіту. Його релігійна

поетія яскраво передає дух біблійного першочасу та показує, як цим духом проймається та наснажується вже наш час. Не виходячи поза межі новозавітних сакральних інтенцій, поет витворює індивідуальний, сказати б, апокрифічний текст. Такий, який «має всі шанси» стати канонічним. Його псалми – це не переклад чи переспів Давидових, а співтворення, продовження тієї лінії поетичного відчуття й розуміння Бога, що виникла в VII–II ст. до народження Христа.

Збірка «Зимовий стук дятла» пропонує поезію розколення навколишнього світу, причому в його минулій, сучасній та майбутній іпостасях. В цьому розколенні проглядає Божественна вісь світу; Те, що лежить в його основі. Автор пропонує нове міметичне письмо з відповідним розщепленням знаку, з активним використанням абстрагованої образності. Він відходить від техніки унаочненої конкретності образу, характерної для Старого та Нового Завітів, й прямує до абстрактно-метафізичного знакового моделювання, по-своєму промовистого й виразного. Відтак в його поезії з'являються розгорнені образи на кшталт вже згаданого: «і надщільність така, що у всьому – вже все – / і нічого-нічого – у зовсім нічому». Або: «не спіткнися углиб ще синішого». Сакральні події двотисячолітньої давності постають у модерній поетичній формі, тотожній менталітету людини XX ст. Таким чином вони стають більш адекватними та зрозумілими для неї. Образно кажучи, Божественне Слово набуває найбільш сприйнятливої для даного часу тембру.

Ліричний суб'єкт поезії В.Кордуна відчуває в сучасному світі присутність трансцендентного Бога. Сам суб'єкт має широкий духовний обрій. Його монологи до Бога – це монологи спостережливої та глибокої душі, що далеко прозирає в часі та просторі. В осмисленні біблійних подій він робить власну інтерпретацію, здійснює своє нюансування. До своєї сакральної символіки часто не дає роз'яснень, даючи змогу реципієнту самому збагнути її. Боговідчуття та Богомислення ліричного суб'єкта пов'язується з генетичною пам'яттю етносу. В ракурсі грядущого національного буття він піднімається до вражаючих профетичних візій. Авторіві збірки «Зимовий стук дятла» більш вдаються трагічні, пройняті духовним первнем, теми, аніж нейтральні, суто естетичні (наприклад, пейзажі). Його поетичний дар неначе є проявом Божої волі, котра таким чином оприявлює себе в Слові.

На епічній свідомості поета В.Кордуна так чи інакше наголошували всі дослідники його творчості. Епічність тут виявляється в доволі докладній та обширній, як на поезію, оповідній формі; у стриманій (мінорній) тональності більшості віршів; зрештою, у «високому спокою та рівновазі» (М.Москаленко) ліричного суб'єкта. Епічний стиль В.Кордуна, при всій його широті, є афористично стислим та експресивним. Епічність тут певним чином виражає аскетичний дух теїстичної релігії.

Для свого сакрального монологу автор підбирає чи не найбільш адекватну поетичну форму – вільний вірш. Верлібр В.Кордуна стає неначе продовженням традиції ритмізованої прози релігійних псалмів. Ця форма оптимально, у всіх нюансах його тривання, передає внутрішній монолог ліричного суб'єкта. Вона наближається до розмовної мови, робить вірш більш природнім, ширим та інтимним. З іншого боку верлібр задає свій особливий ритм, дає змогу робити специфічні акценти в рядковій синтагмі. Поет нерідко використовує рефрени, які або позначають лей-мотив, або наголошують на чомусь особливому чи важливому в тексті.

Загалом теологічна поезія у збірці «Зимовий стук дятла» естетично вивершена та цікава. Вона високо здійснюється гарним та величним духовним храмом серед інших будівель збірки. Це храм, в якому В.Кордун відчував Бога, розумів Його волю, де на

поета в творчому акті сходило Господнє одкровення й благо. Храм, який Віктор Кордун залишив по собі...

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. – Київ, 2004.
2. Кордун В. Зимовий стук дятла. – Київ, 1999.
3. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – Київ, 1994.
4. Москаленко М. Віктор Кордун: від «Хрещатої вісі» до «Білих псалмів» // В.Кордун. Зимовий стук дятла. – Київ, 1999. – С.120–123.
5. Стус В. [Про поезію Віктора Кордуна] // В.Стус. Твори: В 4т., 6кн. – Львів: Просвіта, 1994. – Т.4. – С.361–368.
6. Франко І. Зібрання творів: У 50т. – Київ, 1976. – Т.3.

Світлана БАРАБАШ, професор (Кіровоград)

МИСТЕЦЬКА ВЗАЄМОДИФУЗІЯ ЯК СПОСІБ ІСНУВАННЯ ЯВИЩ У ПЕЙЗАЖІ ЛІНИ КОСТЕНКО

«Мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова, але воно є не безпосереднім відображенням природи в душі, а певною видозміною цього відображення. Між твором мистецтва і природою стоїть думка людини; тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю» [10, 106] — ці слова Олександра Потебні можуть бути знаковими для українського поетичного мислення у сфері пейзажу, коли кожен образ, колір, дотик набирає емблематичної семантики в контексті складного авторського переживання світу рідної природи, що його можна відчутти й позначити як емоційний згусток любові, тривоги, застороги.

В основі кожного такого переживання — глибинна духовна акція, зрозуміло, коли митець закорінений в систему національного світо мислення, в його архетипічні пласти. Ідея єдності з природою стає філософським узагальненням через рух художньої думки від «Я» до «ми». У найніжніших тонах, очевидно, вдалося оприявнити цю лінію взаємодовіри Павлові Тичині в його сонячнокларнетних візіях:

Слухаю мелодій
Хмар, озер та вітру.
Я бриню, як струни
Степу, хмар та вітру.
Всі ми серцем дзвоним,
Сним вином червоним –
Сонця, хмар та вітру [12, 15].

Спостерігаємо, що душа природи і вічність — споріднені субстанції, посвячені в таємницю Універсуму. Зауважимо, що український поетичний пантеїзм позначений не лише певним вибором об'єкта переживання, а й тим способом ліричного взаємодифузійного співпереживання, яке транслюється на рівні світорозуміння і

світомислення, традиційно сублімуючись у впізнаваному й водночас вишуканому образному світі.

У контексті заявленого зішлемося на глибоке спостереження Івана Денисюка: «Нас цікавить передусім ...співвідношення героя і тла, зображення трансформації зовнішнього — предметного, фізичного, видимого й матеріально-дотикального світу у внутрішній, духовний світ людини, у царину її думок і почуттів, перехід, так би мовити, холоду роси у палкість інтимного захоплення» [1, 110]. Це щире замилювання може мати своїм об'єктом й окрему людину, й цілий світ. Здатність до вивищення об'єкта сердечної приязні, захоплення, любові — це одночасно знак духовних акцій процесу самопізнання і світопізнання.

Світ української малярської лірики позначений винятковою енергією взаєморозуміння світу ліричного «Я» і світу природи. Тут спостерігаємо повну відсутність будь-якого дистанціювання:

Коливалосся флейтами
Там, де сонце зайшло.
Навшпиньках
Підійшов вечір.
Засвітив зорі,
Прослав на травах тумани
І, на уста поклавши палець, —
Ліг.
Коливалосся флейтами
Там, де сонце зайшло [12, 37].

Пейзажний континуум Ліни Костенко, про який говоримо зараз, ніби розвиває доконечно інтимне прохання, здеклароване Павлом Тичиною: «*Візьми мене, природо, і до своїх причисль...*» Трансформована через систему індивідуальних авторських дзеркал, природа в Ліни Костенко помножує власну сугестивну потужність впливу на людську душу глибинними філософськими підтекстами. Процес взаємопроникнення фауни і флори в метафоричному просторі образного мислення художниці, взаємоперетікання енергії людського світу із рослинним творить цілісну сферу, в котрій абсолютно природно почуває себе душа поетеси. Може, саме тому пейзажна лірика Ліни Костенко стає об'єктом роздуму багатьох дослідників її творчості.

Спектр пейзажного світомислення поетеси такий розгорнутий, енергетичний, що кожен дослідник на новому етапі його осмислення знаходитиме свій аспект бачення — етичний, психологічний, філософський. Спробуймо торкнутися названих параметрів, вписуючи їх у проблему цілісного бачення авторського мистецького світу. Вважаємо цю проблему позачасовою, а значить, вічно сучасною й актуальною.

Коли йдеться про майстерність поетеси-живописця, часто вдаємося до поняття «пантеїзм». Проте в парадигмі живописного мислення Ліни Костенко він набуває особливого тембру: сердечна прихильність поетеси до природи має за основу бачення її взірцем етично-естетичної міри, джерелом гуманістичного переживання і творчого поривання. Шлях образного пізнання природи на вищому рівні поетичної рефлексії, інтегральність цього явища як джерела дієвої сили на стику національних та універсальних естетичних переживань у просторі поетичного світопочування Ліни Костенко засвідчує факт абсолютно природного почування поетичної душі на перехресті із завжди великим і таємничим світом.

Відчуття спорідненості авторської рефлексії з настроєвістю довкілля трансформується через його антропоморфізацію. Поетичний принцип пантеїстичного діалогу в Ліни Костенко передбачає абсолютне відчуття зворотного зв'язку, яке сконцентроване в діалозі людини з природою. Діапазон авторської емоції визначається любов'ю, болем, надією:

Може, це біль наш, а може, вина,
може, бальзам на занедбані душі...» [2, 15].

Дивовижний ефект абсолютного внутрішнього злиття поетеси з великим світом думкою й почуттям забезпечується повним усвідомленням себе клітиночкою безмежного й мінливого океану життя. «Поезія внутрішнього монологу не стільки в ліричній інтонації, скільки в ліричному характері показуваного світу. Автор малює внутрішній краєвид переживань, «внутрішню візію» дійсності. Світ переживань на протигагу світові речей (оскільки такий можна б абстрагувати від переживань), — динамічний, пульсує змінним змістом, час якого складається з тисячі спалахів, прагнень, прокльонів. Він — тривалий буйний процес, тому його рухомості та різноманітності відповідати може майже безрух на шкалі зовнішніх випадків...Такий погляд: свідомий аналітичний погляд у власні глибини відкриває справжню повноту життя значно більше, ніж сенсуалістичний реєстр» [1, 37].

Філософські струмені поетичного тексту Ліни Костенко надають картині світу індивідуальних характеристик через акумуляцію почуття любові до нього чи тривоги за долю всього живого. Інтелектуальне осягнення цього простору як цілості поетичним словом розгортає енергію поетичного почуття, в котрім через мобілізацію асоціативних фондів відбувається процес зрощення архетипічного знання із знанням, набутиим кожним творчим індивідом, його народом і культурою. І тоді прадавні образи лісу, степу, саду набувають своєї багатозначності, сублімованої енергією багатовікового пробування в міфологічному й літературному просторах. Візуальна пластика, пронизана любов'ю ліричної героїні (чи авторки), така рухлива, що її трансформація зберігає всі тонкощі архетипічного, знакового в артистичній єдності зовнішньої і внутрішньої сутностей світу:

Виходжу в сад, він чорний і худий,
йому вже ані яблучко не сниться.
Шовковий шум танечної ходи
йому на згадку залишає осінь [2, 342].

Зрозуміло, кожен автор, виходячи із власної моделі національного світу, наповнює новим значенням поетичний образ зі світу природи. Процес творення нової художньої дійсності обов'язково позначений суб'єктивністю інтерпретацій і традиційних архетипних образів. Внутрішня сугестивна сила вічного образу, пропущеного через інтуїтивне прозріння митця, позначається духонаповненням високої концентрації, особливим чином представляючи авторську модель світу.

У матриці узвичаєних і незабутніх життєвих ситуацій образ саду є узагальненням певної просторової моделі, закріпленої в національній свідомості через окремі сенси й значення. Оригінальність авторської інтерпретації цього образу в новітньому поетичному тексті залежить від сили втілення певних психологічних станів і настроїв ліричного героя, естетичних переконань автора. Виходячи з позиції Ліни Костенко-літературознавця, що «...мистецькі світи зароджуються в галактиках людського духу, а не в світоглядних настановах і не в побутових закапелках свідомості» [4, 16],

спираючись на її ж таки засторогу — «Не треба прямих аналогій, тим паче ідентифікацій, — художній твір завжди глибший і складніший від життєвої конкретики...» [4, 17], — зауважимо: кожний подібний ліричний сюжет, який містить авторське осягнення архетипного образу, являє собою відкритий читачеві канал пізнання духовних законів співжиття людини і світу.

Цитована вище поезія «Виходжу в сад, він чорний і худий» пропонує нам паритетний діалог, у якому відкриваються найглибші етичні істини — вірність рідному і співчуття загроженому рідному просторові:

В цьому саду я виросла, і він
мене впізнав, хоч довго придивлявся.
В круговороті нефатальних змін
він був старий і ще раз обновлявся.
І він спитав: — Чого ж ти не прийшла
у іншу пору. В час мого цвітіння?
А я сказала: — Ти мені один
о цій порі, об інших і довіку [2, 342].

Процес легітимізації особистісних метафізичних візій закономірно тяжіє до оприявлення національно усвідомлених знаків екзистенції часу і простору. Образ саду в мистецтві завжди виконував функцію знаку рідної землі, рідного краю, запоруки автентичного національного буття. Особливо гостро відчуваємо цей мотив у поезії, що сповнена не лише туги за проминулим часом щасливої молодості, а й неперебутньої ностальгії за втраченими родом і вітчизною.

Діапазон Маланюкового переживання розлуки з батьківщиною несе в собі стабільно активний біль, на одному полюсі якого найніжніший спогад («*А сад вирує в хуртовині цвіту, / Бушує біла буря пелюстків*» [6, 97]), а на іншому — усвідомлена неможливість повернути втрачене («*Повік, повік не згасне й не загине / Той сніг вишень, те золото очей*» [6, 98]).

Вдивляючись у драматургічний простір Лесі Українки, а саме осягаючи ситуацію появи «Боярині», Ліна Костенко акцентувала увагу на національній своєрідності почуття ностальгії: «Отут уже і є ота українська модель ностальгії. До болю, до відчаю, до духовної каталепсії. І так, як не вдалася вона в «Іфігенії в Тавриді», вдалася вона у «Боярині».

Це була і своя ностальгія за Україною. І, мабуть, уже і за своїм життям. Воно вже полишало її» [4, 43].

Слідом за Ліною Костенко дозволимо собі спроектувати її думку на характер туги за «втраченим раєм» Наталі Лівицької-Холодної, що сублімувався у символічному образі саду як мистецького дзеркала психологічного стану жінки-емігрантки, для якої, крім України, не було вітчизни.

Втома і розпач, як чорний дим,
морять отрутою душу. Юности
квіти й щастя сади бур'янами
заглушено. Тільки zostався один
сад, сад любови моєї. Зріс на
пісках, не спадає роса на
троянди мої й на лілеї. Але цвіте
мій сад, мій квітник, пахне
медом і м'ятою... Пахнуть яблуні... [5, 187].

Зрозуміло, в цьому тексті йдеться не про реальний сад, а про оазу духу, яка виявилася рятівною в нестерпних умовах вигнання. А проте зорові, дотикальні, звукові образи, трансформуючись у просторі символу, вмістили й образ рідної Полтавщини в її об'ємній реальності.

Закоріненість в автентичну національно визначеного світу, в якому одним із присутніх маркерів є образ саду, — це передумова урівноваженого й гармонійного життєпробування української людини на своїй землі. Українська історія доводить можливість переживання ностальгії за природовідповідністю буття на рідній землі.

«...Українцю часом доводиться відчувати тугу за батьківщиною на батьківщині» [4, 7], — цей парадоксальний тип ностальгії артикулює Оксана Пахльовська в поезії «Чорнобильські села», активізуючи генетичну образність в особистісному переживанні трагедії полісян-переселенців:

Ані в саду свого дерева!
Ані малої стежечки до саду! [9, 7].

Мистецький контекст ще раз потвердив наше спостереження: етичний аспект поетичного світопочування Ліни Костенко має свій зріз: її етика динамічна, заряджена здатністю опановувати буттєвість стрімким рухом вираженої думки. І тоді жива гра природи, втілена в досконале слово, набуває посиленої поетичним темпераментом енергії впливу, над якою не владен час.

Особливості хронотопу в просторі поетичного мислення Ліни Костенко підкреслено впізнавані, хоч знаки цієї впізнаваності справді із позачася: їх первісність і вічність у симбіозі авторської візії творять поетичну тканину, в якій проглядаються два суттєвих параметри. Запона ілюзорної простоти, впізнаваної конкретики класично приховує глибинну філософію світовідкриття, на котру спроможний геній:

Ожиново-пташиний ліс. Озера всі в лататті.
Одну сосонку вишиває
сріблястим шовком павучок.
Із цих озер пили ще динозаври.
І плив туман великоднів русальних
Але ж біда народу, де на завтра
уже не залишається казок! [2, 541].

У цьому тексті поетичний факт національного світомислення через архетипічні образи як частини пейзажу стає основою цілісного розгортання комплексу емоцій у широке полотно, спрямоване в безконечність. Зрозуміло, що йдеться і про час, про факт проминання людини в часі, і про чийсь окремий життєвий шлях, фрагмент котрого пильне око митця вихоплює із буттєвого хаосу. В літературі це може бути реальний сад чи знайомий ліс, чи озеро. А може бути символічний шлях оволодіння іманентним топосом, коли екзистенційні характеристики реальних образів своїм згустком творять розгорнуту метафору, парадигма котрої визначає силу філософського опанування світу, пізнання самих себе в ситуації споглядання чи самоосмислення.

Традиційні образи українського буттєвого світу в тексті Ліни Костенко набувають емблематичної семантики у сфері такого складного переживання, в котрім любов і радість пронизані пафосом застороги. Як фактор потужної емоційної дії, комплекс таких

переживань у смисловому підтексті маніфестує духовні акти, спрямовані на збереження живого світу як основи буття:

Біднесенький мій ліс, він зовсім задубів!
Він ждав мене і думав про розлуку...
Біднесенький мій ліс, хіба уже пора?
А може, ти ще в осені побудеш?
Завернеш птиць сріблястого пера,
одягнеш листя і звірят побудиш [2, 345].

Інтенація щирого зізнання у приязній любові до світу межує тут з медитаційною силою енергетичного взаємооблагородження двох сутностей — людської і природної. Цікаве бачення аспекту цього дійства запропонував Тарас Салига: «Заглиблюючись у взаємини людини з природою, сучасна поезія творить найрізноманітніші картини інтимних спілкувань, сповнених інтенсивними почуттями вияву своєї особистості, свого індивідуального внутрішнього світу. Ліричне «Я» Ліни Костенко розкривається в таких випадках, як прагнення граничної виповненості слова медитативністю змісту, певним емоційним ароматом, почуттями осмислень навколишнього світу» [11, 52].

Оскільки поетичний метатекст Ліни Костенко виповнений особливим ставленням до його величності лісу, а ліс для поетеси був і залишається вмістилищем родової пам'яті, системою духовних координат, яка організовує цілісність світобудови, то саме йому, величному, рідному й, може, найближчому у цілому світі, вона довіряє усі свої таємниці. У своєму осердеченому прагненні пізнання Ліна Костенко художньо осягає етику лісового призначення, що забезпечує її оригінальному поетичному світові глибокий філософський підтекст:

Сосновий ліс перебирає струни.
Рокоче тиша на глухих басах.
Бринять берези. І блукають луни,
людьми забуті звечора в лісах.
Це — сивий лірник. Він багато знає.
Його послухать сходяться віки.
Усе іде, але не все минає
над берегами вічної ріки [2, 108].

Поліемоційне сприйняття лісу, його експресивний малюнок Ліна Костенко артикулює на генному рівні, зберігаючи вірність українській поетичній традиції. Так само, як і Михайло Орест, що про його поетичний лісовий світ Соломія Павличко зауважила: «Досить швидко з'ясовується, що це улюблений образ поета. І що це більше, ніж образ.

Михайло Орест любить і вміє описувати ліс. Його кольори і звуки. Його картини і картинки. Нарешті, його настрої у тональності спокійної радості споглядання живої природи. Живі ліси природи звучать хоралами. Або сповиті у спокійну тишу. ...Ліс — знак цілком послідовної та всеохопної філософії. ...

«Душі дерев близька душа моя...» — пише Орест, сприймаючи і малюючи ліс як божественну, одухотворену субстанцію. Ліс — це свобода, дух, вічність. Це — навіть любов («Любові геній / Живе в деревах...»). Це — звичайно, найбільший і найвеличніший храм» [8, 6-7].

Несумісність людського і природного світів, яка виникла внаслідок регресивних цивілізаційних процесів, посилила потребу духовних акцій. Коли ж митець

«грандіозного обдарування», який володіє потужними «духовними діоптріями» вербалізує названу проблему в просторі поетичного слова, то вона набуває притягальної енергії, за якою — драматизм світовідчуття автора. Дидактично оприявнена на початку XX століття пророча візія Євгена Маланюка:

Будеш бачити, як без природи і Бога
Обертатиме в прах чоловік, —

стає наскрізним мотто поезії Ліни Костенко. У цьому безперспективному протистоянні людини і природи, людини і людини найвищою духовною субстанцією залишається простір ліс, хоч як це не парадоксально звучить. У «поета лісу» Михайла Ореста і в залюбленої лісової душі Ліни Костенко поважне ставлення до лісу, розуміння його вікової філософії, знання його мови — це міцні духовні опори і буття, і творчості.

Михайло Орест:

До вас, ліси, в побожному мовчанні
Вертаюсь я, окрадене дитя [7, 67].

Ліна Костенко:

Чому ліси чекають мене знову,
На щит піднявши сонце і зорю.
Я їх люблю. Я знаю їхню мову.
Я з ними теж мовчанням говорю [2, 50].

Масштабність лірико-філософського репрезентування лісу як символу, крім зазначених характеристик, передбачає можливість віднайдення ліричним героєм поезії М. Ореста і Ліни Костенко духовної рівноваги у захисному храмі лісу.

Михайло Орест:

Привіт, привіт тобі, о мудрий отче!
В твої обійми я вертаюсь знов:
Душа моя з твоєю злитись хоче,
Я — в світлім захваті, я — весь любов! [7, 26].

Ліна Костенко:

Я цілий день з лісами наодинці.
Я у лісах, як в шапці-невидимці.
Аж тут мене ніхто вже не дістане!
Моїх берізок царство тонкостанне [3, 1];
Поїдемо поговорити з лісом,
А вже тоді я можу і з людьми [2, 51].

Як бачимо, в просторові словесного живописання Ліни Костенко мистецька реальність повсюдно характеризується єдністю матеріального й духовного як двох обов'язкових невіддільних якостей. Тут немає бездуховної матерії, як і не оприявленого внутрішнього ідеального змісту. Свідомість ліричного «Я» артикулюється як внутрішня матеріалізована сутність. А зовнішня реальність є формою, котра субстанціює внутрішню духовність густим комплексом почувань, вражень, переживань, випромінюючи цю енергію довкола, як власну:

Ті журавлі, і їх прощальні сурми...
Тих відлітань сюїта голуба...
Натягне дощ свої осінні струни,
торкне ті струни пальчиком верба [2, 325], —

цей текст, що став уже хрестоматійним, має особливий сенс у плані нашої розмови. Такої музичності на зрізі фоніки й знакової системи музичного світу навряд чи знайдемо в сьогоденній поезії. А якщо й знайдемо, то відчуємо прагматизм авторської установки як заданість. Хіба що геніальному Павлові Тичині з його абсолютним музичним слухом вдалося відтворити живий рух настрою ліричного героя, котрий не просто спостерігає

світ, а й органічно вживається у сфери тонких енергій, безпомилково розпізнаючи його сенсотворчі струми.

Рівень світорозуміння митця якраз і визначається напругою ліричних переживань. Вишуканий звукопис Тичининого слова артикулює голос природи так по-справжньому невідомо, що ілюзія монологу живого світу підкоряє назавжди:

Гей, над дорогою стоїть верба,
Дзвінки дощові струни ловить,
Все вітами хитає, наче сумно мовить:
Журба, журба...
Отак роки, отак без краю
На струнах Вічності перебираю
Я, одинокая верба [12, 24].

Як і в Павла Тичини, глибина інтимного почування Ліни Костенко оприявнилася тим принципом антропоморфізму, котрий втрачає значення поетичного прийому, бо органічність тональності висловленого співчуття і любові до світу природи забезпечена якимсь ніби первісним вrostанням мислі в сутність першообразу. А тому і звертання, в котрих лексика — сучасна і традиційна — у своїй єдності витворили простір переживання глибоко шляхетної, глибоко інтелектуальної душі, сповнені абсолютного відчуття зворотного зв'язку, про який ми говорили вище:

Сумна арфістка — рученьки вербові! —
по самі плечі вкута в туман.
Зіграй мені мелодію любові,
ту, без котрої холодно словам [2, 325].

Усі вектори розвитку поетичної рефлексії в Ліни Костенко центруються переважно навколо авторського «Я» ліричного суб'єкта, котрий сприймає імпульси довколишнього, трансформує їхню енергію через себе, посилюючи гіпотетичну сферу нової мистецької матерії як одухотвореної субстанції. Дозволимо нагадати цитовані вище поетичні рядки: *«У груші був тоненький голосочок, / Вона в дитинство кликала мене»* [2, 42]. Маємо можливість переконалися, що цей гіпотетичний простір поетичного тексту володіє магічною здатністю поєднувати у своїх параметрах явища будь-якого світу, маніфестуючи цим самим силу закону єдності всіх проявів космічного буття, котрі розгорнуті в земному.

Персональна причетність авторської ліричної свідомості, яка і вбирає імпульси світобуття, оприявнюючи їх у процесі власного переживання, визначає образ і характер світомислення Ліни Костенко-пейзажиста. Урівноваження всіх суверенних світів, котрі перебувають у межах авторської мистецької рефлексії, — це принцип організації ліричного сюжету, який сповідує Ліна Костенко у своїй малярській творчості.

Якщо взяти до уваги, що художній світ — це не лише світ закономірностей, узагальнень, але й світ певної символіки безумовної значущості, функціональності кожного компонента світобудови, то зрозуміємо, що кожне явище мистецького простору існує не тільки тому, що воно насправді є, а через те, що воно проголошує, виражає щось, містить у собі ідею, розпросторену в позачасі.

Коли митець силою свого обдарування перетворює матеріал натури в художній факт, коли його інтуїція прориває оболонку видимого й зриму сутність «божественних ієрогліфів», тоді ми зустрічаємо ту новітню реальність, котра володіє потужною силою

духовної екстраполяції у сучасність і прийде, чарівністю божественної артистичної краси.

Оскільки мистецька реальність кожної національної літератури пильно оберігає власні опорні образи-архетипи, котрі протягом століть концентрували полісемантичну сутність слова, його здатність акумулювати нові грані світопочування в часопросторових трансформаціях, то наша увага до автономного поетичного світу Ліни Костенко перебуває в стані особливої відповідальності.

Інтенсивне індивідуальне мистецьке переживання світу поетесою, інтимізуючи характер довкілля у впізнаваних образах, активізуючи емоційний простір реципієнтів, здатне творити особливий симбіоз знакового порядку, в котрім оприявнювався духовно-естетичний образ нації у контексті певного часопростору.

Енергія оціночного елемента, котрий випромінюється словом поетеси, об'єднує категорію простору і часу одномоментно, так само однохвилю вписуючи абсолютно прозорі буттєві картини у сферу вічності через неперебутність праукраїнських національних традицій, в котрих відчуття природи як живої субстанції — одне з концептуальних.

Поезія Ліни Костенко стала тим надійним прихистком, у якому природа знайшла ще одну форму своєї неперебутності — мистецьку реальність. І, відповідно, її всюдисущість, усюдиприсутність так само стали фактором духовного буття людини в модерному світі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Данисюк І. Новинерпність атома: Франкознавчі студії. – Львів: ЛДУ ім. Івана Франка, 2001. – 318 с.
2. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 558 с.
3. Костенко Л. Коротко, як діагноз // Літ. Україна. – 1998. – 14 жовтня. – С. 1 – 2.
4. Костенко Л. Поет, що йшов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. – С. 3 – 12.
5. Лівицька-Холодна Н. Поезії старі й нові. – Нью-Йорк, 1986. – 238 с.
6. Маланюк Є. Поезії. Упорядк. та пердм. Т.Салиги. – Львів: Фенікс ЛТД, 1992. – 686 с.
7. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передмови С.Павличко. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
8. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та автор передм. С.Павличко. – К.: Основи, 1995. – С. 3 – 12.
9. Пахльовська О. Долина Храмів: Поезії. – К.: Рад. письменник, 1988. – 166 с.
10. Потєбня А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 342 с.
11. Салига Т. У глибинах гармонії // У глибинах гармонії: Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник, 1986 – С. 49 – 74.
12. Тичина П.Г. Сонячні кларнети: Поезії / Упоряд., підгот. текстів, прим. С.Г.Гальченка – К.: Дніпро, 1990. – 399 с.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЛІРИКИ МИКОЛИ ВОРОНОГО

Кожний текст, згідно з концепцією Р. Барта, є інтертекстом, у якому на різних рівнях присутні тексти попередньої та сучасної митцеві культури. «Основу тексту, — зазначає вчений, — становить не його внутрішня, замкнута структура, що піддається вичерпному вивченню, а його вихід у інші тексти, інші коди, інші знаки; текст існує тільки в силу міжтекстових відношень, у силу інтертекстуальності» [2, 428].

Продуктивність дослідження художньої творчості на рівні інтертекстуальності незаперечна. В одній із колективних монографій, що останніми роками виходять у Тернополі з ініціативи та за редакцією професора Р. Гром'яка, вказано: «Вихід за межі іманентного тексту створює передумови для виявлення все нових і нових граней проблеми взаємодії літературних явищ. Завдяки можливостям інтертекстуального підходу текст включається не тільки в діалог з літературною традицією, з широким спектром сучасних видів мистецтва, але й у безмежний соціокультурний контекст» [6, 229].

Інтертекстуальність лірики М. Вороного ще не була предметом спеціального дослідження, хоча і сам поет, і всі, хто писав про нього, наголошували на включеності його творчості в широкий загальноєвропейський контекст. О. Білецький ще в 1928 р. відзначав, що «і в процесі нашого літературного зближення із Заходом, і в процесі виникання нового літературного установа на «інтелігентного читача», і в початковій історії українського модернізму — діяльність Вороного залишила незнищимий слід» [5, 15].

Сучасне літературознавство акцентує на особливій ролі М. Вороного як поета-новатора, носія ідеї «артистизму» художньої творчості. На думку Т. Гундорової, поет під впливом німецької романтичної філософії та французького символізму пережив світоглядний перелом, який визначив, зокрема, й новий тип творчої особистості в українській літературі. Складовою частиною цього перелому, вважає дослідниця, «є досі належно не оцінене новаторство Вороного в галузі художньої образності, віршування й поетики. Суголосність його новацій з французькими поетами-символістами засвідчувала глибинні зміни в структурі художнього мислення і в українській літературі. Народжувалося відчуття таємниці, майже містеріальної напруги поетичних рядків, їх переривів, пауз, повторів і заклинань. Змінювалося письмо...» [16, 33].

Оскільки сам поет був цілком свідомий своєї ролі «піонера» в українській літературі, він не втомлювався пояснювати й доводити потребу нового розуміння творчої діяльності, докладаючи величезних зусиль, — як у теоретичному плані, так і власною творчою практикою, — до конструктивного розв'язання проблеми традицій і новаторства, що гостро актуалізувалася на початку ХХ ст.

У цьому контексті дуже показовими є вірші-послання, зразки полемічної поезії, своєрідні «діалоги», в яких відображаються естетичні позиції М. Вороного.

За висновками теоретика діалогізму художнього слова М. Бахтіна, «яким би монологічним не було висловлювання (наприклад, науковий чи філософський твір), як би воно не було зосереджене на своєму предметі, воно не може не бути і відповіддю на те, що було вже сказано про цей предмет, навіть якщо б та відповідь не отримала зовнішнього вираження: вона виявиться в обертонах смислу, в обертонах експресії, в обертонах стилю, у найтонших відтінках композиції. Висловлювання наповнене

діалогічними обертонами, без урахування яких не можна до кінця зрозуміти стиль висловлювання» (виділено автором. — Л.Г.) [3, 314-315].

З погляду сказаного особливу увагу привертають поезії М. Вороного «Привид. Сон у ніч під 26 лютого» та «Іванові Франкові. Відповідь на його Послання», в яких «діалогічні обертони» мовлення автора спрямовуються до найбільш знакових постатей української літератури — Т. Шевченка й І. Франка. «Діалоги» з цими велетнями, перший із яких уособлював національну традицію, а другий — сучасну авторові естетичну думку, необхідні були М. Вороному для чіткого естетичного самовизначення та самоствердження. Названими творами поет-модерніст включається в теоретичний дискурс не тільки національного, а й світового письменства, яке завжди прагнуло усвідомити свою суть і призначення. У змістовому аспекті названі твори становлять своєрідний диптих. Написані в 1902 р., на гребені літературних дискусій початку століття, вони доповнюють один одного і за своєю художньою специфікою наближаються до віршованих філософсько-естетичних декларацій. На рівні форми діалогізм виявляється у віршах по-різному: в «Привиді» це двоголосся, в «Іванові Франкові» переважає монологічне мовлення.

«Привид» являє собою глибоко ліричну задушевну «розмову» з Т. Шевченком як вічно живим утіленням величі духу й національного сумління України, «Іванові Франкові» — полемічний вірш публіцистичного характеру, виклад власної літературної програми в діалозі зі своїм «учителем і другом».

Використання прийому сну в «Привиді» дозволило поету ввести в текст елемент фантастики й чітко розділити голоси суб'єкта як носія ліричного переживання та Шевченка, чию мовну партію виконує його портрет, що ожив «у ніч під 26 лютого».

Голос Шевченка у вірші є по суті внутрішнім голосом самого суб'єкта, об'єктивацією його невдоволення собою і своїм поколінням. Монолог Шевченка вибудовується за допомогою стилізації, прямого наслідування інтонацій творів великого поета, обуреного бездіяльністю національної еліти України. В цьому монолозі використано ритміку й мелодику Шевченкового вірша, імітується стиль поета, широко вводяться алюзії з його творів («квіти — мої діти», «Виростав вас, доглядав вас...», «сівав зерно...» та ін.) аж до прямого цитування:

Славних прадідів великих
Правнуки погані!.. [14, 161].

Заклучна частина вірша, що відтворює пробудження й зміну настрою ліричного героя, — це свого роду самовиправдання, визнання ущербності свого покоління інтелігенції та запевнення в небайдужості до святих заповітів Тараса й любові до України.

По-своєму виявляється діалогічність поетичної мови М. Вороного в посланні «Іванові Франкові». Якщо в «Привиді» застосовано прийом «текст у тексті», тут передбачається, що реципієнт ознайомлений із прототекстом — «Посвятою Миколі Вороному» до поеми «Лісова ідилія», яка в свою чергу була відгуком на відому «Відозву» М. Вороного в «Літературно-науковому віснику» 1901 р. Прототекст у вірші не цитується, але проступає в окремих нюансах авторського слова, відлунює в тоні полеміки та акцентації основних думок адресата. Тож автор без будь-яких підходів одразу вступає в суперечку. Вмотивуванню його позицій має служити й епіграф із Ш. Бодлера, в якому стверджується самодостатність поезії.

Про такий характер інтертекстуальності Ю. Лотман писав: «Можлива також така будова, при якій один текст подається як неперервна розповідь, а інші вводяться до нього спеціально у фрагментарному вигляді (цитати, відсилання, епіграфи тощо).

Передбачається, що читач розгорне ці зерна інших структурних конструкцій у тексті. Подібні включення можна читати і як однорідні з текстом, що їх обрамлює, і як різні з ним. Чим різкіше виражена неперехідність кодів тексту-вкраплення та основного коду, тим відчутніша семіотична специфіка кожного з них» [17, 439].

Слова, якими розпочинається послання «Іванові Франкові», —

Ні, мій учителю і друже,

Про мене — все це не байдуже [14, 162], —

інтонаційно й змістово резонують із рядками Франкової «Посвяти...» до «Лісової ідилії», що в свою чергу становлять пряму відповідь на основні положення «Відозви» М. Вороного в ЛНВ:

Ні, друже мій, не та година!..

...Не думай, як поет покине

Загальних питань море сине

І в тихий залив свого серця

Порине, мов нурець заб'ється, —

Що там він перли і алмази

Знайде блискучії, без казки... [18, 108].

М. Вороний, продовжуючи розмову навколо проблеми сутності поетичної творчості, конкретизує свою позицію щодо участі слова в суспільному житті: він не ухиляється від бою, до якого кличе «геній-визволитель» («Рубаюся з ворогом, співаю, / В піснях до бою закликаю»), але заперечує проти перебування в літературі «фарисеїв» із порожнім серцем, які «паперовими мечами / Вимахують над головами». Це фактично автоцитата, перифраз рядків «Відозви» про необхідність усунення «набій різних заспіваних тенденцій та вимушених моралей, що раз у раз зводили наших молодих письменників на стежку шаблону і вузької обмеженості» [8, 14] та натяк на Франкову згоду з такими позиціями, висловлену в «Посвяті Миколі Вороному»:

Бий своїм словом, бий доразу

Котурн і фальш, пустую фразу! [18, 107].

Наступна теза М. Вороного в посланні до І. Франка продиктована його переконанням у потребі більш глибокого й різнобічного розкриття в поезії життя людської душі, бо ж

...коли повсякчас битись,

То серце може озлобитись,

Охляти може, зачерствіти,

Зав'януть, як без сонця квіти [14, 163].

Ця теза широко аргументується, і тут ми знову стикаємося з прикладом автоінтертекстуальності у Вороного. Так, у листі до І. Франка від 26 вересня 1901 року, що за змістом і характером вислову майже буквально збігається з Відозвою та листами до інших українських письменників, Вороний, заявляючи, що його душа прагне «поезії, справжньої чистої поезії», уточнює: «Ми не хочемо небо прихилити до землі, — так писав я в листі до Мордовцева, — ні, ми хочемо самі хоч на хвилину піднятися на небо. Спокою, тихої радості треба для озлобленої, стражденої душі сучасного інтелігента» (підкреслення М. Вороного. — Л.Г.) [9, 307].

Саме такі образні асоціації пронизують увесь текст послання І. Франкові. В основі їх — опозиції неба і землі, бруду життя і краси надземного, прози буденщини і «щасливих небилець» фантазії:

Душа бажає скинути пута,

Що в їх здавен вона закута,

Бажає ширшого простору —

Схопитись і злетіти вгору... [14, 163].

Адже серце осягає далеко більше, ніж розум, а, крім того, його пориви дають відчуття свободи творчого духу, який «не зносить рамок». Автор вірша, нагромаджуючи асоціативні ряди, доводить змістову градацію своїх доказів до афористичної формули:

І хто Поезію-царицю

Посміє кинуть у в'язницю? [14, 163].

У цьому афоризмі — кульмінація вірша. Далі відбувається градаційний спад, і течія думки нарешті приводить автора до синтезу, в якому урокам І. Франка належить першорядне місце:

Все, що від тебе в серце впало,

Не загубилось, не пропало...

Моя девіза — йти за віком

І бути цілим чоловіком (виділено автором. — Л.Г.) [14, 164].

На думку О. Білецького, М. Вороний не досяг «суцільності», виявив певну «подвійність» у трактовці питання про поета як митця і громадянина, тому кінцівка вірша звучить для дослідника несподівано [5, 50]. Г. Вервес не знаходить у творі згаданої подвійності: «не або-або, а кожен — і Франко і Вороний по-своєму мали рацію» [15, 15].

Нагадуванням про франківський ідеал людини («цілого чоловіка») М. Вороний цілком однозначно підкреслює не протистояння, а спільність своїх позицій із поглядами І. Франка. Але як людина нової літературної епохи він більшої ваги надає індивідуально-особистісному аспекту духовного саморозкриття поета, по-своєму доповнюючи й, можливо, уточнюючи Франкову концепцію. Тут не зайвим буде нагадати й зізнання М. Вороного у відомому листі до О. Білецького щодо його стосунків із Франком: «...нас об'єднала любов до українського поневоленого народу і спільність етичних та естетичних поглядів» (підкреслення наше. — Л.Г.) [10, 17].

У плані сказаного необхідно відзначити, що паратекстуальне відношення розмислу М. Вороного до цитати з Ш. Бодлера в епіграфі твору не виявляє повного співпадіння поглядів українського та французького поетів: за Ш. Бодлером, поезія має мету в самій собі, поза зв'язком із дійсністю, а М. Вороний хоче «йти за віком».

Можна твердити, що погляд І. Франка на поезію як «огонь в одязі слова», «правдиву іскру Прометея» став і точкою тіснішого зближення М. Вороного з шевченківським розумінням слова. В цілому ж розгляд «Привида» й послання І. Франкові з позицій інтертекстуальності дозволяє зробити висновок про конструктивне розв'язання поетом-модерністом проблеми традицій і новаторства в українській літературі.

До діалогізму згаданих віршів близько підходить поетична мова віршів М. Вороного, в яких автор удається до психологічного портретування відомих діячів національної культури. Це вірші-посвяти, де «інший текст» немовби зливається з авторським і відчувається в окремих алюзіях, ремінісценціях, цитатах. За Ю. Лотманом, ідеться тут про включення, однорідні з авторським текстом. Талановитий критик, М. Вороний володів здатністю проникати в саму серцевину ідіолекту кожного митця, про якого писав (твори про І. Котляревського, Лесю Українку, Т. Шевченка, І. Франка, М. Лисенка). Виходячи з наскрізних поетичних образів портретованих авторів, він своєрідно «привласнював» ці образи за допомогою трансформації, зміни звучання в новому контексті.

Особливою поетичністю з-поміж віршів-посвят М. Вороного виділяється «Балада моря. Світлій пам'яті Лесі Українки». Жанр балади з властивим йому героїчним

пафосом і драматизмом якнайповніше передає трагічне відчуття втрати. Автор вірша сугестує настроєвість, характерну для творів Лесі Українки. Цьому завданню служить і віртуозна ритміка, що нагадує Лесині марини, і загальний тон вірша з інтонаціями звеличення високої душі царівни, яка жила на високій горі, виспівуючи свої вогнисті пісні. Образи морських хвиль, царівни, гори, квітки ломикамінь, узяті з творів Лесі Українки, набувають у новому тексті іншої семантики, відповідної до творчих завдань автора. Хвилі оплакують смерть царівни, пророчі пісні здіймаються вгору і линуць «понад світами», душа героїчної жінки втілюється в «ту квітку, що камінь ламає». Використавши баладний прийом метаморфози (перетворення людини в квітку), М. Вороний наповнив своїм конкретним змістом образ-символ із прототексту — Лесиних «Уривків з листа». Авторка вірша назвала квітку *Saxifraga* зразком для всіх поетів, а М. Вороний оспівав через цей образ саму Лесю Українку.

Цілком точний духовний портрет Г. Чупринки знаходимо у вірші М. Вороного «Ти — чарівник». Створений у 1911 р. паралельно з написанням рецензії «Лірика краси і смерті («Сон-трава» Грицька Чупринки)», цей вірш увійшов згодом, після розстрілу Чупринки, до циклу «*De mortuis*» під заголовком «Пам'яті Г.Ч.». Немає сумніву, що праця над рецензією поглибила зміст вірша: єдність аналітичного й образного начал у свідомості письменника зумовила особливу виразність, афористичність стислих поетичних визначень і характеристик у творі. Поет не покликається на тексти Чупринки, замість алюзій чи цитат він творить узагальнений образ-портрет українського чарівника слова, складений, ніби мозаїка, з метафор: страдник, віщун-співець, віщий птах, Єремія. Зроблені в рецензії зіставлення з Дон-Кіхотом, із Прометеем, вказівки на впливи Верлена, протиставлення Чупринки як справжнього митця quasi-модерністом, натовпу, галасливій юрбі, у вірші набувають характеру викінчених змістообразів або ескізно накиданих малюнків. Так, приміром, твердження Вороного-рецензента про космізм поетичної фантазії Чупринки [12, 623] у вірші розгортається в цілу картину:

Твій дух сягає понад хмари,
Туди, в незміряний простір,
До ясних зір, до чистих зір... [14, 179].

Отже, художнє «портретування» М. Вороного — це не абстрактне «славослов'є», а точність і виваженість поетичних характеристик, у яких включення елементів іншого тексту трансформується в яскраві самостійні образи, що виникли на основі глибокого вивчення першоджерел. Тому двоголосся віршів М. Вороного нерідко обертається єдиною гармонійною мелодією, в якій голос іншого поета повністю зливається з авторським, немовби розчиняється в ньому.

«Артистизм» М. Вороного, його постійний пошук краси спонукали поета до вербалізації «мови» інших мистецтв. Учені називають звернення до музичних, образотворчих, архітектурних алюзій у творах художньої літератури синкретичною інтертекстуальністю [6, 229]. На такому синкретизмі побудована поезія «В студії», в якій портрет прекрасної дівчини, схожий на «ніжний силует / Голівки пензля Сандро Ботічеллі», настроїв душу на хвилю захоплення, пробудив у ній «давно жаданий рай і тиху благодать». Оспівуючи красу мистецького утвору, поет поєднує візуальні враження з музичними: портрет у студії митця він сприймає як «інтимний спів душі кольорами пастелі» [14, 109].

Подібна синестезійність образів простежується і в «Тінях», де автор майстерно навіює настрій смутку, душевної втоми, самотності в дощовий осінній вечір. Поєднання різнопланових споминів і вражень, вкраплення з чужих художніх текстів, музичних та

малярських творів засвідчують інтертекстуальне багатство поетичних асоціацій М. Вороного, широкий спектр його мистецьких уподобань:

В тумані плинуть уривки милі:
Голівка Греза, ескіз Родена,
Меланхолійний ноктюрен Шопена,
Фрагменти вірша Сюллі-Прюдома,
Псалми Верлена... [14, 28].

А поезія «Скрипонька», як згадує сам автор у листі до О. Білецького, — «це поетичне переложення на слова музики Ернста «Елегія»» [11, 36]. З огляду на музичне чуття поета, що виявилось в мелодійності його вірша та музичній природі багатьох образів, мотивів, це зізнання веде нас до розуміння першоджерел слова Вороного-лірика, до витоків його поетичного натхнення. Воно є засадничим у літературній програмі митця, в котрого творчий процес, за його поясненням, починався «не так од образу, як од звука»: «І дійсно, — *мелос*, спершу примітивний, далі технічно все більш ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша» (виділено автором. — Л.Г.) [11, 39].

Свідчення М. Вороного, що «Скрипонька» є «переложенням» «Елегії» Ернста, не заперечує можливості трактувати вірш у ширшому плані — як твір про вплив музики на людську душу. Це зумовлено узагальненим, універсальним характером музичного мистецтва. Під впливом певної мелодії елегійного звучання, що схвилювала поета, з'явився вірш, у якому відтворено діалектику взаємодії музичних та словесних образів, простежено єдине настроєве тло вираження почуттів. Цей зразок синкретичної інтертекстуальності представляє двоголосся музичного та вербального текстів.

Інтертекстуальність лірики М. Вороного значною мірою зумовлена літературними впливами. Загальновідоме положення про вплив французької літератури на українського поета. Його підкреслював і сам М. Вороний, заявляючи: «...школа парнасців і *найбільше символістів французьких* (П. Верлен головно) відбилась дуже виразно на характері моєї творчості» (виділено автором. — Л.Г.) [11, 36].

М. Вороний не спрощував питання про впливи. Він, приміром, твердив, що гасло Верлена «музика понад усе» було його власним гаслом уже тоді, коли він «ще не читав ні Верлена, ні його товаришів». І водночас поет зауважував сильний вплив на нього французької поезії як на свідомому, так і на підсвідомому рівні: «Деякі розміри й форми я позичив свідомо у французів..., здебільшого шляхом ремінісценції ті форми чіплялись мого вуха мовби несвідомо, і я сам дивувався, побачивши, що я взяв її в когось» [11, 40].

Свідоме запозичення досвіду французів бачимо хіба що в прямому наслідуванні блискучого стилю П. Беранже в сатирі «Старим патріотам», здебільшого ж це справді ремінісценції, відгуки, цитати, стихійно засвоювані уроки майстерності, важко вловимі і не завжди фіксовані свідомістю.

«Від французів, мабуть, — розмірковує М. Вороний, — у мене й любов до «повторних ходів», комбінованих повторень і до рефренів» [11, 41]. Характерне оце «мабуть». Поет сумнівається в точності своїх самостережень, вагається у визначенні тих чи інших впливів, добре розуміючи роль підсвідомості у творчій діяльності.

Цю особливість художнього тексту підкреслював Р. Барт, за переконанням якого, митець неусвідомлено засвоює різні культурні коди, що проходять через текст і створюють «могутню стереофонію»: «Кожен текст є між-текст по відношенню до якогось іншого тексту, але цю інтертекстуальність не слід розуміти так, що в тексті є якесь походження...» [1, 418]. Текст, за Р. Бартом, «утворюється з анонімних, невловимих і разом з тим *уже читаних цитат* — із цитат без лапок» (виділено автором. — Л.Г.) [1, 418].

Щодо російських та польських впливів у його творчості М.Вороний висловлювався досить стримано. Проте не можна не помітити впливу чарівної «Незнайомки» О.Блока на його «Інфанту», а «такі речі, як «*Dies irae*» і «*Hostias*», — за спостереженням О.Білецького, — примушують згадати польських модерністів — зокрема Яна Каспровича (з поемою якого «Святий Боже» хочеться порівняти ці вірші нашого поета)» [5, 38-39].

Творчість М.Вороного як інтертекст найбільш повно прочитується крізь призму звернення поета до т. зв. «традиційних сюжетів і образів» (ТСО). За висновком дослідника вказаної проблеми А.Волкова, «при використанні ТСО життєвий матеріал береться вже пропущеним крізь творчу призму традиції — міфу, фольклору, історичної легенди, літератури. Створена раніше «друга дійсність» знову, ще раз проходить крізь авторську призму. Трансформується при оформленні явищ і проблем іншої доби» [7, 214]. Учений справедливо вказує на естетичну продуктивність використання традиційних сюжетів і образів у художньому пізнанні життя, в досягненні об'єктивної істини. «Згущеність, лаконічність і загальновідомість ТСО, — вказує він, — дозволяють вкладати в твір великий ідейний зміст, а також переключають увагу реципієнта з фабульної напруженості на ідейний аналіз того, що відбувається» [7, 215]. М.Вороний відчував перспективність цього напрямку творчої думки, внаслідок якого перед митцем розкриваються необмежені можливості для нових інтерпретацій відомих текстів.

Можна відзначити широкий діапазон і різнобічність художніх інваріантів традиційних мотивів у творчості М.Вороного. Серед них — біблійні, античні, середньовічні легендарні сюжети, які проходять через індивідуальну творчу свідомість поета і розкривають його погляди на світ.

Орієнтуючись на освіченого читача, ознайомленого з європейською поезією, та домагаючись вишуканої форми вірша, М.Вороний покладав велику вагу на поетику заголовка, доцільність епіграфа, включення в текст крилатих висловів, імен міфічних, фольклорних чи літературних персонажів. Це не було наївне хизування європеїзмом, ідеться про серйозну працю поета над оновленням українського слова, його змістових, формальних і жанрових параметрів. Тому всі його «*Ad astra*», «*Memento mori*», «*Vae victis*», «*Cum grano salis*» та ін. несли в собі значне образно-семантичне навантаження, нагадували про багатющий світовий досвід культурного життя, до якого прилучалася й освічена Україна. Те ж саме можна сказати про імена велетнів світової літератури й науки (Овідій, Шекспір, Гайне, Гете, Кант, Верлен, Беранже) в епіграфах і текстах віршів, про знакові імена-символи (Антей, Ікар, Лаокоон, Прометей), жанрові визначення, які Вороний не без розмислу виносив у заголовки своїх поезій (епіталама, мадригал, Requiem, елегії, тріолети, експромт, подвійний сонет, сонет без голови та ін.).

Звертаючись до традиційних сюжетів, М.Вороний по-різному підходив до їх переосмислення в дусі свого часу. Інколи він обмежувався відтворенням самого сюжету, нічого не додаючи від себе. Авторська позиція виявлялася при цьому в самому обранні матеріалу, в інтонаціях розповіді, яскравому донесенні ідеї першоджерела. Такий спосіб опрацювання запозиченого мотиву бачимо, наприклад, у поезії «Легенда», що звеличує силу материнської любові.

Значно частіше використання запозичених сюжетів супроводжується в поета паралелізмами, виразною лінією суб'єктивно вираженого коментування, екстраполяцією цих сюжетів у сучасну йому дійсність. Характерним зразком інтертексту такого плану є поезія «Ікар». Причина звернення М.Вороного до античної легенди про необачного і прекрасного в своєму пориві до сонця юнака цілком зрозуміла. Це реакція поета-

мрійника, ідеаліста на брак героїзму, приземленість свідомості земляків, що визначала настроєвість багатьох його творів.

У тексті — два «співрозмовники»: міфічний герой і ліричний суб'єкт, який відчуває співзвучність свого духовного життя з історією Ікара:

Бо на крилах мрій щасливих
Я до сонця теж літаю
І на землю теж спадаю
З високостей чарівливих [14, 105].

Невідповідність мрії і дійсності увиразнюється епіграфом із Овідія: «Icare — dixit — ubi es? Quo te regione requiram?» (Ікаре, в якій околиці маю тебе шукати? — сказав. — Де ти є?).

Вірш написаний у 1902 р., а через кілька років у ньому з'явився ще один герой, історія якого прочитується в підтексті. Це український пілот-випробувач Левко Мацієвич, який загинув 24 вересня 1910 р. під час свята авіації в Росії. Аналогія між подвигом Ікара та українського героя виникла вже після написання вірша, але Вороний відчув її і розширив звучання твору посвятою: «Світлій пам'яті Левка Мацієвича, першого українського літуна». Йому ж належить і стаття «Ad astra! Пам'яті Льва Мацієвича», в якій автор із душевним болем та водночас і з гордістю за мужність і відвагу скромної української людини писав: «Слава Мацієвича розляглася по всьому світу, але Україні належить честь, що один з її синів записав своє благородне ім'я на скрижалях вселюдського поступу. Мацієвич був одним з перших безумців-піонерів, що прокладають нові шляхи в безмежні високості світознання, підкоряють людському генію світові таємниці. Честь йому і невмируща слава! Sic itur ad astra!» [13, 665].

Поет «українізував» подвиг античного героя й епіграфом до статті, яким стали рядки з його ж «Ікара»:

Світлий образе блискучий!
Ти стоїш передо мною,
Гордий силою міцною
І одвагою могучий [13, 664].

Саме життя підказало М. Вороному шлях до переосмислення традиційного сюжету, а тим самим і до гідного звеличення творчого генія української нації.

Патріотизм поета став поштовхом і до способу використання традиційного сюжету в ліричній поемі «Свшан-зілля», де літописне оповідання про чародійне степове зілля, яке пробуджує пам'ять, спричиняється до відродження душі, служить повчальним уроком для тих,

...котрі вже край свій рідний
Зацурали, занедбали... [14, 155].

З точки зору проблеми інтертекстуальності цікавими є поезії М. Вороного, в яких оживають мотиви і образи куртуазної літератури Середньовіччя та поезії доби Відродження.

Своєрідне осучаснення цих джерел бачимо, зокрема, в циклі «Фата-моргана», в якому земні пристрасті сублімуються у високі платонічні почуття. Атмосферу куртуазного обожнювання новочасної красуні поет створює вже в «Заспіві» до циклу. Тут же називаються імена, які вказали шлях до джерел натхнення:

Навію чар,
Як той Ронсар
Або вигадливий Маріні... [14, 119].

Характерно, що, згадуючи ім'я славнозвісного співця кохання П'єра де Ронсара, автор «Заспіву» вдається і до використання ронсарової строфи, яка звучить у нього легко, граціозно, грайливо.

Поет актуалізує форми пісенної лірики трубадурів, усі п'ять віршів циклу — це уявні діалоги ліричного героя з «укоханою богинею». Тут панує фея Моргана, чари якої ведуть у світ казки, в «царство мрій».

У поезії «Паж і королівна» любовна історія, чи, скоріше, гра сучасної авторові людини переноситься у більш романтичні часи благородних лицарів і прекрасних дам:

Я — ваш паж, ви — королівна!
Але межі нами мур...
Хто я? Бідний трубадур,
Ви — красуня богорівна;
Я — ваш паж, ви — королівна! [14, 120].

Прийоми переміщення в просторі й часі, фантастичні перетворення, текст у тексті бачимо і в поезії «Астролог і Альціона». Тут сходяться два фантастично-загадкові сюжети, покликані відтворити рятівну силу жіночої краси і кохання: далека зірка Альціона розбиває злі чари й сама перетворюється в омріяну земну красуню.

А в мініатюрі «Пастух і пастушка» поет воліє говорити про стосунки закоханих мовою освяченого традицією жанру пасторалі, чим посилює враження новочасної любовної ідилії:

Се ж я і ви, се ж ви і я —
В екстазі чарівнім! [14, 123].

Певну антитезу до циклу «Фата-моргана» становлять «Гротески», де прийоми парадоксальності та гротеску відтворюють одвічну недосконалість життя, підтверджуючи істинність сентенції: «і сміх і плач — з одного джерела» («Sententia»).

В оригінальний спосіб ідея циклу узагальнюється у яскраво гротескній картині зіткнення природного і людського світів у поезії «Німфа». Давній мотив кохання німфи, до людської істоти, джерелом якого є антична міфологія, у вірші Вороного несе в собі думку про трагізм і непокунуваність вільного стихійного чуття зі скованою умовностями душою людини, про дисгармонійність людського життя, неможливість поєднання в ньому поезії і прози, що є лейтмотивом усього циклу.

У текстах українського поета-модерніста легко адаптуються мотиви народної культури Середньовіччя. Один із псевдонімів М. Вороного Арлекін свідчить, наскільки цей популярний персонаж італійської комедії масок був близьким поетові. У циклі «Гуморески» натрапляємо на стилізацію «Спів Арлекіна», в якій відчайдушна веселість, дотепність, колючі жарти народного співця, — «сина юрби», — по-своєму відбивають естетичний ідеал новочасного поета.

М. Вороний високо ставить ціну сміху («Чого життя без сміху варте?..», «Хай сміх бринить»), проте в його індивідуальному світовідчужанні сміх часто набуває тонів трагізму, поєднується з тамованим риданням.

Так, у одному з найбільш трагічних циклів інтимної лірики митця «За брамою раю» вміщено поезію «Чорне доміно», в якій поряд із національною трансформацією мотиву середньовічного карнавального сміху дається і глибоко особистісне трактування ситуації, коли «плаче сміх» і «плач сміється».

Традиційне святкове дійство середньовічної Європи з його розкованістю, веселістю, вільними жартами переміщається тут у світ сучасного поетові українського життя. У юрбі миготять упізнавані маски:

Арлекін, королева, циганка і паж,

Капуцин і метелик моторний... [14, 92].

Та все це вирування свята потрібне поетові тільки як контрастуюче тло для зображення настрою ліричного суб'єкта, що тужить за втраченою милою. Водночас атмосфера карнавалу зробила можливим жест маски «чорне доміно», що наблизилася до героя і прошепотіла: «Чом ти, друже мій, так зажурився?».

За М. Бахтіним, природа карнавалу, в якому гра стає самим життям, допускає особливу, вільну форму контакту між людьми, що в звичайному, позакарнавальному житті розділені неперехідними бар'єрами: «Людина ніби перероджувалася для нових, чисто людських взаємин. Відчуження тимчасово зникало. Людина поверталася до себе самої...» [4, 301]. Ліричний герой вірша М. Вороного, немовби пробуджений до життя голосом коханої, бажає продовжити людський аспект контакту, вийти зі світу масок у реальну дійсність, але «чорне доміно» зникає.

Загалом вічна тема кохання набуває в інтертексті лірики поета яскравого, свіжого звучання. Пильно дбаючи про оновлення українського поетичного слова, митець іноді дозволяв собі м'який, лагідний жарт у «діалозі» з традицією. Він написав гумореску «Тасмне кохання», в якій оповів трагікомічну історію сеньйори Анджеліні та лицаря Піколіні, що за життя не посміли виявити одне одному своїх почуттів, та не знайшли спокою й по смерті. Це влучна пародія на куртуазні романи з їх гіпертрофованою чутливістю, перебільшеним виявом «неземного», платонічного чи, навпаки, понад міру пристрасного земного кохання. Чуємо тут і натяк на певну емоційну збідненість людини нового часу, в якій «на таке кохання... урвався бас» [14, 128].

Гумореска про тасмне кохання середньовічного лицаря і неприступної сеньйори, її знижений пародійний тон засвідчує переконаність М. Вороного в необхідності давати сучасні зразки куртуазної лірики, по-новому говорити про кохання.

Ще одне підтвердження такої позиції митця знаходимо в гуморесці «Поет і амур». Це діалог античного божка з сучасним авторові «поетом», у якого «Серце стерлось, як паркет, /Серце в любовщах зносилося...» [14, 131]. «Поет» за звичкою виводить свої любовні пісні, чим викликає протест амура, який слушно вимагає щирого, а не вдаваного натхнення:

Коли чує: «Не співай!.. –
...Ти ревеш, мов той бугай...»
Коли чує: «Не співай,
Звуків ніжних не вдавай,
Бо їх решето не має...» [14, 132].

За жартівливою формою діалогу давнього божка зі стрілами в руках та сучасного авторові віршописця, за грайливою течією дзвінких тріолетів у вірші криється серйозність і непоступливість митця в його ставленні до порожнього, не зігрітого справжнім чуттям слова.

Творчість М. Вороного входить у національну та світову поезію як її органічна частка, як необхідна ланка в полілозі культур. Інтертекстуальність лірики поета, що включала різні форми поетичного двоголосся (дискусії, полеміку, пародіювання, уявний діалог), психологічне портретування митців, впливи, вербалізацію творів інших мистецтв (синкретичний діалогізм), творче використання традиційних сюжетів і образів, сприяла подоланню певного історично зумовленого герметизму української літератури та виходу її на широкі простори загальнолюдської культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 413-423.

2. Барт Р. Текстовий аналіз одної новели Едгара По // Барт Р. Избранные работы... – С. 424-461.
3. Бахтін М. Висловлення як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 310-317.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 291-352.
5. Білецький О. Микола Вороний. Критично-біографічний нарис // Вороний М. Поезії. Ювілейне видання. – «Рух», 1929. – С. 15-52.
6. Біловус Л. Інтертекстуальність у мистецьких світах // Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація. За ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль, 2005. – С. 213-252.
7. Волков А. Традиційні сюжети та образи // Літературознавча компаративістика. За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2002. – С. 181-216.
8. Вороний М. [«Відозва»] // Літературно-науковий вісник. – 1901. – Річн. IV, т. XVI, кн. XI. – С. 14.
9. Вороний М. Лист до І. Франка від 26 вересня 1901 р., Катеринодар // Відділ рукописів ІЛ НАНУ. – Ф. 3. – № 1620. – С. 305-310.
10. Вороний М. До статті Олекс. Ів. Білецького про мене: [Лист до О.І. Білецького від 9.IV.1928 р.] // Відділ рукописів ІЛ НАНУ. – Шифр 110. – № 29.
11. Вороний М. До статті Олекс. Ів. Білецького про мене [Скорочено] // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 34-43. Публікація Т. Гундорової.
12. Вороний М. Лірика краси і смерті («Сон-трава» Грицька Чупринки) // Вороний М. Твори. – К., 1989. – С. 619-624.
13. Вороний М. Ad astra! Пам'яті Льва Мацієвича // Вороний М. Твори. – К., 1989. – С. 664-665.
14. Вороний М. Твори. – К., 1989.
15. Вервес Г. Поет повертається на Батьківщину // Вороний М. Твори. – К., 1989. – С. 5-22.
16. Гундорова Т. «Fiat» Миколи Вороного // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 32-33.
17. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс. Антологія... – С. 430-441.
18. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1976. – Т. 3.

Марія МОКЛИЦЯ, професор (Луцьк)

ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ ПІДМОГИЛЬНОГО У ХХ СТОЛІТТІ

В українській літературі загалом було небагато повноцінних літературних дискусій навколо якогось новаторського твору. Тому кожна з них є особливо важливим предметом для роздумів і аналізу. Отож, серед творів, які «нашуміли» в літературному житті 20-х років, чи не першим варто назвати роман Валер'яна Підмогильного «Місто». Дискусія не виникне, якщо твір просто сподобається. Мусить бути негативна реакція, причому з долею обурення (праведного), достатньою для того, щоб активно оприлюднювати свою позицію. Звісно, просто поганий твір теж дискусії не викличе: навіть якщо йдеться про порушення морально-етичних норм, на яке загал завжди дуже чутливо реагує, твір мусить мати як мінімум здатність впливати, залишити небайдужими значну кількість читачів, а це означає, що в ньому мусить бути певний рівень

художності. Тобто, будь-яка літературна дискусія навколо твору — це, за великим рахунком, завжди подія зі знаком «плюс». І будь-яка дискусія є показовою, симптоматичною, це завжди зріз літературної ситуації в цілому, вона акумулює в собі безліч найактуальніших підтекстів.

Гадаю, що жодна з негативних оцінок, висловлених на адресу роману Підмогильного (як і на адресу всіх інших творів), якщо вона, звісно, не є типово соціологічною, не заперечена й досі на чисто літературознавчому рівні. Це загалом симптоматично для нашої науки: не шукати відповідь по суті справи, а закривати питання, бо, мовляв, вийшов термін давності. Але кожне таке закривання проблеми тяжіє над нашими оцінками і продовжує їх визначати непомітно для нас.

Отже, що обурило читацьку публіку 20-х років в романі «Місто»? Обурило головний герой — Степан Радченко, обурило своєю аморальною поведінкою, зокрема, ставленням до жінок. І це перший парадокс, який потребує чіткого пояснення. Чому молоді люди, прочитавши роман, утворювали судові процеси, на яких звинувачували і засуджували героя роману «Місто»? Хіба кожного негативного героя, навіть дуже яскравого, читачі судять і намагаються викрити? Викриття загалом — це справа письменника, а не читача. Читач вільний погоджуватись чи не погоджуватись з намірами автора, з його розумінням дійсності, але не він створював образ і не йому його викривати... В чому тут справа?

Серед модерної класики є хрестоматійний твір з макетом події, яка дещо пояснює: це повість А.Камю «Сторонній». Там теж йде судове розслідування і чиниться натовпом (в першу чергу ним, а не суддями) несправедливий суд над людиною, яка здійснила ненавмисне вбивство. І теж була симптоматична реакція читачів на твір Камю: герой його твору так само викликав гострі сутички читачів. Загал часом втручається в судочинство: коли відчуває загрозу для власних підвалин. Читацька публіка не прореагувала б на Радченка, якби він справді був створений автором як негативний герой. Він просто приєднався б до когорти героїв штибу чарівних негідників Гі де Мопассана. Що тут обговорювати, про що дискутувати? Злочинець він і є злочинець. Викрив злочинця письменник — хвала йому і честь від читачів. В тому то й справа, що обурило Радченко публіку 20-х років не своїми злочинами (які там злочини! ледве що на легку аморальність тягнуть вчинки героя), а тим, що підпав під авторський захист. Тут публіку не одуриш: якщо автор маркує героя позитивно, це відчувається в кожному слові, в кожному звукові оповідної інтонації. Тим-то й привабив Підмогильний читацьку публіку, що змалював з симпатією героя, якого, згідно з усталеними етичними нормами, треба було малювати з пафосом викриття. Читачі змушені були судити Радченка на імprovізованих судилищах тому, що цього не зробив автор. Суд над героєм був фактично судовим розглядом справи Підмогильного: як можна так відверто показувати ниці вчинки героя і водночас писати про нього з такою симпатією? Мабуть — сам письменник аморальний тип, який способом художнього впливу намагається виправдати свою аморальність... Звісно, читачі 20-х років не були надто спокушені в тонкощах літературного ремесла, а тому вели мову виключно про Радченка, ухиляючись від персони автора. Так, ніби Радченко — це реальний чоловік, який невідомо звідки з'явився на літературному подіумі, щоб шокувати українську публіку...

Історія з романом, як і всі мистецькі події того часу, була обірвана на півслові і на багато десятиліть зникла з поля зору. І ось роман «Місто» з'являється, ніби щойно написаний, в полі зору читачів кінця 80-х років. Диво-дивне: не змовляючись, майже нічого не знаючи про літературну дискусію 20-х років, читацька публіка один до одного повторила (змакетувала) літературну подію більш як півстолітньої давності. Та що там читачі! І критики, і літературознавці повторили всі парадокси сприйняття, які проковкує

роман Підмогильного: з пафосом викрили Радченка, не помічаючи того, що роблять не свою справу, що мусив би викрити героя твору сам письменник, а читач і критик — іншим способом відтворити позицію автора.

Наскільки глибоко може укорінитися стереотип сприйняття, можна продемонструвати на прикладі передмови, яку зробив до видання роману «Місто» Валерій Шевчук. Талановитий письменник, літературознавець, критик, тонкий поціновувач художнього твору, Валерій Шевчук теж, як це не дивно, побачив в Радченкові тільки те, що побачили в ньому читачі 20-х років. Парадоксальність ситуації навіть посилилась, оскільки В.Шевчук мусить виходити в першу чергу з того, що Степан Радченко — герой прозоро біографічний... Але процитуємо трохи ширше самого В.Шевчука: «Деякі колізії життя героя роману «Місто» Степана Радченка й справді накладаються на колізії життя самого В.Підмогильного: сільського походження хлопець приходить у місто, вступає до вузу, не закінчує його, стає письменником, працівником журналу, бере участь у київському літературному житті. Поета Вигорського легко накласти тут на поета Є.Плужника, деякі роздуми про літературу увіч авторські, але все-таки і справді роман цей не автобіографічний, бо йдеться про зовсім інший тип митця» /.../ «Це тип такого собі завойовника, який рушив на місто, щоб покласти його собі під ноги,... людина з не зовсім розмитими комплексами добра і зла, але яка не здатна утверджувати щось одне із них, отже людина з потенцією до беспринципності... він складніший, неординарніший, я б сказав, небезпечніший Любого Друга, бо й темінь його душі неоглядна для нього самого. Більше того, оту темінь душі герой легко здобуває й легковажить нею, адже мета в нього одна — завойовництво, і саме на це він тратить себе, свої здібності й талант». І нарешті: «Радченко й справді типовий міщанин, і таким його й хотів зобразити автор» [7, 10].

Дивна алогічність тверджень! Якщо Підмогильний хотів показати міщанина (причому, йдеться мабуть, про внутрішню сутність, а не про соціальний статус, бо Радченко походить з селян, пізніше стає інтелігентом), акцентувати увагу читача на процесі оміщанювання простого сільського хлопця, то навіщо він наділяє його власною біографією, своїми думками і ставленням до мистецтва? Яка тут логіка? Який художній ефект можна з цього поєднання роздобути? Письменник затіяв сповідь, вирішив викрити якщо не самого себе, то всіх тих, хто прийшов з села у місто і укорінився в ньому? Наступне: як поєднуються в одній особі завойовництво і міщанство? Міщанин — це аж ніяк не завойовник, це швидше його антипод. Завойовник найперш — людина активної життєвої позиції, міщанин — уособлене життєве болото, байдужість і пасивність. Якщо автор, маюючи симпатичного сільського хлопця на початку твору, хотів показати процес оміщання (чи будь-якого іншого падіння, себто деградацію), то його письменницька увага мусить бути прикута до механізмів деградації. Аби ми повірили в деградацію, ми мусимо на власні очі побачити, як це відбувалось, коли і під тиском яких обставин герой робив неправильний вибір. Але всі ці питання так би мовити риторичні. Треба вернутись до тексту і повільного, вдумливого сприйняття.

Розберемось з кар'єрою Радченка, себто з так званім завойовництвом. Чому таке патетичне означення? На яких барикадах, в яких герцях ми бачили Радченка? Здібний хлопець приходить з села у місто з честолюбними намірами утвердитись в ньому, підкорити його (до речі сказати, що означає підкорити місто? чи варто цей намір, якщо він не буквально воєнно-бандитського значення, маркувати негативно?). Згадаємо «Любого друга», з яким одразу почали порівнювати «Місто», та й не тільки його: «Втрачені ілюзії» Оноре де Бальзака, романи Е.Золя, загалом всю реалістичну літературу XIX — початку XX століття. Безліч сюжетів, коли герой з певним стартовим

капіталом (здібності чи гарна зовнішність — не має значення) робить спробу пробитись нагору по соціальній драбині. Коли це сходження трактується письменниками негативно? Тоді і тільки тоді, коли кар'єра робиться нечесним способом, коли за матеріальне чи соціальне вивищення герой платить аморальними вчинками: підступом, зрадою, наклепами, підсиджуванням суперників тощо, тощо. Словом, коли герой рухається вгору, використовуючи когось і залишаючи після себе розбиті долі, як це робить Любий Друг. Чи використав когось Радченко в своєму намаганні зробити кар'єру? Як йому загалом вдалось її зробити? Яку, власне, кар'єру зробив у місті Радченко? Очевидно, альянсу з романом Мопассана зумисне змакетовані автором, очевидно, з наміром навести на порівнювання, аби читач краще зрозумів принципову різницю: стосунки Радченка з жінками не мають ніякого відношення до його кар'єри. Він спочатку став відомим письменником, надрукувавши без будь-яких зв'язків і протегування кілька оповідань. Чи є підстави думати, що твори Радченка — кон'юнктурні? малохудожні? незаслужено переоцінені? Ні, таких підстав нема. Навпаки, більш ніж досить свідчень, що Радченко писав справді талановиті твори, що визнання його як письменника було заслуженим і закономірним, а не випадковим. Внаслідок літературного визнання Радченкові запропонували місце головного редактора журналу, саме він виявився найбільш підходящою кандидатурою на цю посаду, а не тому, що доклав до цього якихось зусиль, проліз, когось обійшов, підставив, до когось втерся у довіру і так далі. І все, кінець завойовництву. Сільський хлопець спробував свої сили в літературі, отримав визнання і пристойну посаду саме завдяки якостям і здібностям. Оце називається завойовництво? За це треба Радченка викривати і казати, що він «поклав собі місто під ноги», що він, такий негідник, «на це тратить себе, свої здібності й талант»? А на що ж повинен був потратити себе Радченко з огляду на високу моральність? Може, взагалі він погано вчинив, коли переселився в місто? Сидів би в селі, орав землю і був втіленням позитивом для радянських читачів... Можливо, Радченко в якомусь інакомовному сенсі і підкорив (себто завойовував) місто, але явно в авторській наміри не входило бажання показати цей процес як негативний. Не бачити цього — означає просто не бачити твору як такого, накладати на канву подій власне розуміння світу, але видавати його за авторське.

Ю.Шерех свого часу теж погодився з тезою про перегуки роману «Місто» з «Любим другом» Мопассана, але зробив цілком інший висновок: «Той, хто бачить у книжці Підмогильного тільки історію кар'єри, має підстави закидати авторові її всі сім смертних гріхів. Але цим він тільки зраджує, що для нього самого інші, вищі питання не існують. Паралельно з історією кар'єри Степана Радченка, розказаною з нещадною правдивістю, Підмогильний показує народження людини й письменника Радченка» [8, 89].

Інший, теж досить поширений, майже підручковий варіант тлумачення образу Степана Радченка — бачити в ньому приклад складності, суперечливості, неоднозначності людської натури. Щось у ньому є позитивне (розум, здібності), але багато й негативного (наприклад, егоїзм і себелюбство). З цією тезою теж варто розібратися уважніше. Де виявив себе егоїзм героя? Знову ж таки, в стосунках з жінками. Але, знову ж таки, не можна не бачити того, як автор віртуозно перемикає сприйняття з аморальності на позитив героя. Спочатку нам ніби шкода покинутих і зневажених жінок Радченка: Надійку, Мусінку (втім, Радченку їх так само шкода), але згодом, коли автор розгортає сюжетні лінії далі, ми переконуємось, що надто шкодувати покинутих жінок не варто. Якою залишає читача образ Надійки, цієї чистої, довірливої сільської дівчини, з якою Радченко обійшовся так брутально? Ми запам'ятаємо її більш

виразно в сцені останньої зустрічі Надійки і Степана, коли вона постає заміжною, поважною жінкою. В її портреті автор не приховує тих рис, які яскраво виявляють типаж: Надійка — це якраз і є типова міщаночка, коло інтересів якої впирається в матеріальний добробут сім'ї. Їй навіть кохання не дуже потрібне, аби лиш був пристойний чоловік. Якби Радченко одружився з нею, навряд чи йому вдалося б стати письменником. Принаймні, дуже швидко ця сфера діяльності, головна для Радченка, відступила б на другий план і в кращому разі трактувалася б як хоч і невинна, але докучлива слабкість чоловіка. Надійка задоволена і щаслива, зла на Радченка не тримає. То чи потрібен тут адвокат з числа читачів? Доля іншої жінки — Мусіньки — після того, як її покинув Радченко, розгортається не так щасливо: Мусінька деградує. Але, зустрівши Мусіньку в її житті без Радченка, читач мусить відчувати антипатію до героїні і визнати, що їх зв'язок не мав ніякої перспективи. Звісно, Радченко мав певну вигоду від стосунків з Мусінькою, але не варто забувати того, що це жінка, набагато старша від Радченка, жінка з типово міщанським, бездуховним, безрадісним життям з нелюбим чоловіком. Кохання до Радченка освітло життя Мусіньки романтичним світлом, стало єдиним моментом повноцінного існування. Це було взаємне тяжіння, оскільки Мусінька відкрила Радченку світ інтимних стосунків, завдяки потягу до неї він став чоловіком, сформувався, глибше усвідомив себе і свої плани. Мусінька трималась за Радченка, бо разом з його відходом вона втрачала найкраще в своєму житті, але юнак мусив порвати з цією жінкою рано чи пізно, хоча б тому, що вона була одружена і стосунки в її сім'ї через Радченка почали набувати загрозливого стану. Крім того, він відчув, що Мусінька тягне його не в той життєвий бік, куди прагла душа. Аби врятувати себе для подальшої письменницької кар'єри, не загрузнути в болоті дрібних чвар, він мусив обірвати свій любовний роман. Втім, треба визнати, що Мусінька стала для нього уособленням першої сходинки життя в місті: це сходинка, умовно кажучи, міщанського передмістя. Вона, звісно, вища, ніж село, але це не те, чого хотів від міста Радченко.

Наступною жінкою, на цей раз вже трагічною жертвою Радченка, стала Зоська. Не витримавши розриву з коханим, Зоська накладає на себе руки. Це, звичайно, лишає по собі прикре враження і кидає відчутно темну тінь на образ головного героя. Але придивимось уважніше до логіки сюжету. Зоська була ініціатором стосунків з Радченком. Закохавшись в нього майже з першого погляду і розуміючи, що спалаху у відповідь не буде (Зоська вочевидь не належить до тих жінок, які здатні викликати одразу бурю почуттів), вона повела досить хитру жіночу гру по завойовуванню Радченка. Чомусь деяким критикам здалося, що Зоська — це світлий образ, суцільний позитив на тлі негативного героя. Насправді автор дає нам досить красномовних фактів на доказ того, що Зоська одурила Радченка, майстерно і свідомо ввела в оману, створивши образ, який привабив юнака. Зоська відверто жила на кошти Радченка, причому витрачала гроші на жіночі забаганки, дозволяла собі ефектні витрати, не цікавлячись, де і яким способом Радченко заробляє гроші. Вона ніби наївно-безхитрісно вимагала щедрих витрат від коханого, але загалом очевидно, що була вельми корисливою. Своїми екстравагантними забаганками Зоська створила враження «міської штучки» (а саме про таку жінку, втілення міського стилю життя, від самого початку мріяв Радченко), але невдовзі виявилось, що за екстравагантністю нічого нема, що там досить вбогий внутрішній світ, нічим не привабливий і не кращий, ніж у Надійки чи Мусіньки. Ближче пізнавши Зоську, Радченко розчарувався, і звинувачувати його в цьому гріх, оскільки разом з героєм розчаровані й ми. Радченко розлюбив Зоську: це якщо й вина, то вельми відносна. Спочатку він хотів лагідно і делікатно розійтися, але Зоська кожного разу терором своїх бурхливих емоцій змушувала Радченка відступити

від справжніх намірів. Вияснення стосунків, замість того, щоб завершитись мирним розривом, обернулось тим, що Радченко від каяття і жалості запропонував Зосьці одруження. Це, звісно, стало б життєвою пасткою для нього: Зоська сильніша, вона б потягнула юнака у протилежний від письменницького шляху бік (він мусив би всі сили витратити на здобування грошей, а робота письменника сталих доходів не дає). Радченко це відчув і мусив застосувати грубість, аби покінчити зі стосунками, які не приносили вже нічого, окрім прикрощів. Шокована Зоська відповіла самогубством. Це ніби трагічно, але на тлі її попередніх екстравагантних жестів здається просто спробою помсти Радченку за те, що він її покинув (іншого способу його «дістати» вже не існувало).

Чим закінчиться наступний роман Радченка, ми не дізнаємось. Але зате ми переконуємось, що на горизонті героя нарешті з'являється жінка, варта його. По тому, як розгортаються стосунки, ми бачимо, що і пристрасть, і гра тут ведуться на рівних. Вишукана балерина, це вже не підробна міська жінка, як Зоська. Вона втілює в собі все те, що так приваблювало Радченка в його рухові з села до міста: вона не просто гарна, а має спокусливий жіночий шарм, вона духовно розвинена, естетична, емансипована. Таку жінку не просто підкорити і втримати, хоча вона ніби легко зав'яже стосунки з Радченком. У неї власне життя, причому, в іншому місті. Зрозуміло, що вона не буде його змінювати, пристосовуючись до чоловіка. Отже, кохання буде довго наштотуватись на перешкоди, а тому буде триматись найвищої емоційної точки. І якщо колись воно все ж закінчиться, то не буде ніяких мелодраматичних сцен при розриві. Остання жінка Радченка — це найблисучіша його перемога, свідчення того, що він таки підкорив собі місто, став повністю міським жителем.

Так навіщо ж розказана нам історія Степана Радченка? З якою метою автор провів нас по життю свого героя? Якщо він не збирався його викривати (чим дуже розчарував публіку), то тоді його шлях — це еволюція, рух вгору?

Тут якраз і варто згадати про художній метод роману. Якщо це реалістичний твір, то Радченко повинен зібрати в собі типові та індивідуальні риси згідно зі структурою реалістичного образу. Але очевидно, що жодна з рис героя не є породженням якихось тенденцій чи явищ суспільного життя в Україні 20-х років: в своєму шляху з села до міста Радченко надто узагальнений, щоб триматись історичної конкретики. Він загалом досить далекий від соціального життя свого часу, пов'язаних з революцією, громадянською війною і будівництвом соціалізму, як і в цілому весь роман Підмогильного. Що стосується виразної індивідуальності, то й тут, попри дуже своєрідні психологічні стани і настрої, герой не набуває фактурності. Він ніби образ з розмитими краями. Єдине, що можна сказати про його зовнішність, це те, що вона приваблива. Але уявити Радченка в поведженні, в конкретиці реакцій неможливо. Та й загалом він якийсь аморфний, зокрема, і в плані морально-етичному: читач надто часто не спроможний визначитись, як йому ставитись до героя.

Роман Підмогильного в цілому можна визначити як ніби реалістичний. Ніби реалістичний, бо нічого вочевидь нереалістичного в ньому нема. Але якщо це реалізм, то не надто послідовний (відсутнє соціальне життя) і не надто переконливий в зображенні персонажів твору. Тобто, значить, в художньому плані не дуже досконалий. Але мій читацький смак не дозволяє погодитись з таким твердженням, оскільки я відчуваю органічну єдність, цілісність і вірогідність створеної письменником картини життя. Більш того — я не можу не бачити, що роман перевершує всі попередні твори української великої прози рівнем психологізму. І саме характером психологізму роман органічно вписується в сучасний письменникові літературний контекст, оскільки поруч

можна поставити такі імена, як М.Пруст, Ф.Моріак, Р.Роллан, Дж.Джойс, В.Вулф, Е.Хемінгуей, Ф.Кафка, Т.Манн, В.Фолкнер, Б.Пастернак, А.Платонов і багато інших авторів психологічної модерністської прози першої половини XX століття.

Між реалістичною прозою XIX століття, якій теж властива увага до психології героїв, і модерністською прозою лежить місток ліричної прози початку XX століття, коли значна кількість прозаїків захопилась оповіддю від імені ліричного героя. Ця смуга позначила процес переакцентації уваги автора: з зовнішнього світу, як це було властиво для реалізму і натуралізму, на внутрішній світ, як це було властиво романтизму. Завдяки урокам реалізму, з ліричної оповіді була усунута стихійна сугестія. Виражаючи свої почуття, автор не просто віддається хвилі емоційної стихії, а рефлексує, іронізує, експериментує зі стилем, тобто всіма можливими способами опосередковує і завдяки цьому усвідомлює свій власний внутрішній світ. Звідси — один крок до модерністської прози, коли суб'єктивність процесу творчості остаточно підпорядковує собі всі об'єкти зображення, залишаючись при цьому у формі об'єктивованої оповіді.

Якщо ми зрозуміємо одну просту річ: Степан Радченко — це друге «я» автора, результат опосередкованого самовиразу письменника, всі парадокси сприйняття зникнуть, все у романі стане на свої місця, набуде повноти і значимості художнього досконалого твору. Що ж хотів виразити Валер'ян Підмогильний, розказуючи неоднозначну історію свого героя? Сама логіка оповіді веде нас до чіткої відповіді на це питання: це роман про становлення письменника, про муки творчості і сховані від стороннього ока механізми творчого процесу. Стосунки Радченка з жінками, які для багатьох читачів сприймаються як перший і головний план оповіді, при уважному читанні виявляються підпорядкованими більш важливому у житті Радченка: його творчості. Жінки надихають його, у стані закоханості він пише найкращі свої речі. Непогано виходить і в часи трагічних почувань. Найгірше — коли зв'язок триває, а кохання нема. Джерело творчості починає висихати. Радченко це не стільки розуміє (розуміє автор), скільки відчуває, і тому шукає іншу жінку, варту того, щоб навколо неї крутилась уява і спонукала до творчості.

Роман закінчується тим, що Радченка надихає новий задум: він хоч писати не про події, як раніше, а про людей. Є всі підстави думати, що цей намір він здійснить, адже кожен його наступний твір був кращий, ніж попередній. Радченко впевнено еволюціонує як митець, а це означає, що він обрав правильний шлях і правильний спосіб життя. Валер'ян Підмогильний не випадково значну кількість тексту віддає розмовам і роздумам на теми мистецтва і творчості. Він багато чого чітко задекларував, і ці декларації підтверджуються шляхом в літературу головного героя. Ось перша декларація: «Людина не розкладається на так зване добро та зло, на плюс і мінус, хоч би й як це зручно було для громадського вжитку» [4, 105]. Декларація друга: «Не можна, звичайно, на діла їхні здаватись, бо філософ Шопенгауер, приміром, дуже полюбляв, щоб йому жінки руки цілували, вітаючи на шляху песимізму, богорівний Будда, кажуть, з обережності помер, у мораліста Руссо, що трактував про виховання, була перебільшена цікавість до тієї частини свого тіла, по якій вихователька його карала, мудрий Сократ у прихильності до учнів своїх виявляв надзвичайну ніжність, особливо до вродливих та струнко збудованих, і багато інших славних мужів, окраса нації своєї та людськості, мали різні прикрі чудноти, не гідні ні їх, ні високої їхньої науки, але коли цей — випадковий, безперечно! — бруд з них зчистити, тоді приклади для наслідування лишаться бездоганні» [4, 130]. Попри епатажну іронічність подібних тверджень, легко відчути серйозні переконання автора. Зроби Радченка досконалим (наприклад, одружи на перших сторінках роману з Надійкою) і зникне митець. Адже не випадково він

панічно боїться тихого сімейного життя: воно згубне для творчого процесу. Людина — не янгол. Її здобутки часто приховують втрати, чесноти обертаються вадами, як і навпаки. Все складно, намішано в людській психології, часом неможливо відмовитись від негативного, аби при цьому не постраждало позитивне.

Через історію Радченка Підмогильний намагається збагнути підвалини власної творчості. Він знає Фрейда і намагається використовувати психоаналіз для оцінки творчості інших письменників {див.: 3}, шукає в самому собі процес сублімації, перетворення сексуальної енергетики на творчу. І переконується: справді, так воно й є. Стосунки з жінками — мотор для творчого процесу. Вони можуть бути якими завгодно, ці стосунки (аби тільки не міщанська усталеність), але найкращий варіант для митця — завжди домагатись недоступної жінки.

Якщо, окрім досить загального визначення роману Підмогильного як психологічної модерністської прози, народженої внаслідок опосередкованого самовиразу, спробувати визначити стильову домінанту (без неї поняття «модерніст» буде недостатнім), то варто для цього повернутись до теми завойовництва. Отже, завоювання міста (роман має назву «Місто», а не, скажімо, «Степан Радченко», тобто він не названий іменем головного героя, як згадуваний роман Мопассана і багато інших подібних творів) полягає в тому, що герой, будучи сільським жителем, здобуває освіту, стиль поведінки і ремесло, які роблять його добре влаштованим міським жителем. При цьому він здобуває перемоги не лише на професійному (отже і побутовому) рівні, а й в царині творчості, а також в стосунках з жінками: кожна підкорена ним жінка стоїть сходинкою вище попередньої, а остання з них вже впритул наближена до того спокусливого образу, який був двигуном і стимулом для всієї діяльності Радченка з самого початку: до образу жінки з вітрини.

Жінка з вітрини поманила до себе сільського хлопця, як чарівна принцеса з казки, і герой, після кількох спроб, дострибнув до високого вікна і поцілував її в уста... Саме тоді, прийшовши в місто непримітним, нікому не потрібним селяком, стоячи перед вітриною, яка символізувала все протилежне селу, недоступне і манливе, герой вступає в ірраціональні стосунки з Містом. Головна ознака жінки, яка уособила Місто, — не вишуканість і елегантність одягу чи міська зовнішність (хоча вони також), головне — це запах дорогих парфумів. Запах оживлює абстракцію. І запах, як відомо, один із найсильніших збудників сексуальної енергії. Запах дорогих парфумів — це і є запах важкодоступної жінки, символ вершини, яку героєві запраглоось здобути. У Радченка вистачило честолобства, сили і таланту, аби поставити собі найвищу з можливих мету. І саме ця мета, ця недосяжна жінка з вітрини, була в підтексті всіх юнакових прагнень, зусиль і вчинків.

Отже, головний сюжет розгортається в ірраціональній сфері: стосунки міфічного міста в жіночому образі (для чоловіка всі вершини повинні поставати у вигляді жінки, як і навпаки, для жінки уособлення будь-якої життєвої вершини — підкорений чоловік) і міфічним героєм, саме тим героєм з тисячами облич, про якого писав відомий дослідник Дж. Кемпбелл. Справді, безліч сюжетів світу, починаючи найдавнішими міфами і завершуючи сучасними фантастичними трилерами, розгортаються як шлях позитивного, але зневаженого (загроженого, знедоленого) героя до перемоги, тобто саме як завойовництво.

Кожне завоювання жінки Радченком є ритуальним, тобто містить в собі значно більше значення, аніж просто стосунки чоловіка і жінки (саме так макетує всі життєві сходинки свого героя Підмогильний). Насильне оволодіння Надійкою і розрив з нею є ритуальним актом здолання в собі села, тяжіння до села. В хвилину пригнічення, наштотуючись на труднощі і проблеми життя в місті, він навіть було прийняв рішення

повернутись в село. Надійка була містком повернення. Зв'язок з нею, зміцнення стосунків означали б збереження цього містка. Розрив з Надійкою був спровокований поразкою з першим оповіданням, яке відомий критик не захотів навіть читати. Оволодіння Надійкою — компенсація пережитого приниження. Але не просто прояв брутальної чоловічої психології, а щось трохи більше. Адже розрив з Надійкою відбувається одночасно з іншим, не менш важливим розривом — Радченко кидає інститут. І це було рішення значно важливіше і кардинальніше, ніж стосунки з Надійкою, адже Радченко прийшов перш за все вчитися, здійснити кар'єру без освіти неможливо — Радченко це прекрасно розуміє. Покинути інститут, з яким так багато всього було пов'язано в особистих планах... це вчинок, який видає силу героя і те, що він став на свій власний шлях, що він не просто йде за життєвими обставинами, а підкоряє їх собі. Адже він був посланцем села за освітою в сільськогосподарський заклад і мусив би, його закінчивши, повернутись в село. Тим часом Радченко вже встиг усвідомити, що повернення назад в будь-якому статусі, навіть і найвищому, його не приваблює.

Наступні дві жінки Радченко собі не обирав — вони обрали його. Тобто це ніби вже завоювання навиворіт... Але насправді кожна з жінок з'являлась в житті Радченка ніби зумисне для того, щоб привести його до наступного випробування. Мусінька уособила собою сите і всім задоволене міщанство. Це спокуса багатством і комфортом, безтурботним життям за пазухою у щедрої і люблячої жінки-матері. Перехід Радченка в найману міську квартиру і, відповідно, розрив з Мусінькою, символізує вибір на користь іншого життя. Як міфічний герой Одисей і його команда, приспані на райському острові прекрасними дівами і розкішшю, Радченко вчасно отямився і встиг обірвати пута, які вже було обплели його з усіх боків міцною павутиною. На щастя, він відчув загрозу, переконався, що сите міщанське життя треба оплачувати підлістю, скандалами, перманентним болісним виясненням стосунків.

Зоська мудро завойовувала Радченка: зовні стосунки виглядали так, ніби він мусить її домагатись. Оприскування найманої кімнати дорогими парфумами — типовий ритуальний момент, який позначив для героя його першу важливу перемогу: він заробив чималі гроші письменницькою працею і заволодів екстравагантною жінкою. Однак перемога виявилась оманливою: місто вислизало з рук. Зоська не втрималась на своєму п'єдесталі звабливої і жаданої жінки, гроші закінчились, почалась матеріальна скрута. Власне, головною причиною розриву з Зоською було для Радченка усвідомлення того, що поки він з нею, доти всі сили повинен буде витратити на заробітки тих чималих коштів, яких потребувала (і вимагала) Зоська. Але тут, крім того, крилась і певна спокуса: з Зоською Радченко міг зробити кращу кар'єру, ніж спромігся сам (Зоська — саме та жінка, яка здатна проштовхнути свого чоловіка на будь-який життєвий верх): завести зв'язки, через які отримати змогу друкувати все написане і цим добре заробляти, вигідно влаштуватись з посадою тощо. Але в такому разі він би автоматично закрит для себе інший шлях: шлях творчого зростання.

І нарешті з'являється Рита, не просто гарна, приваблива, а самодостатня жінка. Стосунки з нею зав'язуються легко, оволодіння теж не потребувало зусиль (на відміну від попередніх, коли цей етап супроводжувався складними перипетіями). Але фізичне володіння Ритою (це Радченко зрозумів дуже скоро) не означало володіння загальною. Тільки тут нарешті все стало на свої місця: Радченко почав здогадуватись, що справжня вершина, Місто, насправді недосяжна, як і будь-яка міфічна вершина. Але зате до неї можна рухатись безкінечно, а отже щось знову і знову здобувати.

Підіб'ємо підсумок. Щоб остаточно визначити метод і стиль роману Підмогильного, треба згадати ще одну рису, важливу для визначення психологічної і

стильової домінанти: інтелектуалізм. «Місто» — без сумніву, інтелектуальний роман з екзистенційною філософією, як визначила С.Павличко. Саме так варто визначити його жанр. Потужний інтелектуальний заряд твору — це часто прояв психології розумового типу. Але Підмогильний ніби трохи не вкладається в цю категорію: він надто екстравертований, діяльний і зосереджений на перемогах. Це означає, що до розумового додається елемент активного сенсорного типу. Саме це і наближає Підмогильного на мінімальну відстань до реалізму. Якби не потужна воля до самовираження, він міг би стати послідовним реалістом. Але розумовий вектор вивів письменника на глибоке зацікавлення психоаналізом. Розгортання сюжетів не так в об'єктивованому реальному світі, як на рівні ірраціональної сфери стосунків привело до формування свого власного варіанту сюрреалізму.

Можливо, в романі «Місто» сюрреалізм як стиль не надто яскравий, блідий так би мовити (тому й важко його розгледіти), але інтенція сюрреалізму в творчості Валер'яна Підмогильного очевидна і для мене особисто не підлягає сумніву. Серед малої прози письменника не важко відшукати типово сюрреалістичні тексти, які демонструють сублімацію як творчий процес, заглиблення автора в ірраціональний світ несвідомого, яке піднімається на поверхню свідомості і об'єктивується завжди досить парадоксальним чином.

Для прикладу розглянемо оповідання «Ваня». Це твір-оповідь про один епізод із життя семилітнього хлопчика Вані. Історія досить вірогідна, в оповіданні немає фантастичних елементів, умовності, а якщо якісь химерні образи і з'являються, то вони мають чітко окреслене місце існування: уява або сновидіння героя. Тобто сюжет існує ніби в конкретному місці і часі, опис зроблено з опорою на красномовну, рельєфну деталь, а отже ніби є всі підстави сприймати твір як реалістичний. Втім, в читачській рецепції не все так благополучно, як це буває з послідовно реалістичним твором: є кілька шокуючих моментів. Це загалом симптоматично саме для сприйняття сюрреалізму, методу, в основі якого є відчутна частина реалізму: ніби впізнаємо, але щось збиває з пантелику, якась зайвина чи недогляд. Звичайно, часом така річ трапляється і в реалістичному творі і свідчить про погану виробленість художньої форми (твір вийшов не до кінця переконливий). Але в такому разі наступне питання варто сформулювати так: чи твір цілісний? (Це головна умова художності високого рівня). Отож оповідання «Ваня», яке трохи не вкладається у звичне сприйняття зображення шматка життєвого матеріалу, варто теж помацати на предмет цілісності. Якщо придивитись уважно, то можна помітити суцільність художньої тканини: шокуючі епізоди не є чимось чужорідним чи нашвидкуруч пришитим до основного тексту. Навпаки, споріднені певним чином елементи простежуються від початку до кінця: це надзвичайно психологічно відчутні описи внутрішніх станів головного героя, Вані. На початку йдеться про його страхи, потім розповідається історія з улюбленою собакою Жучком (пес сказався, його мусили пристрелити, сказавши Вані, що Жучок втік, але хлопчак-пронира Митька знайшов труп напівмертвого собаки в лісі і запропонував Вані на нього подивитись, закінчився похід в ліс тим, що хлопчак добили пса), завершується оповідання детальним описом тяжкого неврозу і страшних сновидінь Вані. І все ж далеко не всі зі споріднених психологічно виразністю елементів однаковою мірою шокують читача. На це й треба звернути особливу увагу.

Деякі з описів можна було б класифікувати як натуралістичні (що реалізму не суперечить): «Ваня ніби образився, й, схопивши в руки скільки можна було камінців, підбіг до Жучка й на відстані кроку почав озвіріло бити його в голову, бік, живіт. Слідком за Ванею підбіг і Митька, й удвох вони шпурляли важке каміння, важко

одсапуючи, не пам'ятаючи нічого й не почуваючи іншого бажання, крім бажання влучити в Жучка й добити його. Обличчя в них стали довгасті й поблідли; іноді на їх проблискувало шаленство, а в широко розплющених очах світилось щось тупе й дике. Коли не стало каміння, в їх руках з'явилися товсті киї, й ці киї лягали на Жучка з одривчастим, задушеним ляскотом. У Митьки злетів з голови кашкет, і розтріпане волосся при кожному замаху києм підіймалось догори; в ці менти Митька був страшний.

Били доти, поки із тремтячих рук не повипадали киї. Гостре незадоволення від того, що ще хотілося бити, а сили вже не було, й не відоме їм доти захоплююче обурення опанувало ними. Ваня вже харчав від притоми, задихувався й ледве стояв на ногах; Митька тільки одсапував і раз по раз ковтав слину. Вони подивились один на одного й по невисловленій згоді зробили рух до Жучка, щоб схопити його, рвати на шматки, видерти очі й язика, кусати його тіло зубами, але, глянувши на Жучка, спинились. Жучка не було: замість його лежав безформний рудо-сірий шматок м'яса.

– А-а-а... — несамовито заверещав Ваня й подався навтьоки» [5,18].

Епізод шокує відвертістю і характером вчинку: діти виявляються здатними на неймовірну жорстокість і брутальність. Можливо, це перебільшення, а діти загалом — невинні і доброзичливі істоти? Просто Підмогильний розшукав якийсь виняток? Хіба діти здатні так знущатися з тварини?.. Стоп. Пригадується деяка інформація... Мабуть, справді, не варто переконувати себе і когось, що в реальному житті діти не здатні на подібний вчинок... Крім того, на той час, коли Підмогильний розпочав свою письменницьку кар'єру, всі вже встигли начитатись доктора Зігмунда Фрейда і уявляли дітей такими собі збоченими дорослими. Тобто, йдеться, мабуть не про перебільшення чи слабку достовірність (все описане в оповіданні цілком можливе), йдеться про інше — навіщо про це писати? Реалісти, особливо на пізньому, з впливом натуралізму, етапі, теж часом описували досить відверто падіння людини, її ниці вчинки (щоправда, дорослі), але при цьому завжди мали високу, благородну мету: показати погане як погане, викрити його, закликати читачів до обурення і викорінення. Може, Підмогильний теж хотів викрити свого героя? Це, в принципі, дивно: дитина ще не вміє, як дорослі, маскуватись, прикидатись доброю, але робити погане. Тому дитячі злочини всі на поверхні, їх можна осуджувати, але не викривати... Ні, тут нема логіки. Подумаємо в такому разі, як загалом маркований цей герой, які почуття він викликає протягом всього сюжету. На початку — без сумніву позитивні. Навіть може видатись, що йдеться про чудову, дуже обдаровану, надзвичайну дитину: у Вані безліч позитивних якостей, причому подаються вони в основному не через вчинки, а через авторську характеристику. В такому разі ми можемо оповідачеві й не повірити, але мусимо визнати, що автор вочевидь виступає адвокатом свого героя. Крім того, є й кілька красномовних епізодів, які дають можливість сформувати ставлення до Вані: хлопчик любить самотність, він не потребує розваг від інших, цілком занурений у власний світ. Ваня страшенно боязкий, він боїться навіть степу (той здається йому якоюсь істотою), але ходить щодня далеко від дому, бо у потаємному місці, у рівчаку, має власного горідчика, де росте городина. Ні одна в світі людина не знає про існування горідчика, і це Ваню дуже тішить. Ваня обдарований надзвичайною чутливістю і буйною фантазією. Крім того, фантазія легко набуває відчутності реального світу: лізучи через рівчак і зачепившись за гілку, Ваня уявив людоджера, одразу ж і побачив його, налякався до смерті, до істерики. Але трохи заспокоївшись, Ваня не втік, а навпаки, набрався мужності і кинувся битися з людоджером. Не знайшовши нікого в кущах, він переконався, що людоджер злякався і покинув поле бою. Тобто, на початку оповідання, ще до опису основних подій, перед нами вимальовується виразний психологічний

портрет дитини. Причому її психологічні стани такі своєрідні і водночас такі переконливі, що мусимо вказати на джерело, з якого вони походять: це неможливо вгадати, це можна взяти лише з особистого психічного досвіду. Отже, на початку Ваня описаний з такою симпатією і психологічною достовірністю, що важко помилитись: автор вочевидь занурюється у власне дитинство і об'єктивує його. Але потім розгортається історія з Жучком, і Ваня постає в іншому світлі. Власне, наведений епізод саме тому й шокує читача, що на жорстокий вчинок виявився здатний не якийсь там бешкетник-антигерой («мальчиш-плохиш»), а хлопчик, якого читач встиг полюбити. Не можна звести кінці з кінцями при сприйнятті. Як ставитись до героя? Любити? Співчувати? Обурюватись? Ми переживаємо все, йдучи від епізоду до епізоду. Але зрештою перемагає співчуття: Ваня надто глибоко пережив цю подію. Власне, він отримав тяжку психічну травму, від якої так і не зміг оговтатись. Відразу оцінивши свій вчинок як негідний і гріховний, Ваня почав уявляти, як його покарають на тому світі за такий тяжкий гріх. Багата уява зробила свою чорну справу: світ наповнився страховиськами, які щоночі катували Ваню, доводячи до непритомності. В кінці оповідання уявний світ повністю витісняє реальний, межі зникають. Вигадане виявляється більш відчутним, ніж реально існуючий світ. Психіка Вані зрушилась, почала продукувати химери, які втілились і зажили власним, не залежним від волі хлопчика, життям. Підмогильний обриває сюжет на півслові, на описі чергового кошмарного видіння, даючи зрозуміти, що все це буде мучити Ваню і надалі. Власне, мабуть, аж до того часу, коли дорослий Ваня задумається: звідки взяли ці кошмари, чому все життя сняться однакові страшні сни? Він не пам'ятатиме епізоду, який започаткував психічну хворобу: Ваня досить успішно попрацював над своєю свідомістю, витіснивши з неї будь-яку згадку про прикру подію. Все пішло на глибоке дно, даючи можливість Вані вдень почувати себе спокійно і добре. Зате вночі витіснене проникало в світ сновидінь і поставало на поверхні жахливими страховиськами. Страхи оселились у несвідомому Вані, страхи перед потойбічним покаранням за тяжкий гріх. Позбутися цих анонімних, позбавлених адреси страхів, які укорінилися в глибинах психіки і стали живильним ґрунтом для всіх інших страхів, неможливо. Єдиний спосіб: роздивитись їх, повернутись в минуле, дорослими очима уважно поглянути на першопричину. І тоді стане зрозуміло: гріх малого Вані — мимовільний, а отже і не надто тяжкий, він не заслуговує на велику кару. Адже справді: автор виразно показує, що хлопчики були захоплені якоюсь потужною стихією, якій вони не могли не коритись. Ця стихія має назву звіриних інстинктів, закладених в кожну людину, як і в кожну живу істоту, заради її самозбереження. Дитяча психіка ще не контролюється розумом і волею, її легко захопити через будь-який емоційний тиск. В даному разі відбулося наступне (Підмогильний все розписав, як по нотах): Ваня потерпав за улюбленим псом, тому пішов разом з товаришем в ліс дивитись на мертвого Жучка, але там хлопчики несподівано виявили, що пес дихає. Це застало їх зненацька: діти не знали, що робити далі. І ось на думку Митькові спадає ідея, деś принагідно почута від дорослих: треба пса добити, щоб не мучився. Благородний посил дав дозвіл на вбивство. І дитяча психіка миттєво ввімкнулась на програму переслідування і знищення жертви. В описаній картині хлопчики ведуть себе, як хижаки, що шматують здобич. Вони у руках могутніх сил, їм не дано ні змагатись з ними, ні розгледіти їх, ні зрозуміти, що відбувається. Моральна оцінка скосного приходить пізніше. І саме вона вирізняє Ваню: тому й травмованою виявилась його психіка (Митька благополучно й одразу забув про прикрий епізод), що він оцінив свій вчинок як тяжкий гріх. Чекання небесної кари стало причиною розростання страхів, які опанували психікою дитини. Ваня себе покарав. Можливо,

значно тяжче, ніж вчинок того заслуговував. Так чи інакше, а в дорослому віці він цілком заслуговує на зняття почуття вини і позбавлення від гнітючої влади кошмарних сновидінь. Мабуть, в цьому і полягає основна мета, з якою написане оповідання: розгледіти минуле, яке стало джерелом кошмарних сновидінь, щоб перемаркувати дитячий вчинок і позбутись від неврозу. Тобто Підмогильний в даному творі здійснив детальний опис процесу психоаналізу і психотерапії через сублімацію. Це все можна витягнути тільки з власного несвідомого, зі свого психічного досвіду.

Отож, ніяких таких, існуючих в реальному світі, хлопчиків Підмогильний не описує. Ваня надто суб'єктивований і водночас надто неповно описаний, він не відділяється від внутрішнього світу автора, не об'єктивується настільки, щоб зажити власним життям, як це личить реалістичному образу. Та й існує психіка Вані поза межами історичної конкретики: вся ця історія могла відбутися коли завгодно, де завгодно і з ким завгодно. Але описати її змогли б лише письменники ХХ століття. Підмогильному вдалося надзвичайно точно описати існування героя в двох реальностях, коли ірреальний світ починає домінувати над реальним. Межі зникають. Психіка, внутрішній світ — це для окремої людини головна і незаперечна реальність. Але коли ця реальність проектується назовні, стає видимою для інших людей, вона одразу набуває ознак ірреальності. Все реальне для мене — ірреальне для інших людей.

Таким чином, оповідання «Ваня» виникло в результаті процесу творчості, задекларованого сюрреалістами: Підмогильний зазирнув за завісу і об'єктивував власне несвідоме. Це типово модерністський текст, написаний з метою самовираження, а психоаналітична настанова наближає його стилістику до сюрреалізму. Коли позначити межі художнього світу Підмогильного, рецепція його творів для читачів освітитися світлом авторським світлом розуміння.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство. Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
2. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. - 2-ге вид. - К.: Либідь, 1999. - 447 с.
3. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй. Спроба психоаналізу творчості // Історія психоаналізу в Україні. – Харків, 1996. – С.280-285.
4. Підмогильний В. Місто. Роман. – К.: 1989.
5. Підмогильний В. Ваня / Підмогильний В. Історія пані Ївги Оповідання. – К., 1991.
6. Фрейд З. Психологія бессознательного. – М.: «Просвещение», 1990. – 448 с.
7. Шевчук В. У світі прози Валер'яна Підмогильного / В.Підмогильний. Місто. – К.: 1989.
8. Шерех Ю. Людина і люди («Місто» Валеріяна Підмогильного) / Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Том III. – Харків: «Фоліо», 1998. – С. 88-135.

«ЗЛИТТЯ ГОРИЗОНТІВ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАЛОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Рецепція ранньої творчості Володимира Винниченка з огляду на об'єктивні та суб'єктивні причини не могла бути однозначною, емоційно вираженою та раціонально осмисленою. Передусім тому, що постать письменника опинилася серед митців, яких «було грубо, безжально викинуто з пантеону національної культури», чий «книги вилучені з бібліотек, а на ім'я було накладено ідеологічне табу» (1,128). З іншого боку, добігає столітнього ювілею літературний дебют Винниченка (1902 рік прикметний виходом у світ «Сили і краси» / у наступних редакціях «Краси і сили»). Психологічна та культорологічна знаковість числа визначає потребу перерасудування і нового осмислення.

Виглядає на те, що суперечка довкола першої публікації стала своєрідним лейтмотивом у сприйнятті Винниченка-письменника впродовж усієї епохи. Якщо керівник «Киевской старины» В.Степаненко висміяв «нездарного письменника», то Є.Чикаленко взяв на себе відповідальність заявити: «Та ви знаєте, що вчора прогнали надзвичайно талановитого українського письменника? Ви знаєте, що такої речі, яку оце тримав я в руках, у нашій літературі ще не було?» (2,45,47).

Характерний діалог опонента і симпатика продовжувався у літературній критиці не одне десятиліття. Статистика переконливо свідчить про значну популярність Винниченка, про його авторитет як митця та публіциста, а також про вплив на культурну ситуацію не лише в Україні. Так задокументовано 584 публікації творів письменника, понад 200 перекладів, з 1903 року побачили світ 13 монографій про творчість Винниченка, інша ж література, адресована феномену письменника-політика чи політика-письменника, зафіксована у книгах та пресі, включно з іншомовними, добігає числа 3000. При цьому, слід мати на увазі, що так виглядає ситуація зі становленням «Винниченкових студій» на 1989 рік (3). Після зняття окремих табу ім'я Винниченка зазнало хвилі нового читання і нового бачення. Продовжилися традиції уважного філологічного аналізу творів, закладені Г.Костюком. Монографії М. Жулинського, О.Гнідан і Л.Дем'янівської, В.Панченка склали основи нової рецепції Винниченка.

Сьогочасне звернення до творчості Володимира Винниченка, надто до його малої прози, добре вписується у загальникове русло постколоніальних студій. Критика літератури в часі колоніалізму і поза ним не може обминути своєю увагою мистецьку працю тих, котрі власним обдаруванням та естетичним кредо витворили кордонний стовп між цими двома періодами. Винниченкова «чесність з собою» живилася елліністичною ілюзією про гармонію, довершену справедливість, рівновагу психічного та фізичного в природі людини. З одного боку, це була експресивна, категорична та безапеляційна публіцистика і часом вона викликала агресивний, ба навіть лайливий спротив (як-от лист українських студентів Томського університету, який живив дискусію про геніальність Винниченка та його недоречність у культурі взагалі). З іншого боку, художня творчість — настільки несподівана, неординарна і значуща, що викликала захоплення І. Франка, Лесі українки, І.Свенціцького і цілого покоління дослідників як в Україні, так і за її межами. Знову ж амплітуда рецепції аж надто широка:

«Стан української літератури напередодні Першої світової війни був досить безпорадний. Тільки що замовкли навіки Л.Українка й Коцюбинський, не залишивши по

собі спадкоємців. У белетристиці стояв виразною постаттю один Винниченко, в поезії — Олесь» (4,87)

«Винниченко з'явився на полі українського письменства раптово, як результат невидимої творчості, і це ще раз свідчить про невинний розвиток національної душі. В творах його сконцентрувалась вся сучасна Україна, але думка письменника виходить далеко за обрії офіційного письменства; він найбільше від усіх письменників ввів українську ідею в русло загальнолюдських стремлінь, на довгі роки поновили ідеали нашого суспільства; від нього першого серед українських письменників ми почули речі, які звикли чути від чужих, — цим він відразу поставив нашу літературу на один щабель з іншими (5,710).

«... він не шукав нових шляхів, а користувався вже протореними стежками гоголівського стилю» (6,7).

«... дуже популярний автор ... доби модернізму. Виходячи із заперечення народницько-побутового реалізму своїх попередників, він зосередив головну увагу на психологічно-моральних проблемах, що хвилювали інтелігенцію між двома революціями (1905-1917)» (7,57).

«Один із найпомітніших представників занепадницької, декадентської літератури не тільки на Україні, але й у Росії» (8).

«... гідний продовжувач психологічної інтелектуальної прози другої половини XIX століття, новатор, який геніально передбачив чимало із шляхів розвитку світової літератури» (9,93-94).

Наведені фрагменти критичної літератури, звісно, не презентують всього спектру оцінок письменницької праці Винниченка. Однак дозволяють витворити ціннісні категорії, які свідчать про характерні моделі сприйняття творчості Винниченка різними поколіннями читачів та науковців: 1910, 1924, 1930, 1957, 1970, 1996 роки. Таке коливання оцінок мало місце у радянській критиці, діаспорна ж публіцистика та літературознавство були більш толерантні та помірковані. У кожному разі сприйняття Винниченка було аж надто емоційним і щораз новий дослідник спирався на ключове поняття: новий, новаторський, модерний, невідомий. Отож не викликає сумніву думка про те, що із малою прозою письменника так чи інакше пов'язувалися фактори оновлення української белетристики. Навіть сучасні дослідники неодностайні у трактуванні вартості малої прози. Скажімо у монографії О.Гнідан і Л.Дем'янівської вона визначена «містком до освоєння романного жанру» (9,62), а на думку В.Панченка, вже у малій прозі встановилася «система цінних орієнтацій», яка на ієрархічному рівні «естетичних цінностей» пов'язувала творчість Винниченка з «європейським художнім досвідом, інтенсивне засвоєння якого мало стати запорукою якісного оновлення національної літературної традиції» (10,35).

Попри різночитання і неоднакове поставлення акцентів малу прозу Винниченка можна аналізувати в контексті літературної кризи початку XX століття, а точніше «тематичної» кризи. Варто погодитися із Грабовичем у тому, що «у літературній творчості найпряміший і найвідоміший вияв відчуття кризи — тематичний, коли в даному творі письменник подає не тільки ті події, що її знаменують, а й передусім зміни світовідчуття, злом цінностей і духовності, що є її глибокою суттю» (11,35). Йдучи за виокремленими Грабовичем складовими літературної кризи, можемо назвати Винниченка чи не найяскравішим представником її. Поминаючи дискусію про факт присутності кризи в літературі (генетично термін походить від грецького і означає «перетинати», «переломний момент»), відзначимо те, що мала проза втілює як жанровий, так і психологічний виміри цього явища. Сам автор, усвідомлюючи свій вихід

за межі канонічного жанру оповідання або новели, подає у підзаголовку своїх творів певне доповнення, уточнення: «з натури», «нарис», «лист», «казка», «ескіз» тощо. До жанрових модифікацій додаються власне тематичні, бо ж піддаються чіткому визначенню головні теми, цікаві для письменника: «мистецтво, індивід, громада, чесність з собою, образ нової людини» (12,24). Оновлення жанрової структури, підкріплене тематичним, гармоніювало із зміною техніки письма:

«Винниченко з таким стихійним бунтарством, таким щирим і одночасно пренаївним захопленням поривається за моментом або випадком фізичним чи психічним, в якому йому вважаються елементи відкриття істини, що вносить і в ціле наше письменство і життя своєрідну закваску» (13,1-2) (підкреслення наше — Л.М.).

Системний підхід до осмислення «Винниченкової кризи» дозволяє побачити трансформацію категорій, позаяк віднесені до формальних «поривання за моментом або випадком», а рівно ж «відкриття істини» у нинішньому трактуванні мають значення психологічного перелому (перший термін) та філософсько-світоглядного, певніше, екзистенційного відкриття (другий термін).

Наступний елемент теоретичної парадигми, безпосередньо спричинений причетністю творчості Винниченка до літературної кризи, може бути означений як «Винниченко і модернізм». Модерним, чи сучасним, на думку філософів, є те «що сприяє об'єктивному вираженню актуальності духу часу, яка спонтанно оновлюється». Розпізнавальним знаком таких творів є нове, котре застаріває й знецінюється з появою наступного стилю з його «більшою новизною» (14,41). У першій частині цього визначення знаходять предмет свого зацікавлення літературні критики, сучасники письменника. Друга частина — дає підстави для праці історикам літератури та теоретикам. Саме у поєднанні усіх вимірів аналізу актуалізується Гадамерів принцип інтерпретації текстів, висловлений метафорично: «злиття горизонтів». Власне рівень співпадання «горизонту письменника» із «горизонтом дослідника» позначить значущість аналізу. Вивчення феномена поезії дозволило названому вченому твердити, що «навіть, якщо присутній так званий слухач, який приймає інформацію, не завжди відбувається акт мовлення. Потрібна ще й готовність слухача щось почути. Тільки за такої умови слово пов'язуватиме, єднати́ме одне з іншим.» (15,216). Цю тезу беремо за константу для визначення модерності малої прози Винниченка. Якщо для інтерпретації важить «злиття горизонтів» автора і читача, то передумовою розгортання цієї опозиції мусить бути «злиття горизонтів» читача й автора. Чи не тому перша хвиля вражень від дебюту Винниченка була схвалено-піднесеною, що тогочасний читач чекав саме такого Винниченка, був психологічно готовий побачити самого себе і власне у такий спосіб? Це чекання було реальним і висловлене М.Коцюбинським у листі до П.Мирного: «Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнка різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільности, бажав би зустрітись у творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і ін.» (16,280).

Інтелігентний читач таки здобув нагоду скористатися своїм правом і звершити свої сподівання. Критики ж отримали широкий простір — калейдоскоп ознак-напрямів, що Лесею Українкою було назване «неоромантизмом», а сучасними дослідниками — «неореалізмом». Кожне нове оповідання Винниченка, або ж його повість, наче променем, вихоплювали із закапелків свідомості читачів нові чи по-новому подані характеротипи: заробітчани, приречених на скитання світом; селян, зневажених

розмаїтими панами Гудзиками або урядниками; солдатів, котрі мусять цілити багнетами в беззахисну юрбу; професійних революціонерів, чиє життя покладене на вівтар ідеї; інертних і байдужих мешканців провінційних Сонгородів; озлоблених репетиторів, безсилих у своїй нікчемності; дітей, які потерпають від злиднів; виконавців смертного вироку, які міркують над сенсом життя; талановитих співців і музик; невдатних містечкових «народолюбців» і багато інших. Із появою творів Винниченка не лише розширилося тематичне коло белетристики — не залишилося жодної характерної межової ситуації, яка не була б описана чи бодай згадана.

Своєчасний прихід Винниченка — прозаїка тим не менше пов'язаний із кризовим елементом, оскільки вже перший твір — повість «Краса і сила» — показав намір автора вступити в дискусію із літературної традицією, більше того, роз'яснив, що саме заперечується і що пропонується натомість. Мова йде про портрет Мотрі, який став хрестоматією «винниченкіани», з одного боку втілюючи модерність Винниченка, з іншого — показуючи, як сама модерність стає класикою: «Мотря махнула на себе хусткою, сіла на призьбі і задумалась... [краса її] не б'є в вічі, що на перший погляд ледве примітна, а тільки в неї вдивишся, можна впитися й очима, й серцем, всею істотою. То була краса, що виховується тільки на Україні, але не така, як малюють деякі з наших письменників. Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «шок, як повная рож», і сама вона не «виліскувалась, як маківка на горіді». Чорна, без лиску, товста коса. невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями; свіжі, наче дитячі, що якось мило згинались на кінцях; легка смага на матових, наче мармурових щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м'яке, ласкаве світло, — то була й уся краса цієї дівчини» (17).

Не викликає заперечення твердження дослідників про те, що творчість Винниченка не «переривала зв'язку із традиціями» (9,89), однак кожен висновок такого плану незмінно двочленний і має опозиційне «але» чи «однак». Саме ці уточнення дають підставу роздумувати про критичний вимір прозового світу автора. Горизонт мистецького бачення чітко окреслений: «Задумалась» — «краса ... ледве примітна», в яку «можна впитися...всею істотою» — «не така, як малюють...» — подробиці портрета із фотографічною точністю — «очі, з яких...лилося якесь світло» — «й уся краса»

Автор не схематизує рецепцію, він акцентує на ній, категорично її акцентує. Це було актуальним для його історичності, поза цим — такий малюнок був новим, до міри провокативним, бо увиразнював злам традиції. Крім цього, новою виявилася і техніка портретування, адже класичний портрет розгортався:

Крім портретної характеристики, обраної як показник Винниченкового стилю, презентованого уголос, всі інші структурно-композиційні елементи підтверджують намір письменника іти в літературі новим шляхом. За періодизацією Г.Грабовича Винниченко безсумнівно може належати до третього «етапу-ключа», який схарактеризовано так: «... XX ст., і ціле століття певною мірою становить кризу саме тому, що питання, яке постало на початку цього віку, ще й дотепер не розв'язане. Це питання абсолютно просте, але надзвичайно складне бодай у тому сенсі, що ретельне й тонке осмислення та передусім активне усвідомлення щойно народжується. Суть питання така: якщо українська література має право на існування..., то якою їй бути? Або: як їй бути «нормальною»? Або: «європейською»? Або ще точніше: як їй досягнути свою (знову-таки «нормальну») диференціацію?» (11,43).

Саме творчий дебют Винниченка, непростий, однак блискучий, постав біля джерел нової диференціації. Всі складові мистецького стилю увиразнили авторський горизонт. Його обриси чітко окреслює «Краса і сила». Показовою в цьому плані є полемічна назва: спочатку «Сила і краса». Сумніви автора були не випадковими, це була перша спроба заявити про ті засади морально-естетичні, які однаковою мірою викликали захоплення та обурення. У 1920 році Винниченко напише: «... вища гармонія фізичних і психічних сил людини, є та «чесність з собою», та послідовність та цільність, яку я силкувався пропагувати й якої сам не додержав, коли на мене хлинула хвиля національної революції. Я не мав сили прийняти цю хвилю, й утримувати рівновагу й гармонію всіх сил, хвиль у своїй душі». (18,2-4)

Так, самодостатніми складовими «горизонту сподівань» Винниченка є рівновеликі чинники психології та фізіології, які непомітно трансформуються один в одного. Скажімо, експозиційний краєвид-змалювання Сингорода — у певний момент із рівня зовнішньої рецепції переходить на рівень психологічний, радше підсвідомий. Саме нанизання ключових слів створює потрібний авторові «читацький горизонт»: «Тихо-тихо в Сонгороді. Тихо в йому, як і дощик січе день і ніч, як і сніг тріщить під ногою, тихо й тоді, як соловейко заливається піснею-коханням по садах, по гаях, по зелених дібровах. А надто тихо в літній, робочий день. Тихо на вулицях з плетеними тинами, тихо на головній вулиці з неодмінною поліцією..., тихо коло крамниць на базарі, — срізь тихо. Вийдеш на головну вулицю ... дивишся праворуч — тихо, пусто й нікого нема; глянеш ліворуч — тин, дереза і нікого нема; куди не глянеш — тихо, пусто, тільки вітер тихенько шелестить та грається листям» (171,7). Після сприйняття такого пейзажу читач готовий до знайомства з Ільком, Андрієм та Мотрею. Знайомство ж це буде адекватним авторському баченню. Дослідники малої прози Винниченка зазначають одну із рис мистецького стилю: «... створює достатньо зриму картину внутрішнього світу, не пояснюючи його» (9,96).

Пильний аналіз малої прози, починаючи з «Краси і сили», викликає сумнів. Адже в сенсі герменевтичному навіть наведені фрагменти портрета і краєвиду свідчать про те, що внутрішній світ, створений автором, не лише пояснений, а детально аргументований, викінчений у сплетінні психології та фізіології. Власне тому, що у творі присутній т. зв. «психологічний сюжет», розв'язка його не збігається у горизонтах автора і читача. Доля героїв означена письменником і може викликати певний настрій у читача (задоволення, жаль, співчуття). Але новим елементом рецепційного горизонту є те, що читач не погоджується з фіналом. Властиво конфлікт горизонтів і спричиняє потребу глибокого осягнення часопростору Винниченкової повісті. Суб'єктивна позиція адресата, спричинена його історичністю спонукає до сумнівів, а чи дійсно так показана постісторія героїв, як хотів автор, чи тут задіяні інші сфери бачення конфлікту?

Зауваження щодо техніки портретування цілком вартує узагальнення: «Винниченківські портрети ні в якій мірі не схожі на портрети його попередників... Цей письменник вишукує портрети з одною-двома дивовижними або оригінальними ознаками, підкреслює їх і портрет стає реальним, відчутним, живим, бо досі його ще не бачили, до нього не звикли» (19,122).

Не лише портрети, а й усі елементи змістової та формальної організації в інтерпретації Винниченка набувають рис універсалізму та психологічної адаптації в опозиції «автор - читач».

Вже перший твір Винниченка викликав схвалення із подивуванням корифеїв літератури, а рівно ж у свідомості сучасників започаткував славу «найчитабельнішого» письменника на довгі роки і постійне чекання щораз нового психологічного відкриття.

Одним із вірогідних пояснень цього феномена може бути відстороненість самого автора від адресата своїх творів, його чітка морально-естетична позиція і писання не «всупереч», як і не «на вимогу». Адже кожен наступний твір або поглиблював, уточнював вихідний конфлікт, або відкривав нову грань його. Тут, дійсно, література «стоїть перед нами не як засіб, яким хтось хоче щось сказати. Вона самодостатня. І займає однакову позицію як щодо [автора], який її пише, так і щодо слухача» (15,217). Через особисте вивищення моральних пріоритетів Винниченка, його творчість збагачувалася загальнозрозумілим сенсом. Власне, мала проза засвідчила стильове новаторство творчості письменника і в жанровому, і в тематичному, і в образному вимірах. Центральна проблема однаково актуальна в горизонтах суб'єктивно-об'єктивного автора і читача. Особистість зламу століть, знервована, розгублена, позбавлена явного стимулу до саморозвитку, разом із цим перебуває у знаковій площині «гармонії усіх сил», «чесності з собою». У коло проблемних рішень втягнуті характери, виняткові своєю типовістю, тобто впізнавані читачем-сучасником і читачем постмодернізмом (у сенсі належності до культури постіндустріального суспільства). Всі герої Винниченка, якщо не фактично, то неодмінно психологічно зближують, а часом споріднюють горизонти рецепцій. Картини дійсності розгортаються по-різному: часом калейдоскопічно швидко («Контрасти»), часом навмисно сповільнено («Промінь сонця»), в одних творах лінійно («Біля машини»), в інших — циклічно («Терень») і т.д. Об'єднує ж усі твори категорія характеру, потрібного авторові і знайомого читачеві. Представлена класична дихотомічна пара «герой-антигерой» виглядає новою і неоднозначною, бо нема категорійного отождолення: бідний-герой, багатий-антигерой. Ця пара не визначає перипетійного боку творів та їхнього змісту. Вона має два паралельні шляхи втілення, які позначені сумнівами автора і читача.

Таким чином, дослідження герменевтичної проблеми, образно названої «злиттям горизонтів» має сенс щодо творчості Винниченка. Не в останню чергу тому, що «тут письменникові вдалося своєю оповіддю, мовною формою, яку він витворив, збудити уяву, яка тепер будує щось в кожному із читачів, причому кожен переконаний в тому, що вочевидь бачить...» (15,219). Не буде відступом від адекватної рецепції «вільне» продовження фрази: «... провінційний Сонгород; спечений жнивним сонцем лан за селом Цурупалок; «гостиница», де осів Гаркун-Задунайський; вітальня, де, танцюючи, осоромився «репетитор» Семенюк; Кривий Яр, у якому парубок з червоними очима змінився на «одного з тих, що ходили на турків» (17; 6, 179)

Кожен твір Винниченка, не залежно від жанрової модифікації, складав нову сторінку літературної кризи, в контексті якої читач переставав бути об'єктом впливу чи переконання, а робився до міри співавтором, бо ж з іншого полюса брав у частку у ситуаціях, змодельованих як межові. Саме тому, зближення, чи «злиття горизонтів» є однією з ознак періоду малої прози, — ознакою, яка стане атрибутом етапу «великих жанрів».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя. – К.: Дніпро, 1990 – 447 с.
2. Сірий Ю. Київ (Уривок із споминів) // Літ.- наук. збірник. – Ганновер, 1946. Ч.1.
3. Володимир Винниченко. Анотована бібліографія. Упорядник В.Стельмашенко. – УВАН у США. Альбертський ун-т. – Едмонтон, Альберта, 1979.
4. Якубський Б. Сім років (1917- 1924) // Жовтневий збірник, Харків, ДВУ, 1924.– с. 87-103.
5. Кончіц І. Володимир Винниченко (Ескіз) // Українська хата.– 1910. – Ч.3.
7. Винниченко В. Суд.– Харків: Держ. вид-во України, 1930.

8. Чижевський Д., Кошелівець І. Драма, драматична література // Енциклопедія українознавства. – Париж: НТШ в-во «Молоде життя», 1957. – Т.2.
9. Зубков С., Ковтуненко А., Погребенник Ф. Перед судом історії // Літерат. Україна, Київ. – 4.VIII.1970 – 4.61.
10. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко. Життя, Діяльність, Творчість. – К.: Четверта хвиля, 1996.
11. Панченко В. Будинок з химерами. – Кіровоград, 1988.
12. Григорій Грабович. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1977. – С.34-45.
13. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. – Манетобський ун-т. Департамент славістики. Праці в ділянці слов'янських літератур. – Вінніпег, 1975.
14. Василько А. Українська література в 1911 році. – «Рада», Київ. – 14.1.1912. – Ч.1.
15. Хабермас Ю. Модерн – незавершений проект // Вопросы философии. – 1992. – №4.
16. Г.-Г. Гадамер. Про вклад поезії в пошук істини // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1966.
17. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Худ. літ., 1974. – Т.5.
18. Винниченко В. Твори: У 26 т. – Х. – К., 1928.
19. Лист В.Винниченка до класово несвідомої української інтелігенції. – Друкарня політичного відділу дивізії «Червона Галичина». – 1920.
20. Винниченко С. Літературний портрет в українському письменстві. – Літературний архів, Харків, 1930. – кн. 3-6. – 122-169.

Наталія ПОПЛАВСЬКА, доцент (Тернопіль)

«АНТИГРАФИ» ТА «ТРЕНОС» МЕЛЕТІЯ СМОТРИЦЬКОГО У ПОЛЕМІЧНОМУ ДИСКУРСІ КІНЦЯ XVI–ПОЧ. XVII СТ.

Мелетій Смотрицький є одним із першорядних полемістів кінця XVI–початку XVII ст., що чи не найповніше втілює коливання, сумніви і кризовий стан цієї епохи.

Його творчість не підпадає під однозначну оцінку. За радянських часів прийнято було хвалити М.Смотрицького виключно за палку оборону православ'я й ганити за кінцеве прийняття унії. В екзистенціальному акті переміни віри Смотрицький проявив справжню діалектичність. Йому була властива характерна західній думці схильність до бінарних опозицій (наприклад, «правда — неправда», «Схід — Захід»), визначена традиційним догматичним мисленням Середньовіччя з її чітким розподілом явищ на Добро й Зло. М.Смотрицький, будучи православним, мислив так само «бінарно». Зрікся наприкінці життя своїх попередніх позицій і закінчив тим, що погодився зі своїм давнім опонентом Іпатієм Потієм. Це свідчить, що вони обидва мислили Україну частиною європейського світу, єдиного європейського культурного простору, оновленого в бурхливих духовних суперечках часів Ренесансу/Реформації.

Звичайно, перш за все, Смотрицький — письменник-теолог. В дослідженнях радянського часу, а також в деяких недавніх його називали гуманістом. Зацікавленість гуманістичною концепцією пояснюється певними фактами біографії полеміста: «У 1600 році служить домашнім учителем у князя Соломирецького під Мінськом. Незабаром, як

наставник молодого княжича Соломирецького, Смотрицький дістав нагоду поїхати за кордон для завершення своєї освіти. Майбутній письменник-полеміст мав можливість слухати лекції у Вроцлавському, Лейпцігському, Нюрнберзькому, Віттенберзькому університетах, довершуючи там свої знання з філософії, теології філологічних наук...» [9; 9]. Але антична спадщина, як свідчать твори, переломлюється в його свідомості зовсім не в гуманістичному аспекті.

Цікаво взяти до уваги в цьому ракурсі поетичний доробок М. Смотрицького, в якому достатньо виразно бринять ренесансні мотиви. Йдеться про «Лямент... на... жалосное преставленіє... Леонтія Карповича», у якому фігурують давньогрецькі міфологічні Парки, богині долі, що трактуються в світлі тези з другоканонічної Книги Премудрості Соломонової: Бог створив життя, а диявол — смерть. Вони мисляться як аналогія Смерті. Звертання до цих образів витримано у християнському дусі полеміки з язичницьким поняттям долі, яку три античних Сестри уособлюють: кожна з Парок нагороджено гнівними епітетами («тиранська», «безбожна» тощо).

Формально автор звертається до античних Парок як до реально існуючих істот. Але це не що інше, як літературний прийом, причому суто риторичний. Античні божества, які в західноєвропейському Ренесансі «оживають» як міфопоетичне узагальнення стихій природи (наприклад, Еросу) і тим само набувають статусу певної «пантеїстичної» опозиції Богів, в українського книжника є чистою ілюстрацією до тези Біблії «боги язичників суть біси», стають втіленням демонічних сил. Водночас, якщо цю літературну гру сприйняти з погляду ідеології, то й власне християнської позиції покори перед Божою волею, примирення з нею в «Ламенті...» явно бракує: адже виходить, що смерть Карповича — річ жахлива, несправедлива, однозначний результат злої волі Парок. Безумовно, що Смотрицький, ортодоксальний церковний письменник, насправді аж ніяк не стояв на такій єретичній (власне — альбігойській) позиції. Тому вживання античної міфології тут досить механічне, проста данина літературній моді. Воно не супроводжується навіть християнсько-теологічним осмисленням язичницького міфу, не кажучи вже про поетичну «реабілітацію», «ренесанс» останнього. Якщо ж говорити про ступінь розвиненості гуманістично-ренесансного світовідчуття, то Мелетій Смотрицький у своєму осягненні античності навіть опиняється, у певному сенсі слова, «позаду» свого батька Герасима, який у відомому програмному вірші усе ж таки прагнув поєднати Христа з Парнасом, начебто створюючи новий синкретичний міф [1; 150].

М.Смотрицький досить активно використовував і протестантський досвід. У своїй апології православ'я він охоче спирається на протестантські теологічні ідеї. Але слід визнати, що це були не ті ідеї, в яких відбилися вже суто гуманістичні орієнтації (обстоювання свободи трактування Писання, відмова від сакралізації священства, дозвіл духовним шлюбу, свобода розлучень тощо). Він старанно відбирає в протестантському напрацюванні лише те, що тримається в рамках алгоритму ранньої загальнохристиянської догматики, встановленої на перших Вселенських Соборах (Трійця, вихід Святого Духа, посмертне буття душі тощо). У його текстах усе лежить в площині церковної потреби.

Першим друкованим твором М.Смотрицького вважається «Антиграфи», хоча його й видано анонімно (точніше — від імені «одного Віленського Братчика»). Питання про авторство М.Смотрицького детально обґрунтовано у працях кінця XIX ст. Н.Скабаллановича, Н.Засадкевича, К.Харламповича та узагальнено К.Студинським. У XX ст. до нього повернувся М.Возняк, ретельно розглянувши усі *pro I contra* проблеми й спростувавши сумніви в авторстві М.Смотрицького. Твір виник як відповідь на суто

практичне й болюче питання нагальної оборони православних та проти книг Іпатія Потія «Герезія...» («Єресі...») та «Гармонія...», що були відчутним ударом по православній позиції. Польський дослідник І. Третяк, визнаючи талановитість та освіченість автора, трактував «Антиграфе» як малоцікавий переказ уже відомих речей. Натомість, на погляд К. Студинського, «Антиграфе» свідчить про ґрунтовну ерудицію автора у сфері богословської (католицької та протестантської) літератури й торує шлях до «Треносу» [6; 37]. Н. Скабалланович теж вважав книгу Смотрицького серйозною відповіддю православних на твори Потія, яка, до того ж, відзначається, на його погляд, спокійним тоном і блискучим стилем.

Оскільки текст «Антиграфи» народився не в атмосфері чернецької келії, а в гушні релігійного протистояння і ніс виразні ознаки певного політичного маневру проте спокійний тон не завжди витримується автором. Як би глибоко не пройнявся М. Смотрицький проблемами теології, дещо в цьому творі свідчить, що вона для нього не завжди знаходиться на першому плані. Традиційно вважається, що присвята твору Янушу Острозькому, якою відкривається «Антиграфи», була тактичним ходом. На думку М. Возняка, присвячуючи свою книгу католикові, М. Смотрицький пішов, мабуть, за прикладом автора «Апокрисиса». Як і Христофор Філалет, присвячуючи свою книжку канцлерові і гетьманові Яну Замойському, хотів обергти її від знищення з боку католиків, так М. Смотрицький бажав врятувати її від спалення [3; 485]. Показово парадоксальним моментом є те, що опорою для полеміста виступають тут не стільки Святе Письмо і спадщина Отців Церкви, скільки твір псевдо-православного автора, протестанта Броневського-Філалета. Автор «Антиграфи» визнавав, що «занадто довго слухав Філалета» («Паренезис»), що спричинило ущипливе зауваження А. Мужилівського ніби апологет православ'я вчився теології «із Скриптів Філарета» [3; 485].

Логіка викладу у «Антиграфах» визначається наслідуванням тексту опонента. У I-му розділі автор «Антиграфи» намагається дезавувати звинувачення, з яких починав і Потій, — щодо того, що, мовляв, «братські попи», так само, як і миряни, — невігласи й навіть не знають, наприклад, скільки є церковних таїнств. Це й справді мало допекти до живого, бо на М. Смотрицького було покладено громадою особливу роль: показати теологічну оснащеність і високу риторичну культуру православних опонентів. Саме тому він підкреслено відмежовується на самому початку від стихії посполитого усного мовлення, що вирувала поза стінами чернечьких келій. «Герезія» («Єресі, невіжества і політика попів і міщан Виленського братства») викликала в автора у М. Смотрицького, найперш, протест проти того, що його опонент збирає усілякі плітки й наклепи. Та чи ж були «плітки» дійсно лише фантазіями недоброзичливих уніатів? Слід визнати, що Потій, вочевидь, ґрунтувався на певних фактах, які були настільки скандальними, неповторними і конкретними, що вигадати їх було просто неможливо. Свого часу К. Студинським було проведено порівняльний аналіз листів І. Потія та його «Герезії» («Єресей...»), який переконує, що полеміста таки обурювали певні реальні факти. Отож, і спростування Смотрицького усе ж такі залишаються кінцево голосливими, базуються на тій самої стихії плітки й усної сварки, що й у І. Потія, звинувачення якого й справді базуються на усних переказах, а не на документах. Ця риса визначена фольклорними традиціями, що не оминули українську полемічну прозу, яка жила «чуткою» не менше, ніж теологічними міркуваннями.

Однак, М. Смотрицький, звичайно, на цьому не зупиняється. Ним активно відкидаються звинувачення опонентів у порушенні православними церковних уставів. Ця група відмінностей через свою поширеність і очевидність вимагала вже не

публіцистично-голослівного, а усе ж таки якогось теологічно обґрунтованого спростування. Ці відмінності іноді були настільки незначними, що знайти підстави як для їх таврування, так і для апології, було достатньо складно (звичай східного священства не стригти вуса і бороду, жіноцтво у ролі дяків, відсутність поклону в момент євхаристії, вимагання присяги при сповіді тощо). Звичайно, усі ці ініціативи лише на наш сучасний погляд сприймаються як другорядні: полемісти проймалися ними, хоча працювали тут переважно емоції, а не теологічні аргументи. Неголена борода для І.Потія — гротескно-неприйнятна, «варварська», а для православних — щось вартісне, за що можна віддати й життя, бо вона є традиційним моментом церковної культури, «батьківським звичаєм», що емоційно прирівнюється до теологічного постулату. Отож, обстоювання традиційних культурних стереотипів у М.Смотрицького теж ведеться радше на рівні публіцистики, а не теології. Вони розраховані на емоції посполитої маси, а не на рафіновану теологічну аудиторію, хоча, пам'ятаємо, автор і починав своє спростування «Єресей...» з позиції інтелектуала, який, мовляв, гребує усними плітками.

Дещо складнішим для спростування було принципове питання про роль мирян у житті церкви, бо тут апеляції до тих самих лише мирян було замало. Недаремно Іпатій Потій саме тут вбачав найбільш трагічну й фатальну помилку і православ'я, і протестантизму. Він, безпосередньо, звинувачував у поширенні цієї ідеї константинопольського патріарха Єремію II, який під час свого візиту в Україну фактично віддав православний клір в руки мирян. Але корені ситуації тут значно глибші. Справа в тому, що для католика церква — це, так би мовити, держава в державі, або, краще сказати, наддержаву, і всесвітня влада папи розповсюджується й на коронованих володарів. Це було продиктовано не лише інерцією Ключіньської реформи, що теоретично утвердила абсолютну владу папи над імператорами і мирянами. І позиція І.Потія визначається не лише тривогою з приводу того, що в сучасному йому світі ця влада на очах руйнувалася, навіть у католицьких державах. Інваріантною константою усієї полеміки є те, що в Біблії наполегливо підноситься аналогічний теократичний принцип, який обстоює і католицька церква. Коли цар Саул самочинно приніс жертву Богові перед боєм, зневаживши пророка Самуїла, то останній прокляв Саула й тасмном помазав на царство його зятя Давида. Ця ситуація недвозначно свідчила, що, з погляду Святого Письма, «священство вище від царства». Йшлося не просто про політичну перевагу, як би зрозумів цю ситуацію наш пересічний заполітизований сучасник, а про сакральну ауру священства, яке у отродоксальному християнстві висвячується через таїнство і становить окрему касту, покликану забезпечити посередництво між Небом та посполитою людиною, її спасіння. Недаремно у Новому Завіті царство Христа, «Великого Архієрея», як титулує його церква, не від світу цього, і з початку проповіді Христа прийшов час «перейти від світу до Отця» (Ів. 13:1).

Саме тому так тяжко й грізно звучать звинувачення Іпатія Потія на адресу православних, що у них, мовляв, світські особи ставляться вище священства, володіють церквами і ризами, скидають невгодних їм кліриків, не дослухаються у своїй сваволі навіть до власного Київського митрополита. Він постійно обурювався з приводу того, що церква у православних терпить «Юліанову неволю», і неприродно, що «овечки» диктують «пастирям» у духовних справах (полеміка з Христофором Філететом); визначав це як ересь, притаманну колись візантійцям, а тепер і Русі («Оборона св. Синоду Флорентійського Вселенського»). Для М.Смотрицького, який вчився ще зовсім недавно у німецьких лютеран, цей момент був особливо дошкульний. Можливо, тому вже у «Присвяті» Янушеві Острозькому він підкреслено виступає від імені утисненого

Вилєнського Братства, сподіваючись не стільки довести демократичне право своєї спільноти на вільне духовне самовизначення, скільки на те, що князь, сидючи «дуже близько до короля на світській раді в характері сенатора, має обов'язок вірно перестерігати права, свободи і вольності, що належиться всім, а теж служити мудрою і ласкавою радою на злікування наших кривд, щоб усім нам допомогти» [9; 11]. Більш того, хід думки автора виразно простежується в подальшому панегіричному вихвалянні покійного батька адресата Василя Константиновича Острозького, церковного мецената, якого порівняно з руйнівником Єрусалимського Храму цісарем Титом, що його поважали римляни так само, як у Русі князя Василя. Імперське мислення автора і пошук покровительства влади виступають в даному епізоді з граничною чіткістю. Отож, апеляція до Януша Острозького у присвяті не була виключно простим копіюванням прийому Філарета. Це була продумана й послідовна апеляція до світської влади, яка, за розрахунком автора, мала розсудити суперечки всередині церкви й зробити певні висновки.

Важливою полемічною проблемою в «Антиграфах» був старовинний візантійський принцип підкорення церковного організму світській владі. Тим більше, що до нього практично повернулися й протестанти. Після релігійних війн європейський протестантизм прийшов до концепції «чия влада, того й віра». Тут можна простежити не лише відновлення засад керування церквою часів формування Візантійської імперії, а й досить чіткий вплив ново-іудаїзму. Адже реформатори у своїх нововведеннях насправді нерідко просто повертаються від структури церкви до старовинної структури синагоги, молитовного зібрання, в якому, скажімо, рабина обирає громада. Це було не просто поновленням візантійської традиції. Адже Візантія віддала владу над світським і церковним життям одній-єдиній особі — імператору (цезарепапізм), прикрившись казуїстичним принципом симфонії (мовляв, між церквою й імператором завжди мусять панувати гармонійні відносини). Але цей принцип руйнувався з особливою наочністю, коли на візантійському престолі бували імператори-єретики — аріяни, іконоборці та ін.

Слід зазначити, що, на відміну від Іпатія Потія «середньовічного реакціонера», який боронив тяжко досягнуту в ході Ключіньської реформи незалежність церковного організму від світської влади, Мелетій Смотрицький фактично виступає в даній ситуації не стільки оборонцем традиційного візантійського цезарепапізму, скільки «модернізатором», що прагне підкорити церковну організацію світському суспільству. Молодий і честолюбний висуванець православної громади, обдарований усіма талантами ренесансної людини, усе ж таки більше любив на той момент «церкву в собі», ніж «себе в церкві», і перемога над іменитим опонентом у словесній суперечці була для нього чи не найважливішим моментом ситуації. До того ж М.Смотрицький ще не належав тоді й до вищої церковної ієрархії і, почуваячись просто членом православної спільноти, виступав радше від імені тих світських верств, що утворювали в оборону своєї віри братства і прагнули тримати під контролем ненадійний і схильний до унії клір. Тому М. Смотрицькому шукати прихильності хоча б Януша Острозького було життєво необхідним. І доводити законність підкорення церкви світському володареві М.Смотрицькому було «з руки», бо на традиційний для православ'я цезарепапізм у Речі Посполитій накладався новий «модерний», «реформаційний» стереотип суспільної свідомості — верховенства мирян у церкві взагалі.

Задля об'єктивності зазначимо, що ініціатори й провідники унії теж не гребували «адміністративним ресурсом». У відомій брошурі «Wypysanie drogi» Б.Гербест сподівається на активну участь у справі очікуваного об'єднання не лише «naszych duchownych, archybiskupów i biskupów», а й «krolów y panów katolickich, za których chęcią

у nabożeństwem w tej mierze wiele by się u owszem wszystko sprawić mogło» [5; 498, 500]. Іпатій Потій при всій твердості відстоювання позиції католицького кліру в суспільстві не був занадто послідовний. Він, власне, нічого не має проти підкорення пастрів у Речі Посполитій світським можновладцям у справах недуховних.

Як бачимо, і в питанні про роль мирян в житті церкви теж вистачало, окрім теологічних міркувань, ще й «публіцистичного» тону та різних дошкульностей, породжених гнівом та деякою розгубленістю.. Ще важче було спростовувати М.Смотрицькому те, що його опонент прямо іменував «єретичними блудами», хоча І.Потій одразу ж визнав можливість іншого, не католицького, погляду на вкрай гострі тоді проблеми Filioque (Виходу Святого Духу) або Чистилища. Але він, загалом тримаючись тону поваги до опонента, все ж таки назвав свою першу брошуру «Герезія...» («Єресі...»).

Спосіб, яким Смотрицький прагне довести правоту православного погляду, мусив бути хитромудрим. Адже слід було спростовувати серйозне звинувачення ерудованого й освіченого теолога, озброєного теоретичним досвідом західного церковного письменства епохи Контрреформації, що прямо звинуватив православних у єресі. Адже візантійська думка, в свою чергу, виступала проти всякої модернізації церковного вчення, вважаючи усе, що висувалося в католицизмі після VII Вселенського Собору, єрессю. Не хочеться, звичайно, називати цю позицію «реакційною», але йшлося саме про оборону того традиційного, що західною думкою було відкинуто.

М.Смотрицький присвячує чимало місця тим теологічним проблемам, що й І.Потій. Але варто зазначити, що вони якось розпорошені у тексті та розглядаються полемістами не за принципом богословської ієрархичності. Спочатку, наприклад, автора приваблює проблема Filioque [походження Святого Духа] (II розділ) та питання про посередництво Христа (III розділ), що, дійсно, є основоположними для християнської догматики. Але слідом за тим (V розділ) думка автора спрямовується вже на цілком другорядну проблему якості причасного хліба (опрісноки чи квасний хліб?). Зате у розділі VI дух автора знову підноситься до потойбічного, і він починає аналізувати питання про долю душ померлих і Чистилище. У VII розділі знову йдеться про справи церковного життя. Така логічність М.Смотрицького почасти зумовлюється його опонентом, хоча у мисленні автора «Антиграфи» немає тієї стрункості й прагнення до структурування матеріалу, що притаманні думці Іпатія Потія. У цьому сенсі є доречним міркування Л. Махновця, що православні полемісти часто не вміли дотримуватися логіки, і структура їхніх текстів досить аморфна (сюди дослідник відносить навіть знаменитий «Тренос») [4; 35].

Дещо вправнішим у цьому аспекті був наступний твір Мелетія Смотрицького — «Тренос, або плач східної церкви...», виданий польською мовою у 1610 р. У радянському літературознавстві він позитивно оцінювався через відданість автора справі «патріотичній» (тобто — православній). А також через широке використання фольклорних форм, за що авторів XVI-XVII ст. було прийнято зазвичай хвалити. З цього погляду твір М.Смотрицького дійсно видається певною паралеллю до ренесансних ініціатив західної літератури, що, починаючи з Данте й Рабле, припадає до живих джерел народного слова.

Але варто зважити й на те, що в часи, коли Ф.Рабле розпочинає сміливу суб'єктивну гру рідним словом і запроваджує принципи розкріпаченої нарації, будує власні фантастичні сюжети українські письменники, навіть бодай трохи вириваючись зі стихії «слов'янщини», начебто не виходять за кордони «народного» слова, позбавленого присмаку справжнього індивідуального мовного пошуку, за межі фольклорного

світовідчуття. Саме це захоплювало його «патріотичних» шанувальників. У наукових дослідженнях радянських часів, найвищою похвалою для Мелетія Смотрицького є те, що він «народний», «фольклорний», обороняє споконвічні православні цінності, тобто репрезентує масову свідомість.

Це не зовсім відповідає дійсності. Мелетій Смотрицький — талановитий автор, що має достатньо чітко виражену індивідуальну манеру. А причиною такої оцінки полеміста є ігнорування духовного імпульсу, що його завдавала авторові теологічна тема. Аналізувалися в основному «елементи художності», які, власне, не завжди й мали поетичний характер. Те, що пишню й загально іменувалося тут «живим українським словом», переважно ототожнювалося або з поетичними засобами, запозиченими з фольклору, або просто з невимушеними, позаетикетними виразами, які до красного письменства ніякого відношення не мали. Але усе ж таки смак до порушення вселяких традицій і літературного етикету, властивий радянській культурі, не був притаманний людям XVII ст., принаймні, не виступав домінантою полемічних творів, які тут розглядаються.

Звичайно, риторика церковного письменника не виключає прикрас елементами художнього слова. У цій ситуації сприяла обізнаність старих авторів не лише в біблійній традиції, а в дідині античної елоквенції та поезики. Однак при цьому інколи виникають характерні деформації. Сьогодні «риторичний» момент сприймається виключно як «антична спадщина» і може видаватися лише одним з літературно-стилістичних прийомів, на яких будується організація даних текстів. Доповненням цьому є судження Л. Ушкалова: «Самі полемічні писання зазвичай є барвистою мішанкою різних *artes liberales*. Досить пригадати бодай славетний «Тренос» Мелетія Смотрицького, де пишні риторичні пасажі поряд із вигадливими універсальями схоластичного богослов'я, ... а «приповіді посполиті»... — із «влоськими віршами» Франческо Петрарки» [8; 16-17]. Проте зауважимо, що, по-перше, стилістична «мішанка», про яку говорить дослідник, і є корінною і невід'ємною ознакою прози як такої, саме через що класицисти відмовляли їй в праві на існування в рамках красного письменства. Саме завдячуючи цій свободі, проза й стане невдовзі основною формою буття роману й романних жанрів (які не уникали, до речі, й вкраплення віршових цитат). Тому судити українську полемічну прозу кінця ХУІ–поч.ХУІІІ ст. за відсутність стильової єдності, та ще й з позицій вибагливого класицистичного смаку, мабуть, не варто, бо на статус красного письменства вона ніяк не претендувала. Це все одно, що дорікати богословам-полемістам за те, що вони не писали образно й у віршах. По-друге, розрізняти «риторичний» і «теологічний» моменти в українській полемічній прозі кінця ХУІ–ХУІІІ ст. теж, мабуть, не варто. Адже у філології прийнято іменувати риторичними (в широкому сенсі слова) усі утилітарні (непоетичні) тексти, а не лише ті, які написано за правилами античної риторики. Хоча середньовічні теологи активно опановували досвід античної риторики й вправно будували свої тексти на її засадах, вони додали до риторичної теорії чимало нового й оригінального. І справа навіть не в наслідуванні тієї чи іншої літературно-книжної, писемної традиції. Слово проповідника, його особистість були тим ферментом, який пов'язував усю цю «мішанку» в щось цілісне. Таким шляхом поступово формувалася європейська суб'єктивна проза Нового часу. Отож, протиставляти тут античні й «теологічні» первіні або «ставити лапки» над цитатами з Петрарки — позиція дещо схоластична. Адже середньовічна й ренесансна теологічна (в тому числі й полемічна) проза органічно сполучала біблійну цитату та її інтерпретацію з поетичною цитатою якраз на ґрунті здавна рецептованих античних риторичних правил, що вперше це зроблено в посланнях ап. Павла [2; 91]. Ось таку розширену порівняно з

античними нормами риторичну систему використовували як опору для творчості помемісти. І саме за правилами, встановленими в стінах середньовічних університетів, а не за завітами Н. Буало або новочасних секуляризованих теоретиків риторики, слід поцінювати їхній творчий доробок, оскільки іншої літературної культури вони практично не знали, суб'єктивно-поетичну творчість у цілому сприймали з погляду біблійного як пусту, зрештою, забаву, а антично-ренесансний митецький досвід для них почав тільки-но відкриватися. Елементи вільної художньої нарації, як і вільної думки, у полемічній прозі є дуже епізодичними, їх поглинає «суперзавдання» теології, гіпнотизують канонічні ходи думки й інерція традиційних літературних форм, зумовлених риторичними принципами.

У «Треносі» достатньо «ренесансних» моментів, які свідчать про започаткування в українській літературі так званої протороманної форми. Оточує «Тренос» фольклорна аура. Образ Матері-Церкви (Православної), який тут наявний, сягає традицій українських народних плачів: «Горе мені, злиденній, ой леле, нещасній, звідусіль в добрах моїх обідраній, ой леле, на ганьбу тіла мого перед світом із шат роздягненій! Біда мені, незносними ладунками обтяженій! Руки в оковах, ярмо на шиї, пута на ногах, ланцюг на стегнах, меч над головою двосічний, вода під ногами глибока, огонь з боків неугасимий, звідусіль волення, звідусіль страх, звідусіль переслідування. Біда в містах і в селах, біда в полях і дібровах, біда в горах і в земних безоднях. Немає жодного місця спокійного ані житла безпечного. День у болістях і ранах, ніч у стогнанні й зітханні. Влітку спека до млості, взимку мороз до смерті: бо ж гола голісінька і аж на смерть гнана буваю. Колись гарна й багата, тепер споганіла й убога. Колись королева, всьому світу любя, тепер усіма зневажена і опечалена» [7; 67-68].

Утім, фольклорне начало не є єдиним джерелом, з якого усталився «Тренос». Твір написано від імені Української Православної Церкви, тобто граматично від особи жіночого роду, що не передбачає самовиразу реального (чоловічого) авторського «я». Ситуація, коли автор-чоловік обирає літературною формою самовиразу монолог жінки, дозволяє з достатньою певністю робити деякі припущення й висновки. По-перше, є тут є щось від карнавалу з його характерною ритуальною «переміною статі» та узагальненими, монументальними фігурами, які репрезентують певні значні життєві явища. Це імпліцитно породжено установкою на «гру», що надихала на оперування матеріалом усної народної творчості Рабле або Сервантеса. І ця «карнавальність», явно не усвідомлювана самим автором, є зародковою ситуацією, якій суджено буде велике майбутнє. І це не випадково: карнавальність або елементи карнавальності незмінно виникають в ситуаціях протистояння, прагнення утвердити якісь нові цінності. Адже карнавал є язичницьким архетипом весни, яка змінює зиму, і тим, що в християнських культурах Європи й Америки його «перетинає» встановлений церквою пізніше Великий Піст. Можливо, М.Смотрицький підсвідомо слідував цьому алгоритму народної культури, ірраціонально прагнучи надати своєму творові певного мажорного підтексту, що явно суперечив літературній постаті пригнобленої старенької матері, покинутої дітьми, але психологічно для самого автора це мало бути певною опорою. Тому до ряду фольклорних впливів, які простежуються в спадщині Смотрицького, можна, здається, залучити й даний момент. По-друге, тут йдеться не про якість потаємні, інтимні переживання автора, його статево-самоідентифікацію, а про культурну ситуацію. Адже М.Смотрицький стихійно спирається на той притаманний українському менталітетові кордоцентризм, який споконвічно визначає особливу роль матері в нашій культурі, й знаходить сильний літературний хід, що мав потужно впливати на емоції його читачів

Отже, аналізовані твори Мелетія Смотрицького можна вважати риторичними за літературною ознакою і теологічними за ідейним спрямуванням, що насичені певними художніми елементами. Полеміст, наслідуючи традиційну стилістику середньовічного тексту, намагався відкритися для інших впливів: ренесансу, бароко.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Абрамович С.Д. Мелетій Смотрицький та проблеми філологічної культури барокко// Українська література ХУІ–ХУІІІ ст. та інші слов'янські літератури. – К.: Наукова думка, 1984. – С.147–160.
2. Абрамович С.Д., Чікарькова М.Ю. Риторика. – Львів: Світ, 2001. – 238 с.
3. Возняк М. Історія української літератури: У двох книгах. – Львів: Світ, 1992. – Книга перша – 628 с.
4. Махновець Л. Сатира і гумор української прози ХУІ–ХУІІІ ст. – К.: Наукова думка, 1964. – 479 с.
5. Пам'ятники полемической литературы. – СПб, Издательство Петербургской Археологической Комиссии, 1903. – Т.2.
6. Студинський К. «Антиграфи», полемічний твір Максима (Мелетія) Смотрицького з 1608 р.// ЗНТШ, 1925. – Т.141–143. – С.1–40.
7. Українська література ХУІІІ ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К.: Наукова думка, 1987. – 606 с.
8. Ушкалов Л. Феномен української полемічної літератури // Слово і час. – 2000. - №10. – С.16–22.
9. Яременко П.К. Мелетій Смотрицький. Життя і творчість. – К.: Наукова думка, 1986. – 160 с.

Владислав ГИЖИЙ, доцент (Тернопіль)

АРХЕТИП «ГЕРОЯ» ЯК ОСНОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ АНГЛІЙСЬКОГО НЕОРОМАНТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Наратив виділеної Нортропом Фраєм міфологеми про романтичного героя розгортається за принципом ритуалу ініціації, структура якого формує діалектичну традицію характеротворення, де важливу роль займає персонаж, який проходить посвячення на шляху переходу від однієї стадії розвитку до іншої. В лімінальності як порубіжній фазі він переживає символічну «смерть», яка виражається в протилежній щодо традиційної в соціумі формі поведінки. Такий стан позбавлений будь-якого змісту. Тому в міфології він символізується різними чудовиськами, демонами, темними силами, що вселяються в людину і які слід подолати. Персонаж, отже, проходить через етап простої невизначеності для того, щоб із «буття нічим стати всім». «Крок назад», здійснюваний ініційованим, за К.-Г. Юнгом, формує процес його диференціації, відокремлення від світу, яке він провокує зануренням до несвідомого, «душі» [6, 156]. «Душа» деконструє уявлення про зовнішній світ, бере в полон те, що їй суперечить (persona) і, таким чином, сприяє виходу в іншу реальність потойбіччя, яке має свої засоби для подолання незадоволеності буттям. Словом, здійснюється очищення через «душу», яка завжди в своїй основі «демонічна», бо містить яскраво виражені тваринні

риси, з яких вибудовувались найбільш високі образи вічної природної краси. Думка про дуальність ініційованого міфічного персонажа дає можливість стверджувати, що в одній особистості йде розрізнення двох сил: негативної «маски» (хтонічного божества) і позитивного героя. Саме в кінці лімінальності в процесі реінкорпорації, тобто виходу ініційованого в світ, здійснюється битва-конфлікт між чудовиськом (маскою) і героєм, яка закінчується перемогою останнього (свідомої частини людської психіки).

В українській неоромантичній прозі цей момент простежуємо в повісті Гната Хоткевича «Камінна душа». Наприкінці твору Юрчик Неклопотана Голова рятує Марусю від Марусяка, якого вбиває Юріштан. З погляду ритуального міфологізму, образ Марусяка перебуває в бінарній опозиції щодо образу Юрчика і, по суті, боротьба між ними — це творчий відбиток суперечності між двома протилежностями в особі однієї людини.

У сфері неоромантичного дискурсу в англійській літературі спостерігаємо іншу фазу романтичного архетипу пошуку, яка втілюється в темі знищення чудовиська (архетип героя). В цьому контексті варто наголосити на відмінності між архетипом ініціації та архетипом героя, хоч вони й збігаються за структурою свого наративу. Оскільки в архетипі героя типовий герой сам викладається із сил, щоб досягнути своєї мети, фіксуємо його зовнішню активність, яка, врешті, приводить його до бажаного, нехай навіть шляхом смерті. На відміну від цього, в ритуалі ініціації посвячуваного примушують відмовитись від свого «єго» і підкоритись суворому випробовуванню. Йдеться про буття з розумінням кінчного, коли в персонажа над зовнішньою активністю домінує внутрішня, яка у навколишньому середовищі об'єктивується в акт протидії і здійснюється шляхом суворих жертв.

Типологічність ритуального мислення англійських неоромантиків на початку ХХ ст. виявляється в іронічному модусі творчості. Письменники наголошували на такій формі дискурсу, в якій герой, перебуваючи в граничних умовах, не визначався екстраординарною формою поведінки. Об'єктом ставала людина, яка просто ізолюється від світу. Звідси, головним принципом трагічної іронії англійського неоромантизму є думка, що будь-яке розв'язання долі героя в творі ніколи не пов'язується із його особистим характером. Навпаки, постійно увага акцентується на тому, що він — проста людина зі всіма слабкостями. «Один із нас» — родова ознака англійського неоромантизму, яка мислиться в контексті загальнолюдського буття. Отже, те, що відбувається з героєм неоромантичного твору, є результатом того, що розгортається з будь-ким у невідворотному процесі реального життя людини. В цьому плані точкою відліку є архетипний образ Адама, в якому виявляється неминучість кінчного результату людського життя.

Навпаки, неоромантичний дискурс, який виростав на основі української літератури, був виразом невимовної туги за невисловленим, непережитим, непочутим. Тому літературна утопія українських письменників накреслювала архетип іронічної жертви Прометея, яку в модерному контексті можна було протлумачити як трагедію життя людини заради якоїсь абсолютної ідеї. Смысл подібної ситуації полягає в несприйманні такого суб'єкта іншими. Віра, що в майбутньому вдасться зажити «якимсь іншим повним, яснішим життям», переключається у відчуженість мислення, коли втрачається зв'язок із традиційним кодом художнього дискурсу.

У відповідності з аналітичною психологією К.-Г. Юнга, завершений героїчний міф передбачає повний життєвий цикл від народження до смерті. Кожний із стадій циклу відповідають окремі види героїчних історій. Кожна з них описує певний етап на шляху розвитку міфологічного героя. На думку вченого-антрополога П. Радіна, в розвитку

героїчного міфу можна виділити чотири цикли [4, 110]. Тому розмова про неоромантизм продовжується у процесі осмислення типології архетипу героя.

Спираючись загалом на дослідження Н. Фрая, застосовуємо поняття про «міфічну дислокацію» архетипу героя в історичному контексті [10]. Тобто розглядаємо літературу через еволюцію від міфу до реалізму. В цьому процесі психоаналітична критика вбачає цикл, у формі якого «его» намагається досягнути відносної самостійності стосовно початкового стану архетипів народження і юності, з якими пов'язується культ Матері й Батька. Йдеться про вивільнення особистості від первинної «містичної співучасті» колективної ментальності.

У зв'язку з цим перший цикл еволюції романтичного героя трактуємо як вираз «антиповедінки» героя-трікстера у процесі його конфлікту з силами зла. Стає зрозуміло, що образ трікстера визначає онтологію неоромантичного індивідуалізму в українській літературі. Справді, проаналізувавши міфологічні джерела цього образу приходимо до висновку, що він символізує особливу психосоціальну реальність, яка характеризується «іншою» поведінкою в порівнянні з традиційною поведінкою решти людей. Ідеал «повної» людини типологічно виявляється в прагненні до гармонізації буття, де трікстер шукає свій єдиний шанс, який в українській літературі переплітається із зануренням у царину демонічного несвідомого. Зрозуміло, що такий вихід у реальність супроводжується іронічною настороженістю навколишніх персонажів, позаяк твориться неоднорівнянна форма символічного дискурсу.

Неоромантична образність в українській літературі спирається на різні способи вираження життя заради «майбутньої надлюдини» як символу культурного героя. Тому надлюдина стає героєм другого циклу еволюції архетипу героя. Йдеться про послідовну зміну всіх елементів міфологічної системи, тобто формування образу культурного героя. Темою для дискурсу залишається герой-реформатор, який поряд із добуванням культурних цінностей і участю у світовпорядкованню в якості деїурга виступає борцем зі стихійними силами «несвідомих інстинктів темного чудовиська маси». Поки що «антиповедінка» такого героя розглядається усвідомленням «переходу і загибелі», які треба здійснити, щоб світ колись належав «надлюдині» [2, 13]. Не тільки у міфологічному, але й у філософському плані життя героя-трікстера в «естетичній ілюзії» формується як спосіб ідеального «усправедливлення» онтології буття, а тому виражається у формі «близькості до спасителя» [5, 339].

Серед прикметних рис останніх двох циклів архетипу героя Дж. Хендерсон виділяє здатність героя на подальше вивільнення й відокремлення від бога. «Богоподібна» дислокація переноситься з неба на землю і врешті доходить до усвідомлення повної ліквідації ідеї про соціальний ідеал у людському середовищі. Типовим героєм наративу в останніх двох циклах стає дуальна особа, яка виражає себе героїчними вчинками заради досягнення своєї мети. При цьому спочатку біля неї є могутній супутник-наставник, який компенсує будь-яку можливу слабкість цього героя. Наприкінці історії героїчний супутник-наставник покидає героя на землі, і, як відзначав П. Радін, джерелом небезпеки для людини стає сама людина [4, 111].

Неоромантична дискурсія англійської літератури розгортається через синкретизм дуального героя. Ситуація породжується сумнівом у традиційних цінностях негероїчної епохи. Наприклад, у Стівенсона виявляється заклик до виховання волі, характеру, мужності у важких випробовуваннях, які підлягають глибоко захованому в людині потягу до повноти життя, до здійснення сміливих задумів. При цьому герой літературного твору мав би відзначатись цілим комплексом характеристик. З погляду міфологічного, в структурі цього комплексу виділяємо два моменти: ідеал і націлена на

нього віра, які завжди функціонували первинними ознаками великих людей. Справді, в давнину ідеал проходив інкарнацію в божестві. Все, що робила людина, в що вона вірила, на що покладалась у життєвих діях честі й гідності, пов'язувалось із вірою в бога. Неоромантизм в англійській літературі співвідноситься із тенденцією відмежуватись від іманентності ідеалу. Тому тимчасово ідеал з небес перевтілюється в героїчного наставника на землі, до якого тягнеться герой, що є основою третьої фази героїчного циклу.

З погляду психоаналітики, неоромантизм прагне вказати на здатність героя знайти собі подібних, до яких він може піднятися, і в яких відбудеться ритуальне поєднання непокіненого. В творі Р. Стівенсона «Викрадений» Девід Балфор відразу захоплюється Аланом Бреком. Він вважає, що зустрівся з чоловіком, якого варто назвати своїм другом. Враження про нього зміцнюється згодом під час облоги кормової рубки, коли він виявив себе мужнім, непорушним та нездоланим. В усіх подальших пригодах Алан допомагає Девіду, служить йому опорою, що примушує Балфора добре відгукуватись про свого названого брата. Почувши про Алана, містер Ренхейлор з розумінням поставився до Девіда, коли сказав, що Брек здається йому джентельменом неабияких здібностей: «this man is a sore embarrassment. But you are doubtless quite right to adhere to him; indubitably, he adhered to you. It comes — we may say — he was your true companion»¹ [12, 155]. Враховуючи процес пошуків героєм самого себе під впливом відомого повстанця, О. Дьяконова відзначала, що хоч у творах Р. Стівенсона персонажі постають як люди практичні, меркантильні, проте митець у наративі акцентує увагу саме на процесі подолання невідомого, відкритого тому, хто бажає відправитись у подорож, щоб перебороти страх [1, 98].

У цьому контексті доцільно згадати інший твір Р. Стівенсона «Острів Скарбів», у якому відчайдушний Джім Гокінс бере участь у надзвичайно важкій подорожі за скарбами на піратський острів. Увагу читача привертає одноногий моряк Джон Сільвер. Оповідь розгортається так, що видно, як часто міняється враження молодого Гокінса про цього чоловіка. Справді, у ньому помітні добро, відвага, честь і водночас злорадство, підлість, спокуса. Вперше Джім почув про Сільвера від Біллі Бонса, що зразу навело на нього страх, бо той часто з'являвся йому у снах у вигляді страшної потвори. Пізніше Джім сам зустрічається з Джоном у таверні під вивіскою «Підзорна труба»: «One look at the man before me was enough ... a very different creature, according to me, from this clean and pleasant — tempered landlord»² [13, 54]. Романтика пошуків скарбів формується у молодого моряка-юнга під впливом дуальної постаті, яка поєднувала в собі як ідеал, так і відразу. Варто відзначити, в цьому образі Стівенсон вперше звертається до теми дуальності людського персонажа, яка пізніше розглядатиметься ним у контексті останнього циклу «близнят» архетипу «героя».

Неоромантизм в англійській літературі фіксує дуалізм людського характеру як смертельну небезпеку, що загрожує герою. Насамперед, це пов'язується із меркантильністю суб'єкта, як це спостерігаємо в історії із Джоном Сільвером. Образ Алана Брека із роману «Викрадений» інший, він живе з вірою в справедливість своїх ідей, у життя заради них. Колишній бунтар, відданий назавжди ідеї революції, Джорджо

¹ «З таким чоловіком можна потрапити в халепу. Але ви, певна річ, робите слушно, лишаючись вірним йому, адже він свого часу був вірний вам. Він, можна сказати, був вам вірним супутником» (пер. наш. – В. Г.).

² «одного погляду на цього чоловіка було досить, щоб розвіялися всі мої підозри... Ні, морський розбійник не такий, як цей охайний і привітний господар» (пер. наш. – В. Г.).

Віола з роману Джозефа Конрада «Ностромо» ще зовсім молодим брав участь у боротьбі за Гарібальді. Люди, які воювали з ним, прагнули свободи, вмирили за свободу з поглядом у бік змороженої Італії. Так, він ніколи і не покидав свого вибору — войовничого апостола Незалежності: «the spirit of self-forgetfulness, the simple devotion to a vast humanitarian idea which inspired the thought and stress of a revolutionary time, had left its mark upon Giorgio in a sort of austere contempt for all personal advantage... It did not resemble the carelessness of a condottiere, it was a puritanism of conduct, born of stern enthusiasm like the puritanism of religion»¹ [9, 39]. Ідеал істинного героя служить джерелом мужності для Ностромо, для героя, одного на тисячу.

Найвищий смисл героїчного як чогось межового між ідеальним і реальним, в англійському неоромантичному дискурсі породжує своєрідний шлях до оновлення у відході від двох протилежностей, які постійно затягують у сторону традиційності. В Р. Стівенсона боротьба за існування перекидається процесом подолання перешкод, мужністю, сміливістю, добротою та іншими людськими якостями, які при цьому виявляються. Міфологічний дискурс актуалізує мотив битви із чудовиськом, яке охороняє скарб. Пошуки захованого золота розгортаються у традиційній для романтичної літератури темі. Скарб означає добробут, тому в міфопоетичній романтиці асоціюється із ідеальною формою комунітасу [3]. Однак англійський неоомантизм прагне довести, що в людському середовищі комунітас — недовготривала конструкція, яка інколи може породжувати зло і небезпеку для інших. У романі Джозефа Конрада «Ностромо» наратор, розуміючи, що цей світ приречений на постійне страждання, розповідає про героя, який у життєвій парадигмі вдається до вирішення етичного конфлікту через піднесеність над протилежностями. Через відлучення від чіткого усвідомлення проблем матеріальної реальності Ностромо не замислюється над об'єктивною справою речей, тим більше над їх суб'єктивізацією. До пори, до часу такий «правильний шлях» розглядається як відновлювальний процес.

Зрозуміло, в контексті англійської літератури вимальовується тип екстравертного Епіметея, якщо брати до уваги первинне значення типології К.-Г. Юнга [6, 219]. Об'єднуючий символ, на відміну від українського дискурсу, спрямований на зовнішній світ, варто тільки перебороти значні перешкоди, що лежать на шляху, щоб отримати його. В творі Конрада архетип Епіметея актуалізується в образі Ностромо. Спочатку діючий захист від будь-якої небезпеки він отримує у власній відстороненості від крайностей обох протилежностей в особі «совісті», яка спирається на традиційні поняття гуманності, допомоги людям, добра. Тому Ностромо, як і Епіметей, завжди залишається в згоді із загальним оточенням і завжди має успіх у всіх. Як відзначав психоаналітик, саме таких людей бачать як героя, як царя, бо вони хороші для всіх [6, 218]. Радість ближнього, викликана ним, залишається для нього найбільшим задоволенням. Коли Ностромо запитали, чого варті його добрі вчинки для людей, він відповів: «Хочу, щоб про мене добре говорили». Радість іншим, задоволення для себе доповнюють неоромантичний образ наївного Дон Кіхота. Антипод йому Мартін Декуд, південноамериканський денді з паризьких бульварів, береться до будь-якої справи тільки з вигодою для себе. Маючи на увазі акцію збереження срібла республіки, він пише:

¹ «Дух самопожертвування, нехитра відданість грандіозній ідеї людяності, яка визначає світовідчуття в ту революційну епоху, наклали відбиток на Джорджію так, що він з суворою зневагою ставився до будь-яких спроб досягнути особистої вигоди... Байдужість до життєвих благ не стало безпечністю кондотьєра, швидше це було певним пуританством способу життя, який виріс, як і релігійне пуританство від суворого захвату душі» (пер. наш. – В. Г.).

«The incorruptible Capataz de Cargadorez is the man for that work; and I, the man with a passion, but without a mission, I go with him to return — to play in the farse to the end, and, if successful, to receive my reward»¹ [9, 207]. Улюблена конструкція Джозефа Конрада зобразити героя в екстремальній ситуації вертає до гріховної дистанції між людиною та ідеалом.

Є рація прислухатися до самого автора, який відзначав, що срібло шахти виступає справжнім героєм роману [11, 46]. У кінцевому підсумку, він пов'язує срібло із демонічною залежністю людини від нього. Два типи героїв: Ностромо і Декуд в іронічному дискурсі твору прирівнюються на безлюдному місці у безпомічному баркасі. Прирівнювані в обставинах, втративши віру в будь-що, вони ведуть себе по-різному. Декуд гине від самотності, ставши жертвою душевної спустошеності. Недавно ще зовсім щасливий у всьому, він не зміг перебороти себе на острові. «Solitude takes possession of the mind and drives forth the thought into the exile of utter unbelief»² [9, 409]. Іронічний тип дискурсу засвідчує рівність усіх перед владою іроніка, яка в романі функціонує в силі психологічної активності срібла.

У свій час Т. Карлайль, обґрунтовуючи романтичний суб'єктивізм «культу героїв», підкреслював вивищування свого «я», яке проходило через обоготворення одиниць незвичайних і геніальних. Маючи на увазі підупалу на вірі епоху, вчений відзначав, що герой без віри, із сумнівом у те, що він робить, стає лжегероєм, шахраєм [7, 122—123]. Здійснюється переключення героя Ностромо у негероя, який у порівнянні з блискучим бульвардье Костагуанського походження, йде на злочин. Комунітас в образі борця проти злодіїв молодой південноамериканської республіки зазнає краху в середовищі, де все купується, де нема місця герою: «There was no one in the world but Gian' Battista Fidanza, Capataz de Cargadores, the incorruptible and faithful Nostromo, to pay such a price»³ [9, 412].

Так, у межах міфологічної дискурсії конрадівського характеру переходимо до останнього циклу архетипу героя, який розглядається Хендерсоном основною темою у структурі романтичного міфу. Етична проблема, на яку вказує цикл близнят, порушує життєво важливе питання: наскільки довго люди зможуть жити, не стаючи жертвами власної гордості? За міфом, у близнят дві сторони душі. Протягом довгого періоду часу їхня влада поширилась по всьому світу. Вже ніде нема місця, де би не страждали від їх панування. Для знешкодження такої злоторчої сили їм належить смерть. Матеріали антропологічних досліджень стверджують, що ритуали близнят анонсували те, що фізично дуально, оскільки воно структурно єдино [3, 137]. Справді, міфологічно в цьому акті зайняті дві сторони однієї особистості, яка зображена дуально в безкомпромісній боротьбі за владу над собою. В цьому випадку для неоромантичного дискурсу смислу набуває саме тіньова сторона такої дуальності. В цьому є подібність із образом трікстера, оскільки близнята завжди виконують посередницьку функцію між твариною і богом, вони одночасно більш, ніж люди, і менш, ніж люди [3, 138].

Спробою вирішити проблему добра і зла в творчості Р. Стівенсона стали повість «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» і роман «Володар Баллантре». Пропонується перехід до розмови про етику як культуро-творчу практику,

¹ «Непідкупний капатаз каргаторів виконає це завдання, я ж, натхненний пристрастю, але не цілком, буду супроводжувати його, а тоді повернусь ... дограти свою роль у цьому фарсі і, на випадок успіху, отримати нагороду» (пер. наш. – В. Г.).

² «Самотність вбиває розум і заганає всі думки у глухий кут глибокої невіри» (пер. наш. – В. Г.).

³ «У всьому світі він один, Джон Батіста Фіданца, капатаз сулакських каргаторів, непідкупний і відданий Ностромо, здатен заплатити таку ціну» (пер. наш. – В. Г.).

від якої залежить майбутнє людства. Обставини іронічного фокусу об'єктивної дійсності примушували романтиків писати про подвійність характеру людини, внаслідок якої, на їхню думку, страждає тільки сама особистість. У кінцевому підсумку, на ритуальній основі порушується проблема смерті, тобто жертви героя як необхідності для рятування від людської гордині. Іншими словами, суспільство повинно зазнати смерті і нового народження, щоб позбавитись індивідуалістичних, егоїстичних та деструктивних поривів у собі. Всі ці риси зумовлені не тільки символічною формою ритуалу, але й духовною природою епохи переходу. Ілюстрацією тут служить біблійний архетип міфу про близнят Ісава та Іакова. Боротьба між ними будується на протиставленні: мисливець Ісав — пастух Іаков; улюбленець батька — улюбленець матері; старший — молодий; простак — хитрун.

Типологія цих образів у новітньому контексті дає підстави говорити про неоромантичну перверсію героя, яку він зазнає у суспільстві, породженому людьми. У повісті «Химерна пригода Доктора Джекіла та містера Гайда» шанований доктор Джекіл після своїх експериментів опиняється під владою глибинних пристрастей, які виходять на волю й, врешті, матеріалізуються в образі містера Гайда. Друге «я», набувши незалежного буття, переконливо служить символом цілковитої потворності тої частини людської психіки, яка запосіла в романі Конрада «Ностромо».

Власне, про сам міф близнят згадує в романі Стівесона «Володар Балантре» один із братів, боротьба між якими в розвитку твору поступово переключається, як і в повісті про Джекіла-Гайда, до процесу знищення обох героїв. Зло, врешті, руйнує всі відносини в сім'ї. Внутрішня дія роману закінчується тоді, коли Генрі перестає бути собою і стає Джеймсом. Так само, як і доктор Джекіл, Генрі помирає тоді, коли помирає його дуальність. Йдеться, отже, про переакцентуацію у межах неоромантизму проблеми індивідуалізму на проблему злісного егоїзму.

Ідентичність між міфологічним та психологічним, що розгортається через ряд відношень, концептуалізується в усвідомленні руйнації героїчного ідеального, яка ніколи не буває тривалою умовою. Це тільки момент, що треба відчутти і продовжити. А далі починається поєднання протилежностей, коли ідеальне модифікується царством зла. Наростає загроза опорожнення, виродження. Тобто, всі цінності об'єктивного щастя перекриваються максималізацією виявлення маргінального несвідомого, де нема успіху виокремити добро від зла. Отже, думка про ідеальне здатна затягнути людство у пірву, коли «mankind is itself pushing units blind way, driven by a dream of its greatness and its power upon the dark paths of excessive cruelty and of excessive devotion»¹ [8, 263].

В романі Джозефа Конрада «Лорд Джім» очманілий думками про себе міфологічний Епіметей (Джим) вдається до «мимовільної симуляції в характері». Шопенгауєрівська формула уникання страждання втечею від світу витримується сама по собі в моделі ідеалістичної країни на острові Патюзан, де королем став відлюдкуватий Джім. Йому було потрібне місце, де б він був єдиним зі свого, найвищого людського поріддя, де б він жив у щільному зв'язку з Природою. Таке місце пригадується як традиційний спосіб романтичного усамітнення. Справді, його це задовольняло, бо тут він здобув гучну славу й ідилічне щастя, але одночасно це стає початком кінця. Слава згодом обійшла йому поразкою від втоми, від добровільно накладених на себе обов'язків. У потаємності долі Джіма, як в Тихому океані — найпотаємнішому зі всіх живих, бурхливих океанів, на думку оповідача Марлоу, є «a sense of blessed finelity...»,

¹ «саме людство підкорюється сліпо мрії про свою велич, свою могутність, мрії, яка жене його на темні стежки жорстокості й відданості...» (пер. наш. – В. Г.).

which is what we all more or less sincerely are ready to admit — for what else is it that makes the idea of death supportable? End! Finis! the potent word that exorcises from the house of life the haunting shadow of fate»¹ [8, 136].

Отже, означування зневіри, втрати функції апокаліптичного ідеального моделювало в англійському неоромантичному дискурсі літературну фікцію, яка пов'язувала пошуки «іншого», маргінального, недиференційованого із службою традиційно демонічному внутрішньої суті людини. Несприйняття ідеалу природної краси і моралі вело до ліквідації самоповаги, до відмови від самого себе, коли «відкриваються ворота для всякої підлості» [6, 328]. Відтак створюються умови для переродження ідеалу, «коли одна частина Бога витісняється... і відводиться місце дияволу» [6, 329]. Саме цю сферу символічної умовності англійські неоромантики прагнули відвернути найближчою дією рятівної жертви. Тому неоромантична образність була зайнята розрішенням потоку надіндивідуальності, яка врешті мала дійти до символічної активності відчуття смерті, щоб перерости у нову героїчну модель, повернуту до людей, до їх проблем.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дьяконова Н. Стивенсон и английская литература. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1984. – 192 с.
2. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади: Пер. з нім. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 424 с.
3. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 274 с.
4. Хендерсон Дж. Древние мифы и современный человек // Юнг К.-Г. Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 1998. – С. 103-154.
5. Юнг К. — Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – К., 1996. – 383 с.
6. Юнг К. — Г. Психологические типы. – М.: Университетская книга, 1997. – 708 с.
7. Carlyle Th. Heroes, hero-worship and the heroic in history. New-York, 1881. – 184 p.
8. Conrad J. Lord Jim. — London: Penguin books, 1994. – 313 p.
9. Conrad J. Nostromo. — London: Penguin books, 1994. – 463 p.
10. Frye N. Anatomy of criticism. — London: Penguin books, 1990. – 354 p.
11. Hewitt D. English Fiction of the Early Modern Period 1890-1940. – London – New-York: Longman, 1984. – 275 p.
12. Stevenson R. Kidnapped. The Master of Ballantrae. The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. – London: Chancellor Press, 1994. – 408 p.
13. Stevenson R. Treasure Island. – London: Penguin books, 1994. – 198 p.

¹ «приємне відчуття благословенного кінця..., який ми всі більш чи менш щедро готові прийняти, інакше як змиритись з думкою про смерть? Кінець ! Finis! Могутнє слово, яке виганяє з обителі живих примару долі» (пер. наш. – В. Г.).

СУГЕСТИВНІСТЬ ЛІРИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА (ЗБІРКА «SEMPER TIRO»)

Збірка поезій Івана Франка «Semper tiro» дуже придатна як для простої «ілюстрації» комунікативно-рецептивного розуміння поодиноких віршів, циклів, збірки в цілому, так і для неупередженого дослідження проблеми. Це була Франкова восьма за порядком поетична книга, отже, фіксувала досвід поета в розквіті таланту (Франко відзначав нею своє п'ятдесятиліття); укладалася вона з поетичних творів різного жанру (від ліричної мініатюри до незавершеної поеми «Лісова ідилія»), написаних на початку XX століття в силовому полі знаменитого «Мойсея» (1905). У XX століття поет вступив збіркою «Із днів журби» (1900). Поза текстом збірки «Semper tiro» залишилося чимало поезій. Франко дбав про закони циклізації, завершеного, але розгалуженого і динамічного художнього світу із смисловою домінантою: «Поет завжди учень».

Цілісність і динаміка художнього світу збірки як єдиного тексту (метатексту) зреалізована в збірці не в саморозвитку її змісту (мотивів, лейтмотивів, образів, настрою ліричного героя), а в безперервному діалозі автора з адресатом (фізичного автора — Франка з українською суспільністю, різнотипними фізичними читачами; автора — текстуального ліричного суб'єкта з узагальненим реципієнтом) на теми ролі поета (поезії) в суспільстві. Про це свідчать посвяти реальним фізичним особам, подані відкритим текстом (Миколі Вороному), криптонімами (прозорим — Антошкові П., скритим — Ользі С., Ф. Р.).

Виразно представлена в тексті зверненість, націленість мовлення ліричного героя на віртуального адресата: розмова з самим собою (рефлексія), уявна бесіда поета з лісом, звернення до іншого — узагальненого поета, до Пісні. І — що найважливіше — Франко-автор знає, що він має реального читача, бо у третьому вірші поетичного зачину (експозиції ліричного сюжету) збірки звертається до нього довірливо-інтимно: «мій друже» [11, т. 3, 102]. Образ такого типового, суспільно заангажованого читача дуже виразний: він навіть «в нічну годину» «рядки очима пробігає», шукаючи «власним болям полекші» і «заради народному лиху». Поет допускає, що такий читач не гурман і не естет, але він його «благословить» навіть за умови, «коли [йому] хоч при одному слові // Живіше в грудях серце затріпоче». Тільки тоді такий читач не знатиме «сирітства духового», в якому свій вік коротає сам невизнаний поет-ліричний герой. Відчуваємо тут відгомін проблематики «Мойсея» і власних негараздів Франка.

Про націленість на адресата свідчить також система заголовків (там, де вони є) або перших рядків окремих творів: «Дівчино, моя ти рибчино», «Ользі С.», «Сучасна приказка (Ви чули ту пригоду?)», «Що за диво?», «Притичина («Мамцю, мамцю, що мені?»), «Як там у небі?» Подібну функцію виконують епіграфи з Псалмів, староукраїнської літератури, сповіді ліричних персонажів («Говорить дурень в серці своїм», візії-розповіді ліричного героя («Із книги Кааф»), його автосповідь («Страшний суд»). І в цьому безперервному діалозі, який стосується розмаїтих проблем (політичних, релігійних, моральних, естетичних) час від часу проблискує багатогранна проблема катарсису, впливу мистецтва слова й алюзії з Франкових статей, як-от:

Поете, тям: лиш в сфері мрій, привиджень,
Люзій і оман твій рай цвіте,
А геній твій — то міць сугестій, зближень

[11, т. 3, 165] (виділено нами. — В. Б.).

Усе, чого в тобі сей світ не дасть,
Знайдеш в душі своїй ясніше, краше:
Найвищу правду і найбільшу владу

[там само].

Поетичний діалог Франка з М. Вороним — це аж ніяк не «викриття» декадента і т.д., а дружня, але принципова полеміка з естетичними крайнощами в розумінні ролі художнього слова в житті індивіда і суспільства. Про це говорить звернення й інтонація Франка (їх повтори): «Миколо, мій друже давній...», «Ні, мій друже, не та година!», «Негармонійний звук, мій друже!», «Так не жадай же, друже милий, Щоб нас поети силою крили» [11, т. 3, 107–109]. Щирий поет може все «в свої пісні складати і співчуття не дождати» («Воно прийде!»), та тільки нехай явить людям «огонь в одежі слова». Це — найголовніше в рецептивній теорії поезії і поетики. Недаремно Франко в одеський альманах «Багаття» (1905) послав поезію «Якби ти знав, як много важить слово», своєрідне продовження діалогу з Вороним. Закликаючи Поета, щоб той

...зір свій наострив любов'ю,
І в морі сліз незримих поринав,
Їх гіркість власною змивав би кров'ю,

Франко був далекий від риторики холодного версифікаторства. У кінці поезії він зробив висновок, який є відкриттям його (і теперішніх) теорій про інтуїцію, про незамінність у творчому процесі підсвідомих прозрінь-передчуттів:

Якби ти знав! Та се знання давніше
Відчути треба, серцем зрозуміть.
Що темне для ума, для серця ясне й явне...
І іншим би тобі вказався світ.
Ти б серцем ріс...

[11, т. 3, 173] (виділено нами. — В. Б.).

Так у поетичній рефлексії Франка відгукнулася «філософія серця», яка в нього постійно спрямовувала його літературно-критичний дискурс. Наприклад, у статті «Сучасні польські поети» (1899) він писав: «Певна річ, ми не маємо права від поезії жадати такої ясної і докладної стилізації програми, як від політичного трактату. Але в кращих поезіях свого роду звичайно видно одно: силу чуття, котрим автор обіймає якийсь ряд соціальних явищ і котре дозволяє йому сконцентрувати на них велику масу світла, зазначити різко їх контури, відрізнити ясно від своїх ворогів і не раз розвернути перед читачем ширші перспективи, ніж би се міг учинити холодний політик» [1]. З подібної позиції І. Франко критикував філософічні поезії чеського письменника Я. Врхліцького: «...вони скучні. Поет обертається в колесі загальників і старих утертих шаблонів... се звичайна собі еkleктика, що, висловлена прозою, без поетичних прикрас, була би не раз банальною» [2]. У збірці «Semper tūo» є також поезії філософського, публіцистичного характеру, потужно оснащені «поетичними прикрасами». Чи всі вони своєю поетикою передають «вогонь в одежі слова»? У цьому питанні якраз постає проблема співвідношення впливової сили ідей, образів і власне поетики («поетичної техніки»), проблема «естетичної самодостатності» поезії, в трактуванні якої І. Франко начебто розійшовся з «модерністами» початку ХХ століття. Вона, ця проблема, заявила про себе вже у перших відгуках на окремі поезії збірки, які спочатку друкувалися в періодиці, на збірку в цілому. Маємо на увазі лист Лесі Українки до Франка від 13-14 січня 1903 р. і рецензію М. Мочульського — «Semper tūo» Івана Франка: замітки і враження» (1906).

Леся Українка відверто пише старшому наставникові, визнаному і шанованому нею майстрові, що прочитала його статтю про М. Конопницьку в «Der Zeit» («вона мені досить сподобалась, хоч, здається... писана трохи нашвидку») і добірку поезій «Із дневника» (ЛНВ, 1902, кн. 11). І так же щиро продовжувала: «Я скажу просто: далеко не кожний Ваш вірш одізвався так мені десь аж у глибині серця, як оці картки «Із дневника» (йдеться про поезії «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер вис» з датою 20. XI. 1901 р. і «Як болить голова!», датований 2. XII. 1901 р. — В. Б.). Я не знаю, що воно було з Вами в ту страшну дату, якою позначені вірші, тільки тямлю, бо чую виразно (виділення Лесі Українки. — В. Б.), що вона страшна, і я розумію Ваші вірші широко — може, занадто широко, скажете Ви, але пам'ятайте, що я шукаю завжди у творах поета не автобіографію (надто коли він не хоче її мені дати), а такого чогось, що не його одного обходило б. І я, здається мені, знайшла се раптом, не шукаючи» [3]. Далі вона нагадала йому про зустріч у Львові, про бесіди на теми творчих планів, про напади на Франка, про її полеміку з М. Ганкевичем та І. Трушем з приводу творчості і політичної діяльності Франка. Поетеса твердила, що «Зів'яле листя» більше важить, ніж усі Франкові газетні статті, через які письменник не може зреалізувати своїх художніх задумів і «топить, як дітей у болоті». Висновок адресантки для рецептивної теорії повчальний: «Одна картка з такого дневника стенає кров! І нема сорому такі картки писати, нема сорому і на люди віддавати» [4]. Прочитавши такі розпачливі вірші, люди, — на думку Лесі Українки, — колись скажуть: «Коли сей народ пережив і такі часи і не загинув, то він сильний... Ваші діти не загинули, бо ось вони вже вголос обізвались...» [5]. У цьому ж листі поетеса, майстер драматичних поем, прискіпливо аналізувала Франкові поеми «Лісова ідилія», «Панські жарти», вказувала на те, що їй видавалося слабким, і, між іншим, згадала дуже важливий фактор, який впливає на сприйняття, розуміння і тлумачення чужих творів — на власну читачеву «натуру». Логіка її роздумів і аргументи дуже цікаві. «Я навіть і прозаїчні романи та повісті в кількох частинах, — признавалася вона, — рідко люблю. Може, у мене справді лірична натура. Я свого уподобання зовсім і не пробую опирати на принципах, бо такі і не на принципах воно стоїть, а просто лежить в натурі. От і пушкінського «Евгения Онегина» я завжди поважала — але не любила. До Ваших «Панських жартів» я маю теж холодну пошану, та й до «Перехресних стежок» теж, виключаючи деякі сторінки, що нагадують мені деякі мої симпатії з Ваших творів» [6].

Природа таланту Лесі Українки, специфіка її образного мислення (лірик переважно) визначає пріоритети в її художніх смаках, оцінках і так окреслює її «читацький горизонт». Але, розуміючи себе і приймаючи особливості інших, письменниця не абсолютизує своїх суджень. «Натуру важко одмінити! — констатує Леся Українка і пропонує Франкові: «...я з охотою поговорила б з Вами про Вашу поему і з технічного, і з річевого погляду, може, справді Вам було б добре «подумати вголос» в моїй присутності. Хоч я не вмію так любити епіки, як лірики, та, може, все ж зрозуміла б її об'єктивно» [7].

Письменники — специфічні читачі, вони, як професіонали, особливо приглядаються до поезики, до художньої майстерності і Леся Українка крізь призму власного досвіду, набутого під час творення «Одержимої» (вона часто у листі згадує цей твір), сприймала твори І. Франка, звертаючи увагу на розмаїття жанрів, тем, мотивів, «технічні, професіональні питання», можливості реалізації письменникових задумів.

М. Мочульський як перший рецензент збірки також відзначив насамперед майстерність І. Франка. На його смак і думку, «новий томик поезій Франка — се спілий, соковитий овоч. Мова чиста, ядерна, багата, осяяна золотими проміннями поезії. Вірш

гнучкий, мелодійний, він плаче, сміється, співає, наче скрипка під смичком віртуоза» [8, 100]. Така імпресіоністична манера, в якій переважала метафоричність над літературознавчою термінологією, була характерною для критики початку ХХ століття не тільки в Україні, але й вона фіксувала читацьке реагування на багатство і розмаїття поетичних засобів Франка-поета. Згодом (1909) А. Крушельницький відзначав у тій збірці «спокій обсерватора» [9] як емоційну тональність інтонацій ліричного героя, а М. Зеров — те, що Франкова лірика врівноважується, «одстоюється нарешті в сосудах гуманності і філософічного спокою» [10]. І це справді так, якщо мати на увазі його попередні збірки «З вершин і низин», «Зів'яле листя», особливо тональність вираження роздумів про роль поета в суспільстві («Гімн», «Semper tiro», «Каменярі», «Не пора»).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Басс И.И. Художественная проза Ивана Франко. — М.: Сов. писатель, 1967. — 335 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 234-407.
4. Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) // Наука на Украине. — 1922. — № 2. — С. 94-105.
5. Білецький О.І. Художня проза І.Франка // Слово про великого Каменяра. — К.: Художня літер., 1956. — Т. 1. — С. 102-555.
6. Білецький О.І., Басс І.І., Кисельов О.І. Іван Франко. Життя і творчість. — К., 1956. — 358 с.
7. Бойко Ю. Вибрані праці (Серія «Українознавство діаспори»). — К., 1992. — 381 с.
8. Боров Ю. Эстетика. — 2-е изд. — М.: Политиздат, 1975. — 399 с.
9. Боров Ю. Теория художественного и рецептивная эстетика // Художественная рецепция и герменевтика. — М., 1985. — С. 28.
10. Бонь В.Л., Оркуш М.О. Стежками Івана Франка. — Львів: Каменярь, 1984. — 64 с.
11. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1976-1986.

15* Теорія літератури. Компаративістика. Україністика

Мар'яна ГІРНЯК, канд. філол. наук (Львів)

ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ПРОЗИ В.ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ АВТОРСЬКОЇ САМОАРТИКУЛЯЦІЇ

Авторська присутність у художньому тексті належить до найбільш дискусійних проблем у сучасному літературознавстві. Дослідники, з одного боку, тлумачать художній твір як засіб збагнути особу письменника й атмосферу часу, що залишила відбиток на творчій індивідуальності митця, а з іншого, демонструють бажання усунути авторське «я» з художнього тексту й унеможливити розмови про авторську інтенцію. Усвідомлюючи принципову відмінність (і водночас глибинний зв'язок) між біографічним (емпіричним) автором і автором текстуальним, літературознавці переважно визнають, що, проєктуючи себе на художній текст, автор стає естетично перетвореним суб'єктом, а отже, автентичне авторське «обличчя» залишається недосяжним для читача. Однак, намагаючись простежити «сліди» авторської

присутності, літературознавці здебільшого зосереджують увагу на суб'єктних формах вираження авторської свідомості, оскільки автора в художньому творі опосередковують насамперед голоси нараторів та персонажів. Водночас важливою ланкою у розкодовуванні авторської свідомості є також жанрова парадигма творів письменника: звернення до певної жанрової моделі навіть незалежно від інтенцій творця свідчить про внутрішню спрямованість автора, а отже, надає його «висловлюванню» особливого самоартикуляційного змісту.

Жанрова форма виконує функцію своєрідного коду, що визначає правила гри для читача. Вступаючи в очевидний чи прихований зв'язок з низкою інших текстів зі спорідненими формальними та змістовими властивостями, кожний художній твір демонструє свою приналежність до певного жанру, який можна розглядати як стійку «смыслово-емоційну форму художнього мислення» [16, с.300], що дає змогу побачити втілення витвореної в уяві митця моделі світу. Обізнаність читача з літературною традицією формує відчуття жанрової специфіки творів, а отже, найменший натяк на жанрову дефініцію актуалізує у свідомості реципієнта відповідну ментальну структуру, визначає горизонт сприймання художнього тексту і сприяє комунікативній «домовленості» між автором і читачем. Однак, як слушно зауважила Н. Копистянська, жанр існує в загальнотеоретичній, історичній, національній та індивідуальній сферах [17, с.32-33], і в кожній з них він урізноманітнюється і модифікується. Як бачимо, ідеться не лише про відмінне світосприйняття в різних епохах і в різних народів чи про взаємовпливи і взаємопроникнення жанрів, а й про генологічну свідомість автора, тобто про співмірність жанрових особливостей і психологічних домінант письменника. У певну мить творчого процесу письменник мимоволі звільняється від тиску наявних жанрових форм-стереотипів і виходить за їх межі, засвідчуючи, що «буття літературного жанру в остаточному підсумку визначає авторська свідомість» [8, с.104], що жанрова форма виражає авторське «сприйняття певного явища, його усвідомлення і оцінку» [15, с.8], зрештою, що саме автор визначає для себе стандарти, за якими він «виконує» свій твір [35, с.859]. Отож жанр постає насамперед як форма людського мислення, як вияв творчої індивідуальності письменника, як свідчення його естетичних зацікавлень.

В.Петров-Домонтович дуже добре ілюструє ці міркування, адже він, з одного боку, дає змогу дослідникам вписати свою творчість у європейський літературний контекст, а з іншого, не дозволяє говорити про абсолютну відповідність власних наративних стратегій дискурсові світової літератури ХХ століття. Створюючи своїх персонажів, письменник, впроваджує їх у певне середовище, ставить їх перед необхідністю вирішення якогось конфлікту, мотивує їхню поведінку в тій чи тій ситуації, показує їх переживання, однак у прозі В. Домонтовича розвиток думки переважає над розвитком подій, а на перший план виходить філософсько-інтелектуальне підґрунтя художніх творів. Саме інтелектуальний характер прози В. Домонтовича перетворює конфлікти — особисті чи суспільні, буденні чи вічні, зовнішні чи внутрішні — у засіб наповнення текстуального простору філософськими ідеями, які дають підстави робити висновки про відповідні світоглядні принципи письменника. Невипадково дослідники [див.: 23, с.147; 24, с.209, 215] звернули увагу на те, що, хоча повісті Домонтовича належать водночас до інтелектуальної і психологічної прози, все ж таки його психологізм «придушений» інтелектуалізмом. Однак говорити про авторську чи неавторську позиції, про чітке звучання авторського голосу не доводиться, незважаючи на те, що існування авторської концепції, втіленої в тому чи тому персонажі, сприймається як характерна жанрова ознака інтелектуальної прози [28, с.77]. Персонажі-інтелектуали, абстрагуючись від буденного плину життя, вдаються до філософських роздумів, піднімають проблеми

універсального масштабу (непевність епохи, тоталітарне суспільство, конфлікт мистецьких стилів, раціоналізація та технізація людського існування, плінність часу та відносність істини, історична пам'ять і втрата старих цінностей, катастрофічна несталість людського життя, двозначність слів і почуттів, утрачена автентичність тощо), але говорити про категоричні авторські твердження немає підстав. Звернення до амбівалентних філософських проблем зумовлює розмивання жорсткої бінарної основи конфлікту, при якій легко визначити позитивних та негативних персонажів і приписати їм авторське схвалення чи осуд. Автор немовби відчуває, що кожній ідеї притаманна лише відносна істинність, тому його персонажі шукають істину в діалогах-полеміках, незавершуваність яких часто стає причиною відкритості фіналів і відсутності остаточних висновків («Доктор Серафікус», «Розмови Екегартів з Карлом Гоцці» та ін.). До того ж, захоплюючись суперечностями, письменник переповнює свої твори парадоксальними думками («нема нічого неможливого в цьому світі, де тільки неможливе можливим буває» [11, с.73], «ми знаємо тільки те, що нам не треба знати» [11, с.135]), які, з одного боку, перетворюються на «інтелектуальні блискітки» [33, с.118], що привертають увагу читача до можливості абсолютно нового погляду на світ, а з іншого, стають інтелектуальними провокаціями, які безперервно блокують думку реципієнта.

Інтелектуалізм прози В. Домонтовича виявляється також у посиленні суб'єктивності нарації, в намаганні поєднати концептуальність та образність¹, в очевидному замилюванні інтертекстуальними алюзіями, у послабленні подієвості твору (яке В. Державин [10, с.589] безпідставно вважав недоліком Домонтовичевої прози), у подекуди надмірній схематизації персонажів, що свідчить про аналітичний спосіб мислення автора-інтелектуала. Однак, мабуть, найважливішою особливістю інтелектуальної прози В. Домонтовича можна вважати єдність історіософського, наукового і художнього дискурсів Віктора Петрова-Бера-Домонтовича. Висловлюючи у своїх теоретичних працях ідеї про «сучасний образ світу», який втратив свою сталість, про зміну епох як основу перервності історії чи про «плюралістичну множинність» істин, досліджуючи специфіку скитської культури та походження українського народу, шукаючи адекватних шляхів розвитку сучасного мистецтва², учений-письменник передає власні зацікавлення своїм персонажам, спонукаючи дослідника зробити висновок, що філософсько-наукові й літературні його тексти становлять певну цілість. Безперечно, між теоретичними працями і художніми творами існують суттєві відмінності, які не дозволяють упевнено говорити про авторські інтенції, однак, створюючи віртуальний світ, митець «не може не виражати себе, не може не виходити з тієї суми знань і системи поглядів, які стали його кровним здобутком» [18, с.123].

¹ Значенно, що про інтелектуальний первень у прозі В. Домонтовича дає підстави говорити навіть відповідна образна система. Наприклад, у «Дівчині з ведмедиком» наратор порівнює характери Лесі та Зини з ямбом і верлібром (що, безперечно, є наслідком доброї «філологічної» поінформованості автора); у «Докторі Серафікусі» неодноразово з'являються «геометричні» зіставлення («...світло розкладалося на геометричні блиски, на трикутники, куби, квадрати, ніби геометризоване світло перетворювалося на математичну схему» [11, с.179]; «їх зустрічі з Комахою були замкнені в формули геометричних форм і конструкцій, обернені в експериментальні схеми» [11, с.265]), а в «Приборканому гайдамаці» інше «я» Сави Чалого має вигляд «геометричної постаті з кубів, квадратів і трикутників» [12, с.335].

² У цьому контексті варто згадати такі відомі дослідження В.Петрова-Бера, як «Походження українського народу», «Етногенез слов'ян», «Скіфи. Мова та етнос», «Історіософічні етюди», «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики», «Засади поетики /Від «Ars poetica» Є.Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома/», «Екскурси в мистецтво» тощо.

Вербалізуючи власне переживання світу, автор надає своїм зацікавленням наративного продовження і водночас наративної автономії, трансформуючи всю свою творчість у певний «стійкий текст» [20, с.584], який у численних варіаціях виявляється у різних творах письменника. Власне, історіософські, культурологічні та археологічні зацікавлення В. Петрова-Домонтовича, стають причиною появи в повістях «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» чи «Без ґрунту» наратора-інтелектуала, ученого-аналітика, який не може не поділитися своїми спостереженнями й ідеями з читачем. У цьому контексті, безперечно, заслуговує на увагу те, що Ю. Шерех [див.: 32, с.307, 310-312; 31, с.96] знаходить у «Докторі Серафікусі», крім ознак анекдоту, риси повісті-есе (тобто маємо справу з взаємодією різножанрових систем кодування). Звертаючись до анекдотичного сюжету про дивака-професора, В. Домонтович виходить далеко за межі побутового трактування давно відомої теми. Звісно, наївний читач може зупинитися на рівні смішного сюжету і поза цим нічого іншого не бачити, однак очевидно, що для автора важливе насамперед розгортання суб'єктивних думок з приводу подібних сюжетів, а також — характерне для жанру повісті-есе — поєднання образності і метафоричності з філософсько-інтелектуальними узагальненнями, яке допомагає авторові створити ілюзію присутності свого автентичного «я» на сторінках художнього тексту.

Безперечно, внаслідок накладання філософського та художнього дискурсів і впровадження значних за обсягом публіцистичних фрагментів у літературний твір останній інколи справляє враження наукового трактату, а отже, опиняється перед загрозою втрати своєї мистецької сутності. Однак Домонтович усе-таки не дозволяє інтелектуальному первню позбавити твір художніх властивостей. Його проза добре відповідає формулі інтелектуального роману, що її запропонувала С. Павличко: схематизм ідеї, доплюсований до артистизму, в результаті дає магію тексту, яка приковує до себе увагу читача [25, с.103]. Звичайно, митець може навіть не усвідомлювати реального змісту створеного і не здогадуватися, який горизонт прочитання тексту обере реципієнт — чи він наблизатиметься до тексту як до художнього твору чи як до філософського. До того ж, у такому разі виникає проблема автентичності чи неавтентичності авторських мовленнєвих актів, «фікційного» чи «нефікційного» [14, с.343] характеру прози письменника й критеріїв, які дозволяють віднести текст до тієї чи тієї категорії. Варто зауважити, що з подібною проблемою стикається не лише реципієнт публіцистичних фрагментів чи філософських діалогів у інтелектуально-психологічних повістях В. Домонтовича, а й читач творів біографічного та автобіографічного жанру.

У романізованих біографіях В. Петрова-Домонтовича зв'язок дослідника і письменника стає особливо відчутним. Невипадково «Романи Куліша» літературознавці називали «біографічною повістю-есе» [7, с.25] чи навіть «блискучою дисертацією про психологію романтично-двоїстого і романтично-незавершеного кохання» [23, с.150]. Таку дефініцію справді можна вважати обґрунтованою, адже згаданий твір за всіма параметрами наближається до наукової студії. Накопичення приміток і бібліографічного матеріалу, скрупульозний аналіз письмових джерел та фактів, постійне підкреслювання документальності тексту (варто згадати хоч би точне датування кожного листа), «залапковане» введення епістолярних фрагментів, яке супроводжується коментаторсько-аналітичним голосом наратора, цитування думок видатних осіб дають підстави говорити про надмірний вплив автора дисертації «Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість» на творця романізованої біографії. Звісно, жанр романізованої біографії передбачає документальний характер письма і науковий склад мислення

розповідача, однак першочерговим завданням митця є переплавлення достовірних відомостей у художню композицію, а не монтаж уже готових текстів (листів Куліша) чи тим паче переписування свого наукового дослідження. На таку своєрідну «діалогічність» дисертації і художнього твору вже звернула увагу Н. Мішеніна [21, с.66], зазначивши, що близько однієї четвертої тексту «Романів Куліша» скопійовано з наукового дослідження Віктора Петрова. Аналогічну ситуацію — тільки в меншому масштабі — можна простежити і в «Аліні й Костомарові». Зрештою, показовим є той факт, що письменник підписує ці твори своїм справжнім прізвищем, а не «фікційним» іменем В. Домонтович.

Наукова манера письма характерна для більшості біографічних творів В. Петрова-Домонтовича, причому в них, на відміну від інтелектуально-психологічних повістей письменника, автор не може дати собі ради з власною поінформованістю. Фактографічний матеріал чинить опір творцеві художнього тексту. Намагаючись «втиснути» всі свої знання літературознавця у «біографічну повість про Марка Вовчка» «Мовчуще божество», письменник забуває, що він повинен створити насамперед повість, як він сам це задекларував у підзаголовку. Натомість твір переповнений уривками зі споминів про Марка Вовчка Ганни Барвінок, Дмитра Вілінського, Опанаса Марковича чи самої Марії Вілінської. Щоправда, у «Мовчущому Божестві», «Франсуа Війоні», «Напередодні» чи «Самотньому мандрівникові...» відчувається бажання автора дотриматися формальних ознак біографічної повісті. Зосереджуючи увагу на ключових моментах життя того чи того персонажа, наратор прагне принаймні реферативно окреслити обставини, в яких минало дитинство біографічного героя і які впливали на формування його світогляду, а також не оминати нагоди вставити науково обґрунтовані висновки або риторичні запитання з того чи того приводу: «Батьківщина? Чи є для пролетаря батьківщина?..» [13, с.25], «Вінсент ван Гог людина крайніх становищ. Він людина кінцевих, безкомпромісових ситуацій...» [13, с.364]. Подекуди наратор так захоплюється *розповіддю* про події, що забуває продемонструвати своєму реципієнтові самі події («Франсуа жив хаосом знищень...» [13, с.87]), обмежуючись лише короткими повідомленнями, які мають служити відправним пунктом для філософських міркувань: «Але як жити в змінюваному світі? Як встояти, коли з-під ніг вислизає ґрунт?..» [13, с.488].

Знаменно, що, пишучи про відомих осіб минулого, В. Петров-Домонтович відмовляється від іконографічного змалювання їхніх постатей. Він намагається зобразити їх як звичайних живих людей з притаманними їм схильностями чи дивацтвами (згадати хоч би гротескний портрет Костомарова чи зневажливо-самовпевнену поведінку Куліша). Звичайно, акцент на інтимно-приватному світі, а не на культурній чи громадській діяльності видатних особистостей, оголення тіньових моментів життя письменника (стосунки Куліша з жінками чи психічна неврівноваженість Костомарова) можна розглядати як своєрідну провокацію іронічного автора-інтелектуала, однак, як слушно зауважив П. Рікер, «чи не вважаємо ми людські життя придатнішими для сприйняття, коли вони інтерпретуються як історії, розказані про них іншими людьми. І чи ці історії не стають зрозумілішими, коли до них прикладаються наративні моделі — інтриги, — запозичені з історії чи художніх творів» [27, с.139]. До того ж, звернення автора до подібних фактів неодмінно передбачає суб'єктивну інтерпретацію відібраного матеріалу, певні здогади про те, що міг відчувати і думати наодинці з собою біографічний герой, а це означає обов'язкову появу принаймні мінімального домислу. Відповідно, у свідомості читача відбувається, як сказав би Ж. Женетт [14, с.406], «фікціоналізація» факту і «дефікціоналізація» вимислу.

Варто також зазначити, що найголовніше в романізованих біографіях Віктора Петрова (зокрема в «Романах Куліша» та «Аліні й Костомарові») не лежить на поверхні творів. Пишучи про сублімацію підсвідомих переживань Костомарова в образі Кудеяра і проектуючи сцени насильства і жорстокості на особисті проблеми свого біографічного героя, Петров-Домонтович дає підстави читачеві розглядати Костомарова чи Куліша як проекції внутрішнього стану самого автора, а біографічний твір — як вісь, на яку нанизуються автобіографічні елементи. Інакше важко пояснити, чому В. Петров вирішує «переписати» спогади Аліни Крагельської або чому він у «Романах Куліша» створює своєрідний «роман у листах», які, з одного боку, були наповнені «автохарактеристиками й самовизначеннями» Куліша, а з іншого, переводили особисті переживання останнього на рівень всього лише жанрової форми [див.: 26, с.180-181]. Такі міркування підтверджує і той факт, що, зрештою, Віктор Петров сам розпочне «роман у листах» із Софією Зеровою. Очевидно, можемо говорити про те, що письменник підсвідомо змушує персонажів своїх романізованих біографій замислюватися над актуальними для нього проблемами і в такий спосіб встановлює зв'язок між світоглядно-психологічними феноменами абсолютно відмінних між собою епох.

Взаємодія художнього і нехудожнього дискурсів значною мірою притаманна також творам автобіографічно-мемуарного жанру, зокрема двом «Болотяним Лукрозам», «Моїм Великодням» та «Передвеликодньому». З одного боку, ці твори — з огляду на свою жанрову приналежність — формують у читача установку на документальність і справжність. Згадки про реальних осіб, акцент на подіях, які відбуваються в автентичному просторі і часі дають змогу розглядати ці тексти як «літературу факту», в якій «яскраво виражений горизонт авторської свідомості» [6, с.174]. Перебування суб'єкта розповіді в Регенсбурзі чи відвідини разом із «Ігорем К.» виставки модерного мистецтва в Мюнхені 1947 року, захоплення від величі Київського університету чи докладні розповіді про голодний Київ, наукові семінари В.Перетца, естетичну платформу неокласиків та «бариськівський» період їхньої діяльності — усе це спонукає говорити про експлікацію авторської особистості в згаданих текстах. Навіть тоді, коли в поле зору наратора потрапляють насамперед інші видатні постаті (Микола Зеров, Володимир Перетц, Сергій Маслов, Микола Грунський чи Володимир Отроковський), спогади про відповідний період свого життя засвідчують глибинне «самооголення» автора, яке обов'язково присутнє в творах так званого маргінального жанру — автобіографіях, спогадах, листах, щоденниках тощо. Митець принаймні на несвідомому рівні реалізує себе в тексті, інтерпретує себе через саморозповідь, викликаючи в читача бажання шукати «справжнього» автора, а також доповнити образ автора, який виникає на основі творів автобіографічного жанру, відомостями про емпіричну особу письменника. Однак необхідно пам'ятати, що «оголеність» автора ніколи не буває повною: «говорити про себе самого, — зазначає Ц.Тодоров, — означає більше не бути тим самим «я» [29, с.76]. Автор, який пише про себе, завжди перебуває в просторі двозначності, а отже, читач неминуче потрапляє в пастку, коли хоче подивитися на текст лише з реальної перспективи. Згадка у «Болотяній Лукрозі» про «мого друга Петрова» дуже добре демонструє неможливість винятково біографічного прочитання твору і змушує усвідомити «взаємодію факту і вигадки» [1, с.90] в автобіографії, збагнути, що твори автобіографічно-мемуарного жанру існують на межі літератури і реальності, а тому в них теж можуть бути присутні маски та умовності.

Звичайно, фікціоналізація персонажа в автобіографіях чи спогадах має свої межі, адже, як слушно зауважила Л. Гінзбург, «мемуарист не може творити події і предмети... події йому дані...» [5, с.11], однак, пишучи про себе самого, автор внутрішньо

перебудовує свою сутність, перетворюючись з «я-для-себе» на «я-для-іншого». Це стосується як творів, у яких розповідь ведеться з перспективи, так і творів, які справляють враження автобіографічного фрагмента в теперішньому часі, тобто фіксують *тут і тепер* психічні прояви митця. Розповідаючи про себе, про своїх друзів чи знайомих, наратор на власний розсуд вибирає факти, про які інформує свого адресата, викладає суб'єктивний погляд на ті чи ті події, відтворює власні односторонні враження, а отже, воскрешаючи минуле, він мимоволі деформує його, створюючи нову реальність на межі автентичної дійсності та уяви. З одного боку, автобіографічні неточності можуть бути пов'язані з природою людської пам'яті: між «я», яке розповідає, і «я», про яке розповідається, існує певна часова і психологічна дистанція, а це означає, що події у свідомості автора перетинаються, накладаються одна на одну, переміщуються в часі чи взагалі стираються з пам'яті. Відповідно, автор, який не зіставляє все, про що розповідає, з достовірними джерелами, а покладається на свою пам'ять, інколи допускає відхилення від факту. З іншого боку, «переписуючи» якийсь фрагмент зі свого життя, митець намагається розповісти те, що було, але зі збереженням відчуття того, «як згадалось» [див.: 30]. Г. Башляр слушно зауважив, що у своїх спогадах ми часто «маримо на межі історії та легенди», «налагоджуємо контакт із можливостями, яких не зуміла використати доля», шукаємо того, що могло б відбутися, але так і залишилося у світі уявного [див.: 34, с.117, 130, 140]. Отож текст обростає індивідуальними значеннями, самоінтерпретацією автора, який іноді хоче щось змінити в тому, що сталося, показати себе таким, яким би він хотів бути у свідомості Іншого. Автобіограф користується можливістю принаймні у своїй уяві щось «дописати» у власному житті, про щось не згадати, але найцікавіше, безумовно, те, що в процесі домислювання автор починає щиро вірити в те, про що пише. Саме так можна пояснити як хронологічні чи фактологічні неточності в «Болотяних Лукрозах» (рік появи в Баришівці Віктора Петрова чи тема дипломної роботи Миколи Зерова), так і намагання Петрова-Домонтовича поставити себе ближче до «п'ятірного грона» неокласиків, ніж, можливо, це було насправді, на чому, звинувачуючи письменника в умисному самозванстві, наголошує М. Москаленко [22, с.1262-1265]. Очевидно, варто говорити не так про навмисні відхилення від істини, як радше про потребу митця, як сказав би М. Бахтін [3, с.133], переживати себе в іншому плані, не збігатися з самим собою, розповісти про себе як про можливого Іншого.

Про спробу митця усвідомити сенс свого існування свідчить інтелектуально-інтровертний характер «Моїх Великоднів» та «Передвеликоднього». Знаменно, що в цих творах, як і в «Болотяних Лукрозах» автора мало цікавлять хронологічна послідовність подій чи фактографічність, він не намагається показати читачеві становлення себе як особистості, не розкриває таємниці свого дитинства, чим унеможлиблює однозначну дефініцію свого твору як автобіографічного. Вибираючи якийсь фрагмент зі свого життя, автор прагне надати йому художнього виміру (наприклад, підзаголовок «З записок мандрівника» у «Моїх Великоднях» дає підстави говорити не лише про «автокомунікаційну» [19] характеристику викладу, а й про відповідний формальний прийом (записи для самого себе), який демонструє «фікційний» підхід до тексту), а також зробити акцент на філософсько-інтелектуальному наповненні твору. Як приклад можна навести роздуми на тему плутаності людського життя, релігійних переживань, модерного мистецтва, виснажливості наукової праці чи голоду, який розкриває «доти незнане обличчя світу» [12, с.287]. Таке превалювання рефлексійного дискурсу, з одного боку, дозволяє говорити про спорідненість ціннісних площин суб'єкта нарації і автора, а

з іншого, пояснює, чому автор оформлює автобіографічні елементи в жанр нарису, а не розлогої мемуарної повісті.

Нарис як різновид фрагментарної прози характеризується зовнішньою незавершеністю, «нахилом до безсюжетності й побіжного, штрихового письма» [9, с.224-225]. Однак послаблена фабульність чи поверхнева неповнота компенсуються внутрішньою завершеністю, філософською та інтелектуальною глибиною, задля якої, власне, і пишеться твір. Варто зауважити, що до жанрової форми нарису В. Петров-Домонтович звертається не лише в автобіографічних, а й у біографічних творах, зокрема в «Зоряних мандрівниках» чи «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти», причому в останньому випадку автор у підзаголовку сам визначає свій твір як «біографічний нарис». Поверховий огляд життєвих шляхів Тіхо Браге, Йогана Кеплера і Вацлава Ржевуського служить поштовхом для роздумів наратора про відмінність «обмеженого і здрібнілого» денного світу та нічного світу космосу, у якому людина могла бути собою, чи про особливості доби романтизму, яка знаменувала собою появу «людини крайнощів», «палкого ентузіаста», «фантаста», «складної натури, що сполучає цинізм цивілізації й цноту дикунства» [12, с.379]. «Фрагментом повісті» називає письменник і свого «Франсуа Війона», для якого характерні, з одного боку, «повістярський» розмах, а з іншого, незавершеність і конспективний виклад подій, який, без сумніву, поступається за важливістю рефлексіям на тему зміни епох і світоглядів, дихотомії «людського і Божого» чи «піднесення і падіння». Не можна також не згадати ще одного жанрового підзаголовка у «Спрзі музики» — «Біографічна новела. Фрагмент», — яким автор одразу ж вказує на жанрову розмитість свого твору. Зображення реальних осіб (Рільке і Бенвенути), яке вводить твір у ранг біографічних, супроводжується темами невидимого зв'язку між спорідненими душами через книгу і впливу музики на внутрішній світ людини. Відповідно, дія відбувається не так у зовнішньому плані, як у свідомості героїні, пейзажі стають психологізованими, фінал — умовним, а увага зосереджується на одному епізоді, який дозволяє зрозуміти глибинний сенс важливого моменту в житті людини. Такі ознаки, з одного боку, свідчать про слушність авторської дефініції твору як «новели», а з іншого, підтверджують наявність жанрових особливостей «фрагмента» (до речі, цікаво провести паралель між цією жанровою формою «Спраги музики» і «музичними фрагментами» у виконанні Бенвенути, які були елементами «містеріального чину», що відбувався в кімнаті Рільке).

Необхідно зазначити, що філософське навантаження можна простежити майже у всіх творах В. Домонтовича. Навіть у політичних оповіданнях, які з огляду на свою спільну проблематику (а подекуди і спільних персонажів) справляють враження приналежності до єдиного сюжетного цілого — «Професор висловлює свої міркування», «Професор і Іван Закутній діють», «Трипільська трагедія», «Князі», «Чемність», «Відьма», — виникають рефлексії, які, поза всіляким сумнівом, свідчать про присутність у цих тенденційних творах наратора-інтелектуала: «Хто зна, що живе всередині кожної людини і як саме зробить вона в останній критичний момент?» [12, с.240], «Минає час, і все змінюється, кажуть філософи. Але є люди, уяви й ідеї, які попри все те лишаються незмінними» [12, с.215]. Знаменно, що про філософічність доводиться говорити не лише за наявності експліцитних фрагментів-рефлексій, а й тоді, коли цілий твір можна розглядати як ілюстрацію прихованої філософської тези («Я й мої черевики», «Курортна пригода» чи «Емальована миска»). Історія, про яку розповідається в оповіданні, служить лише необхідним ключем до розуміння і розкриття найскладніших проблем людського існування. Твір уподібнюється до «оповідання одного моменту», яке заздалегідь налаштовує читача на те, що зображений «тут і тепер» мікросвіт є лише часткою

загального універсуму, що події і переживання, які відкриваються реципієнтові, з одного боку, не є особливі (курортний роман, чищення черевиків), а з іншого, дозволяють вийти за межі буденності, щоб побачити її онтологічне й аксіологічне підґрунтя (ірраціональність людського існування, «серйозність несерйозних речей», індивідуальне відчуття катастрофи тощо). Таким чином, властивості побутово-психологічного чи політичного оповідання накладаються на ознаки оповідання філософського, утворюючи так звані жанрові гібриди. Показовими в цьому аспекті є оповідання «Відьма», «Я й мої черевики», «Дивна історія» та «Письменник і генерал», в яких, окрім філософсько-інтелектуального навантаження, можна простежити притаманну для оповідання-анекдоту (на цю жанрову приналежність трьох останніх творів вперше вказав Ю. Шерех [33, с.103]) фабульну гостроту і дотепність: згадати хоч би жінку-селянку, в якій вимагають науково довести, що вона не має відьомського хвоста, або розповідь про «інтелектуала», що ніколи не купував прижиттєвих творів письменника, чи про старого ученого, який міг забути пов'язати собі краватку, пристебнути коміречко до сорочки, а можливо, і піти на лекцію без штанів. Отож напрашується висновок про характерне для В. Домонтовича руйнування «чистоти» жанру, а це означає, що жанрова дефініція залежатиме насамперед від того, які риси твору дослідник вважатиме головними, а які другорядними. Наприклад, визначаючи «Помсту», «Приборканого гайдамаку» і «Розмови Екегартів з Карлом Гоцці» як історичні новели, В. Державин [10, с.588], безумовно, зосереджує увагу передусім на часопросторових характеристиках згаданих творів і на зображуваних історичних особах, забуваючи, що реальні історичні події, очевидно, цікавлять автора лише як матеріал, який дає змогу розгорнутися глибоким філософським рефлексіям про раціональний та ірраціональний підходи до життя, подвійність людського існування чи зв'язок людини зі своїм «ґрунтом». Відповідно, в жанр історичного оповідання вклинюються елементи філософського та психологічного оповідань чи навіть філософського діалогу, про що свідчить уже сам заголовок *«Розмов Екегартів...»* [курсив мій. — М.Г.].

Цікавим з погляду переплетення жанрових ознак є «Святий Франціск із Ассізі». З одного боку, твір побудований відповідно до традиційної життійної моделі: наратор згадує про позначене святістю дитинство малого Франціска, про його конфлікт з батьком-крамарем, про чудо в монастирському дворі і, зрештою, про Францискове самозречення задля священної місії. Однак В. Домонтович не обмежується звичайним відтворенням агіографічного матеріалу. Якщо в кожному житті святих, як слушно зазначає В. Балдинюк [2, с.64], можна простежити двозначний статус наслідування першоджерела (ідеться про зв'язок життійного наративу зі Святим Письмом), то в творі В. Домонтовича взагалі можна говорити про подвійну вторинність. Суб'єкт мовлення у «Святому Франціску...» В. Домонтовича виступає в ролі відстороненого наратора, який намагається показати реципієнтові зразок подвижництва, звернути увагу на релігійну ідею, але який водночас подає власні тлумачення та наукові коментарі до життійного тексту. Роки життя, подані у підзаголовку до «життійної біографії», експліцитне проведення паралелей зі Святим Письмом, роздуми про світогляд «ідеальної людини Середньовіччя», підкріплені цитатою з Бернарда Клервоського, безперечно, дають підстави говорити про інтелектуальну спрямованість авторської свідомості, а фрази, на зразок «Життійна легенда виразно фіксує...», «Легенда розповідає, що...» [12, с.372-373], засвідчують, що маємо справу з інтерпретаторським «переповіданням» життя. Таке «переповідання», з одного боку, доводить намагання автора триматися близько до першоджерела і зберегти довіру читача до власного тексту, а з іншого, поява останнього

знаменує собою перетворення сакрального дискурсу на художній, який уже позначений впливом авторського мислення.

Співіснування художнього і сакрального первнів можна також простежити в оповіданні-притчі «Апостоли», яке не тільки стосується віддалених у часі подій у Єрусалимі, а й торкається проблем глобального характеру, втілює філософські роздуми письменника, що входять у розріз із загальноприйнятими уявленнями. Домонтовичеве протиставлення апостола Петра, який покладався лише на віру, і Хоми Невірного, який «замість славити, перевіряв», «замість дивуватися, перепитував», «зіставляв», «з'ясовував» [12, с.405], на відміну від традиційного трактування, не дає підстав чітко визначати позитивний і негативний полюси опозиції (вагання Хоми вселяли песимізм в апостолів, а сліпа віра Петра виявилася хиткою). До того ж, згадка про те, що одні апостоли «твердили, що треба діяти, як і давніш, спираючись на народ; інші воліли розпочати переговори з Синедріоном; треті взагалі з самого початку не сподівалися на успіх» [12, с.401], спонукає читача перекинути місток до історичних подій в Україні початку ХХ століття. Звичайно, важко говорити про те, який з перелічених шляхів вважає доцільним сам автор (як і робити остаточні висновки про правильність позицій Петра і Хоми). Заслуговує на увагу насамперед те, що «Апостоли» В. Домонтовича позначені смисловою багатозначністю, символічною місткістю і несуть у собі потенційну можливість «прикладання» до різних сфер дійсності, що свідчить про притчевий характер твору. Подібне моделювання ситуації бачимо і в оповіданні-притчі «Без назви» (таке жанрове визначення цього твору, на нашу думку, більше відповідає дійсності, ніж «гостросюжетна драматична новела» [33, с.103]), де акцент на смислових нашаруваннях і умовність зображення посилюються завдяки композиції твору. Час, у якому відбуваються події, набуває ознак універсального, тим паче, що епілог оповідання протікає вже в абсолютно інший період. Про те, що сталося на кордонах Афганістану, персонажі згадують уже з перспективи, маючи змогу адекватно все осмислити. Змінюється навіть наратор, який в епілозі втрачає відсторонений характер і стає одним із безпосередніх учасників розмови. Отож зміст оповідання-притчі стає набагато ширшим від конкретного тлумачення. Епідемія чуми (яка, до речі, дає змогу поінформованому читачеві провести паралелі з відомим романом-притчею А. Камю) дозволяє авторові звернути увагу на людину, яка щомиті стоїть перед загрозою смерті, змагається з нею, але яка, відповідно, більше не належить собі, акцентувати на тому, що «в житті кожної людини бувають моменти, коли вона не сміє вагатись» і, зрештою, що «ми живемо тут на землі лише для того, щоб умерти» [12, с.234]. Отож, як бачимо, В. Домонтович вибирає для своїх «притч» такі теми, які передбачають можливість розгортання філософсько-інтелектуального змісту, провокуючи активну участь читача, який зуміє відчутти полісемантичність кожного образу, розвинути асоціативну діяльність і поєднати у своїй свідомості досвід минулого і майбутнього. Варто також зауважити, що притчевість у згаданих оповіданнях письменника має імпліцитний характер. Твір не побудований за принципом параболи, коли притчевий елемент обрамлений ситуаціями із сучасності або принаймні інтелектуальними висновками. Щоби збагнути прихований зміст викладу, читач змушений уважно стежити за кожним словом наратора, «визбирувати» окремі «гранули» [4, с.144] думки, які дають підстави говорити про певну етико-філософську концепцію твору, а отже, і про відповідне індивідуально-авторське світосприйняття.

Власне, тісна взаємодія «фікційного» і філософсько-наукового дискурсів у прозі В. Петрова-Домонтовича — як у малій прозі письменника, так і в його повістях — дозволяє говорити про інтелектуалізацію художньої прози В. Домонтовича, який

постійно спонукає читача розмежовувати «самопроговорювання» автора і його «маскування».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бакула Б. Автор, автотематизм, автобіографізм //Наукові записки НаУКМА. – К., 1999. – Т.17. Філологія. – С.88-91.
2. Балдинюк В. «Паралельна агіографія» і авторський наратив: комунікативний аспект у романі Валерія Шевчука «Око Прірви» // Слово і час. – 2003. – №2. – С.63-69.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424с.
4. Бочаров А. Бесконечность поиска. – М.: Советский писатель, 1982. – 424с.
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Ленинград: Художественная литература, 1977. – 448с.
6. Гнатюк М. Специфіка мемуарів (до проблеми документального та особистісного у спогадах про Івана Франка) //Франкознавчі студії: Збірник наук. праць /Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. – Дрогобич: Вимір, 2002. – Вип.2. – С.171-184.
7. Грегуль Г. Панько Куліш: образ коханця, або фаустівські романи Куліша (за твором В. Петрова «Романи Куліша») // Слово і час. – 2004. – №6. – С.25-33.
8. Гром'як Р. Жанр у творчому процесі // Гром'як Р. Давнє і сучасне. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С.101-108.
9. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 280с.
10. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) // Українське слово: Хрестоматія укр. л-ри та літ-ної критики ХХст.: У 4 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 575-596.
11. Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – К.: Гелікон, 2000. – 520 с.
12. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. Оповідання та нариси. – К.: Критика, 2000. – 416с.
13. Домонтович В. Проза: У 3т. – Нью-Йорк: Сучасність, 1988. – Т.3. – 558с.
14. Женетт Ж. Вымысел и слог //Женетт Ж. Фигуры: В 2т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – С.341-451..
15. Иванюк Б.П. К проблеме теоретической истории жанра //Автор. Жанр. Сюжет: Сб. науч. трудов. – Калининград: Калининградский гос. ун-т, 1991. – С.3-10.
16. Клим'юк Ю. Жанрова система лірики Івана Франка //Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С.300-305.
17. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: Паїс, 2005. – 368 с.
18. Коцюбинська М. Відтворення чи перетворення: до генези метафоричного образу // Коцюбинська М. Мої обрії: У 2т. – К.: Дух і Літера, 2004. – Т.1. – С.123-134.
19. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) //Лотман Ю.М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С.163-177.
20. Лотман Ю. Текст у тексті //Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. /за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С.581-595.
21. Мішеніна Н.І. Інтертекстуальний характер жанру романізованої біографії (на прикладі текстів Віктора Петрова-Домонтовича) //Наукові записки НаУКМА. – К.: Стилос, 2001. – Т.19. Філологічні науки. – С.65-70.
22. Москаленко М. Микола Зеров: доля і доробок //Зеров М. Українське письменство. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С.1235-1272.
23. Новиченко Л. Родом з двадцятих... //Вітчизна. – 1990. – №11. – С.144-159.
24. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447с.
25. Павличко С.Д. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії. – К.: Наукова думка, 1993. – 104с.
26. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров //Зайцев П. Перше кохання Шевченка. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – С.15-316.

27. Рікер П. Сам як інший. – К.: Дух і Літера, 2002. – 456с.
28. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози //Слово і час. –2003. – №11. – С.75-80.
29. Тодоров Ц. Поэтика //Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей /под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С.37-113.
30. Шайтанов И.О. Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза). – М.: Знание, 1981. – 64с.
31. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У Зт. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.3. – С.88-97.
32. Шерех Ю. Не для дітей //Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У Зт. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.1. – С.306-320.
33. Шерех Ю. Шостий у троні. В. Домонтович в історії української прози //Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У Зт. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.3. – С.98-135.
34. Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, 1998. – 298s.
35. James H. The Art of Fiction //The Norton Anthology of Theory and Criticism /ed. by V.B. Leitch. – New York, London: W.W. Norton&Company, 2001. – P.855-869.

Леся ГИЖА, викладач (Тернопіль)

ІРОНІЧНА СТРУКТУРА НЕОРОМАНТИЧНОГО ДВОСВІТТЯ У ТВОРАХ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

Н.Фрай, розглядаючи особливості трагедійного наративу, відзначав, що, на відміну від комедії, в трагедії більше уваги зосереджується на індивідуальності персонажа [13, 206]. Крім цього, відмінність існує між трагедією і романом, яка стосується властивого цим наративам двосвіття. Учений пояснював, що в романтизмі персонаж, який має іронічне ставлення до дійсності, прагне здійснити героїчний вчинок, аби замінити недолю успіхом. Тобто *романтичне двосвіття* — це невідповідність між внутрішнім та зовнішнім світами людини. По-іншому будується *неоромантичне двосвіття*, яке, за визначенням Н.Фрая, полягає у відношенні між двома людськими «я» [13, 219]: між внутрішнім «я» та «іншим», який також знаходиться в індивідуальності суб'єкта як відбиток зовнішнього світу, результат сприймання людиною соціуму. Про несумісність цих двох світів писали багато науковців. Серед досліджень, здійснених у контексті українського літературознавства, варто відзначити працю В.П.Агеєвої, присвячену творчості Лесі Українки, що слід вважати знаменним, оскільки саме Леся Українка першою теоретично сформулювала концепцію неоромантизму на українському ґрунті [1, 7-24]. Йдеться про те, що, аби продемонструвати двосвіття, письменники-неоромантики дуже часто вдавались до розбудови відповідної міфологічної структури, де два герої означували протилежні риси людського характеру. Зокрема, в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» протилежними постатями є Мавка і Килина, до яких хилиться серце Лукаша. Якщо перша — це символ природного, міфологічного, таємничого, ніжнього, інтимного, світлого, відтак нічим не зіпсутого почуття людини, то друга знаменує собою соціум, традиції, обов'язки, обмеження, суцільну

відповідальність. Схожу проблематику порушували багато письменників початку ХХ ст., зокрема О.Кобилянська, М.Коцюбинський, Г.Хоткевич, О.Олесь та інші.

В англійській літературі неоромантичне двосвіття властиве творчості Д.Конрада. К.Х'юїт проблему конрадівської роздвоєності виводить з біографічних обставин самого письменника і самотності як наслідку життєвих суперечностей [9]. Відомо, що Конрад, поляк за походженням, змушений був жити за межами своєї батьківщини. Проте проблема була навіть не в цьому, а в тому, що це стало результатом багатьох протиріч, які важким масивом руйнували спокій у свідомості автора. Щоб уникнути їх, Конрад вирішив втекти з Польщі, де на нього чекав обов'язок служби в російській армії, і працювати на морському флоті спочатку у Франції, пізніше в Англії. Однак це ні до чого хорошого не привело, від себе йому втекти так і не вдалось, що зрештою виявилось ще важчою самотністю та розчарованістю в житті [9, 170-171]. Справжнім екзистенційним притулком для нього стало навіть не море, а літературна праця. Відтак, як стверджує Х'юїт, спочатку письменника просто не зрозуміли: «Після того, як він опублікував свої перші твори — «Примха Олмейра» (1895), «Негр з «Нарцису» (1897) і ранні оповідання, включаючи «Караїн» (1898) — багато читачів почали вважати Джозефа Конрада автором пригодницького жанру. Він писав про екзотичні куточки світу, про безстрашних людей та корабельні катастрофи» [9, 172]. Проте це не основна тема його творів, бо як у випадку з Дон Кіхотом, у якого рицарські обладунки — тільки матеріал, у який споряджений світогляд шукача ідеалів, у Конрада важливим аргументом, що знайшов відбиток у наративі його творів, є структура його свідомості та внутрішнього світу його героїв. Це у творчості англійського письменника бачить Д.Урнов, який відзначає, що в Конрада в центрі уваги є внутрішній світ, повний смутку і тривоги [8, 4]. Власне про це свідчив сам Конрад, який у листі до Сідні Колвіна в березні 1917 року стверджував, що після 22 років його творчої праці його так добре й не розуміють: «мене називали письменником моря, тропіків, письменником-романтиком, письменником-реалістом» [14, 35]. Але насправді він був іншим. Його «іншість» полягала в тому, що в нього романтичний наратив ні в якому випадку не виконував тієї функції, що він іманентно мав виконувати. Зокрема, Р.Стівенсон, творчість якого наше літературознавство відносить до неоромантизму поруч з Джозефом Конрадом [5, 372], мав трохи інші уявлення про значення романтичних сюжетів у контексті англійської літератури кінця ХІХ ст. Так, автор «Острова скарбів» вважав, що наприкінці ХІХ ст. виникла потреба в творах, у яких наратив був би пов'язаний з дією, активною зміною подій, у яких би втілювались звичайні мрії звичайних людей [11, 215]. На думку автора, така необхідність виникла тому, що в реальному житті людини мало місця залишилося для романтики. Власне для цього, щоб віддати належне місце романтичному та повернутись до «героїчного» в епоху «негероїв», Стівенсон пропонував активізувати в літературі розвиток жанру «романс». У цьому контексті згадується образ Дон Кіхота, який наприкінці першої книги відомого роману Мігеля де Сервантеса Сааведри аргументує необхідність романтичних романів у житті людини: «будь-яка частина будь-якої книги про мандрівних лицарів може дати задоволення і насолоду будь-якому читачеві... Про себе я можу сказати, що з тих часів, як я став мандрівним лицарем, я став хоробрим, люблячим, щедрим, вихованим, великодушним, гречним, героїчним, лагідним, терплячим і здатен покійно зносити і полон, і тягарі, і чари» [6, 536]. Тобто романтичний наратив, на думку літературного персонажа, потрібен для того, щоб повернути кращі риси людського характеру в реальне життя. Р. Стівенсон вважав, що зробити це можна було тільки шляхом розгортання романтичного наративу на прикладі реального героя, що в літературі мало знайти відбиток у парадигмі поєднання двох

жанрів: «romance» і «novel» [3, 181]. Перший оповідав про героїчні вчинки, другий стосувався зображення звиклого наративу на соціальну тематику. Відмінність між двома письменниками (Конрадом і Стівенсоном) полягала в тому, що творчість Стівенсона, яка значною мірою відповідала традиціям Вікторіанського періоду в англійській літературі, розвивалась згідно з так званими тенденціями «спрощення» дискурсу художнього зображення, аби максимально наблизити в плані рецепції твір до читача, щоб він відповідав «горизонту сподівань» останнього. Власне, цим можна пояснити, чому Конрада неправильно розуміли, оскільки його творчість не слід сприймати в контексті літератури для «розваги». Саме тому Н.Дьяконова в книзі про Р.Стівенсона наголошувала на тому, що існує значна відмінність між творчістю цих письменників в аспекті їх отождолення на рівні неоромантичної стильової парадигми [3, 185]. Тільки в останній період творчості Р.Стівенсон наблизився до філософського та етичного рівня творів Д.Конрада.

Специфіка конрадівського наративу визначається тим, що за своїми внутрішніми характеристиками він належить до іронічної парадигми художнього тексту. Іронія знаходила свій відбиток у двох взаємозалежних ракурсах епістемологічного та етичного планів. Згідно з першим, об'єктивний світ пізнати за допомогою тих засобів, якими володіє людина, неможливо, оскільки єдино доступним у такому випадку залишається враження, яке завжди є обмеженим об'єктивно та суб'єктивно. Загалом структура художнього мислення англійського письменника нагадує парадигму філософських ідей німецького вченого А.Шопенгауера. На його думку, світ не є однозначним, але завжди складається з двох підсвітів: феноменального і ноуменального [10]. Хоча феноменальний світ є загальнодоступним, оскільки саме його людина сприймає за допомогою своїх органів чуття, проте більш важливим, таким, що визначає його суть, є ноуменальний світ. Отже, феноменальний світ — це час і простір, колір, форма, причинно-наслідковий зв'язок, суб'єктно-об'єктні стосунки. Проте оскільки за ним прихований інший світ, то про речі, з яких він складається, їх характеристики, можна мати тільки уявлення. Власне, це дало підстави А.Шопенгауеру стверджувати, що для кожного «світ — це моє уявлення». Відтак щоб пізнати справжню сутність об'єктивного світу необхідно зануритись у ноуменальний світ, який ученим визначається як ірраціональна воля, тобто енергія, яка не має ніякої цілі, але як чистий інстинкт нічим не вмотивована, а основне її заняття — постійно прагнути та утверджувати себе в різних формах [10, 254].

Оскільки воля, за своєю суттю, вважається ірраціональною, то пізнати її розумовим шляхом неможливо. А.Шопенгауер з цього приводу відзначав, що світ як воля є внутрішньою енергією феноменального світу, тому тільки воля є справді реальною [10, 264]. Однак позаяк воля знаходиться за межами людського сприймання і розуміння, справжня реальність є глибоко втаємниченою, майже містичною.

Яскравим втіленням таких поглядів на організацію світу є творчість Джозефа Конрада. Наприклад, у романі «Лорд Джім» головний герой, який став перед судом, що розслідував справу загибелі «Патни», корабля, на якому Джім був помічником капітана, дивувався, чому суддям потрібні тільки факти, наче факти здатні щось пояснити: «the facts those men were so eager to know had been visible, tangible, open to the senses, occupying their place in space and time... and something else besides, something visible, a directing spirit of perdition that dwelt within, like a malevolent soul in a detestable body» [12,

29]¹. Це «інше» відтак пізнати ніяк не вдавалось, тому як би не намагався Джим, яким би великим не було його бажання говорити заради істини, все одно всі питання, які ставили слідчі, не здатні були привести до правди: «the examination of the only man able and willing to face it was beating futilely round the well-known fact, and the play of questions upon it was as instructive as the tapping with a hammer on an iron box, were the object to find out what's inside. However, an official inquiry could not be any other thing» [12, 48]². Справді, по-іншому бути й не могло, тому що в такий спосіб розгорталась аргументація історії в контексті наративу, побудованого за правилами трагічної іронії. Г.Вайт пояснює, що крім сюжету як певної форми інтерпретації того, що відбулось, автор наративу ще вдається до аргументації шляхом формального доказу. Учений виділяє контекстуальний спосіб пояснення, який полягає в тому, що події можна пізнати в рамках того «контексту», в якому вони відбулись: «чому вони відбулись саме таким чином, а не іншим, може бути пояснене шляхом відкриття їх специфічних стосунків з іншими подіями» [7, 37]. Відтак оскільки кожен суб'єкт має враження від того, що відбувалось, то, аби дізнатися, в чому суть справи, потрібно отримати інформацію з уст якомога більшої кількості свідків. Власне цим пояснюється структура наративного дискурсу в творах Д.Конрада, зокрема те, чому Марлоу, наратор кількох творів, не міг, користуючись традиційними методами, до кінця усвідомити характер того чи іншого суб'єкта. Наприклад, у повісті «Серце темряви», маючи можливість познайомитись з Куртцом і опосередковано, і безпосередньо, він так до кінця і не міг зрозуміти, в чому полягає справжня сутність цієї «боголюдини», яка мала величезну силу впливу на інших.

А.Шопенгауер пропонував два способи, як позбавитись тих проблем, які зустрічаються в житті [10]. Один — етичної природи, другий — естетичної. Згідно з першим, людина повинна просто уникати своїх жадань і зайняти стосовно світу тільки споглядальну позицію. Хоча в повсякденній гонитві за насолодою людина вважає, що вона здатна пізнати смисл життя, насправді вона тільки марно розтрачає свої сили. Про що б вона не мріяла, які плани собі не будувала б — завжди зв'язок з оточенням створює зайві проблеми для неї. Прикладом такого наративу в творчості Д.Конрада слід вважати роман «Перемога». Головний герой твору, який був співвласником компанії, після її збанкрутування вирішив відійти від обмежень цивілізації і залишитись відлюдьком на острові. Однак його внутрішня впевненість у собі і правдивість у стосунках дратувала інших до такої міри, що, зрештою, виразилось у ворожнечі між ним і Шомбергом, власником готелю. Остання крапля у їхній безкомпромісній боротьбі мала місце тоді, коли Гейтс, якимось перебуваючи в місті як осередку цивілізації, допоміг отримати свободу Олені, учасниці жіночого ансамблю, що виступав у Шомберга. Оскільки стосунки між Гейстом та молодою жінкою переросли в кохання, він, зрештою, забрав її до себе на острів, аби бути там з нею на самоті. А.Шопенгауер вважав, що саме любов як найбільш людське почуття приводить до трагедії та важкої муки. Відтак Гейтс, який ніколи не зважав на представниць іншої статі, як тільки потрапив у полон жіночих чар,

¹ «факти, які були потрібні цим людям, були видимі, відчутні на дотик, займали місце в часі і просторі. Але, крім цього, було щось інше, невидиме, — дух, що веде до загибелі, наче злісна душа в потворному тілі» (пер. наш — Л.Г.).

² «допит єдиної людини, яка прагнула і мала здатність відповідати, марно крутились навколо добре відомого факту, а питання такою ж мірою досягали мети, як постукування молотком по залізному ящику з метою дізнатися, що знаходиться всередині. Зрештою, судова справа й не могла протікати по-іншому» (пер. наш — Л.Г.).

відразу був покараний світом. Це підтверджує песимістичну думку німецького філософа про те, що щастя людини — у втечі від небезпеки спілкування з соціумом.

Другий спосіб уникнути життєвих мук є естетичним. А.Шопенгауер дуже багато уваги приділяв саме мистецтву, особливо музиці, вважаючи, що тільки митці здатні зануритись шляхом особливого чуття у внутрішню сутність світу. Це зрозуміло, бо в мистецтві людина переходить у споглядання, а за таких обставин припиняється діяльність поривань до зовнішньої дійсності [10, 255]. Тільки в такому стані художник чи письменник здатен через посередництво «платонівських ідей» побачити ті форми, за допомогою яких об'єктивується воля, а відтак пізнати справжню сутність феноменального світу. Оскільки ноуменальний світ є ірраціональним, пояснити його традиційними засобами розуму неможливо, то смисл його постійно втікає від завершального формулювання. Як стверджують автори книги «Символ та іронія», в рамках трагічної іронії постійне зникання смислу виражалось як таємниця буття, досягнути яку можна було тільки шляхом інакомовлення [4, 45]. Така форма мислення заперечувала попередні парадигми, раціональні за своєю суттю. Представники «філософії життя», які повернулись у своїх поглядах до людини, відмовились від традиційних наративів, що функціонували у феноменальному світі, тому намагались представити все проблемно, наголошуючи на становленні людського життя. В цьому аспекті відповідною є думка М.Бахтіна, який вважав, що в екзистенції людина постійно вибирає, тому її не варто відносити до позитивних чи негативних типів, оскільки в цю мить вона утверджується [2, 26]. Якщо вираження смислу може розгортатися шляхом інакомовлення, то єдиним правильним способом мислення є символістський. При цьому одиничне, що знаходиться і живе у цій реальності, набуває ознак безкінечного. Справедливо в цьому контексті відзначав Д.Конрад, що письменники повинні надавати своїм персонажам універсального значення, а з цією метою їм слід застосовувати метафори і символи [14, 36]. Тільки через призму мистецтва як символу, на думку англійського автора, може відбуватися комунікація з читачем, оскільки тільки символістська форма твору стає найкращим критерієм для читачької творчої інтерпретації авторського духовного досвіду. Справді, на переконання представників «філософії життя», наратив про вічні проблеми повинен розгортатись у формі парабол і парафраз, притч та метафор. Як відзначав А.Шопенгауер, якщо зафіксувати світ за допомогою понять, то можливість проникнути в його справжню суть буде неминуче втрачена [10, 250]. З іншого боку, символ дозволяє побачити надзвичайну глибину, відкрити нові смисли, що виражають становлення буття.

Як уже відзначалось, свою прихильність до символістського мислення виражав Д.Конрад. Зокрема, в листі до Барета Кларка він наголошував на думці, що твір мистецтва є завжди багатозначним і рідко зводиться до єдиного висновку: «Отже, чим більше твір є мистецький, тим більше він набуває символістського значення» [14, 36]. Письменник далі стверджував, що хоча це може здаватися дивним, наче він належить до символістської школи поетів, проте він хоче на цьому наголосити, що «символістська концепція твору мистецтва має велику перевагу, тому всі великі мистецькі явища є символістськими і в такий спосіб набули своєї привабливості, глибини і краси» [14, 36].

Стає зрозуміло, оскільки Д.Конрад вважав вслід за Шопенгауером, що світ поділяється на феноменальний і ноуменальний, тобто видимий і прихований, то різні засоби їх засвоєння він використовував у своїх творах. У парадигмі феноменального — це контекст, який народжується з поліфонії відмінних точок зору, що перехреснюються та протиставляються як в часі, так і в просторі. А з метою занурення у внутрішній

латентний світ необхідно послуговуватись символістським способом вираження, що простежується в тому, що твори англійського письменника ніколи не слід розглядати в плані літератури для «розваги». Навпаки, Д.Конрад пропонував «відкрити» структуру, бо символістське бачення не може бути однозначним, відтак завжди вимагає творчої співпраці з читачем.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агєєва В.П. Неоромантичне двосвіття «Лісової пісні» // Їм промовляти душа моя буде: «Лісова пісня» Лесі Українки та її інтерпретації – К.: Факт, 2002. – 224 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. Дьяконова Н. Стивенсон и английская литература. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1984. – 192 с.
4. Пигулевский В. О., Мирская П. А. Символ и ирония. – Кишинев; Штиинца, 1990. – 167 с.
5. Попов Ю. Неоромантизм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 372-373.
6. Сервантес Мигель де. Первая часть хитроумного кабальеро Дон Кихот Ламанчского. – М.: Эксмо, 2005. – 736 с.
7. Уайт Х. Историческое воображение в Европе XIX века. – Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 2002. – 528 с.
8. Урнов Д. Джозеф Конрад. – М.: Наука, 1977. – 127 с.
9. Хьюитт К. Джозеф Конрад: проблема двойственности // Иностранная литература. – 2000. – № 7. – С. 169-178.
10. Шопенгауэр Ар. Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1992. – 477 с.
11. Allen W. The English novel. – New-York, 1954. – 456 p.
12. Conrad J. Lord Jim. – London: Penguin books, 1994. – 313 p.
13. Frye N. Anatomy of criticism. - London: Penguin books, 1990. – 354 p.
14. Joseph Conrad on fiction. – Nebraska: University of Nebraska Press, 1964. – 240 p.

Mykola POLYUHA, Pennsylvania State University

HOW TO MARRY A SONG: ANALYSIS OF BOHDAN-IHOR ANTONYCH'S POEM «WEDDING»

In the last decade, critics have paid considerable attention to the poetry of Ukrainian author Bohdan-Ihor Antonych (1909-1937), who had been neglected earlier. Literary scholars, however, tend to examine Antonych's entire poetic heritage while analysis of single poems is virtually unavailable. Close analysis should greatly expand our understanding of the nature of Antonych's poetic worldview. This paper examines the poem «Wedding,» which, in my opinion, is one of Antonych's key works. The poem reveals certain secrets of the poet's craft and reflects on Antonych's unique vision of the modernist artist. In effect, «Wedding» may help to understand Antonych's process of creation which, according to Paul Valery, is one of the fundamentals of poetry <1>. Even though there are several studies of Antonych's creative

impulses (see for example D. Kozij «Three-Fold Source of Antonych's Poetic Inspiration»), the topic often escapes scholars' close attention. Referring to this lacuna, Magdalena Laszlo-Kutsiuk notes: «Bohdan-Ihor Antonych is apparently the greatest Ukrainian poet of the 20th century, and little has been done to study the sources of his poetics and to determine his place in the Ukrainian and world literature» (Laszlo-Kutsiuk 227). My presentation aims at filling out the blank.

For the purpose of making the further discussion clearer, let me begin my analysis with citing the poem:

Весілля
Почалось так: упився я
від перших власних строф похмілья.
Був тільки місяць дружбою
на мому з піснею весілля.
Як сталося те, як задзвеніло,
сказати не вмів оцього вам би,
коли б так серце не горіло.
Так народились перші ямби.
Слова не тесані в гамарні,
слова, осріблені в вогні.
Складають радісні пісні
в весни завітчаній друкарні.

Wedding

It began this way: I became drunk
With my own strophes of intoxication
Just the moon was a witness
на мому з піснею весілля.
Як сталося те, як задзвеніло,
сказати не вмів оцього вам би,
коли б так серце не горіло.
Так народились перші ямби.
Слова не тесані в гамарні,
слова, осріблені в вогні.
Складають радісні пісні
в весни завітчаній друкарні.
At my wedding with a song.
How that happened, how it rang with me
I would not have been able to tell you
Had not my heart burned so much.
This way the first iambs were born.
Words not carved out in the smeltery
The words turned silver in the fire.
Compose joyful songs
In the flower printing shop of spring.

Antonych wrote the poem in late 1933 or early 1934 and published it in 1934 in his second anthology *Three Rings*. While Antonych's first anthology *Greeting Life* (1932) was proclaimed by critics to be largely imitative, the second collection did not have that shortcoming and, in fact, is considered to be the best of the Ukrainian poet's works. Compositionally, the anthology recalls an academic lecture. Antonych opens with «Auto-

Portrait» in which he introduces himself. Then, in «Three Rings» he makes a general statement about the main three-fold subject of the anthology. Afterwards, he focuses on historical background and on each of the subjects in particular. Immediately after, the poet describes the processes of creation in «Wedding.» Then, he goes to core of the collection that consists of 41 poems and, finally, closes with «Conclusion.» Such a structure was deliberate since the available dates of certain poems prove that the order of the poems was not chronological, but apparently the result of a conscious choice.

The poem «Wedding» is written using iambic tetrameter and exact rhyme (zadzvenilo — horilo, vam by — iamby, vohni — pisni, hamarni — drukarni, etc). Masculine and feminine rhymes alternate one another. Structurally, the lyric consists of 12 lines (6 sentences) that are grouped into 3 stanzas. The rhyme scheme is

ABCB
ABAB
ABBA

Iambic tetrameter gives the poem a philosophical mood. In effect, this poetic meter is widely employed in many elegies and songs of mourning written in Slavic languages. For example:

Рече та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма...
(T. Shevchenko «Prychynna»)
Фонтан любви, фонтан живой!
Принес я в дар тебе две розы.
Люблю немолчный говор твой
И поэтические слезы.
(A. Pushkin «To the Fountain in Bakhchisarai»)
Ta lza, co z oczu twoich splywa,
Jak ogien pali moja dusze,
I wciaz mnie dreczy mysl straszliwa,
Ze cie w nieszczesciu rzucic musze.
(A. Asnyk «Ta lza...»)

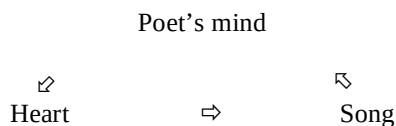
In Antonych's poem, the lyric self is overshadowed by the impersonal form of the verbs and passive voice. The predominance of such verbal forms as pochalos', stalos', zadzvenilo, tesani, osribleni, zakvitchaniy places the poet's self on the periphery of the poetic space. Instead of actively participating in the creative process, the poet turns into a passive observer. Moreover, he eventually becomes a victim of the process as he can not control it. The reflexive verbs (i.e. the verbs that refer to an action affecting the subject) such as upyvsia, narodylys' reinforce the effect of the poet's estrangement.

The prevalence of past tense (pochalos', buv, zadzvenilo — only the last sentence is written in the present tense) indicates the author's preoccupation with the past. The poet looks back at his past to find clues for his future. Obsessed with time on a syntactical level, Antonych is not interested in it on a semantic level. In fact, time is indefinite in his poem — one can not tell where the starting point is — it is somewhere in the indefinite past. This recalls the Eastern philosophy (Indian in particular) where the cyclical character of life makes it impossible to determine the beginning or the end. However, since the poet comprehends his existence, he realizes that he is in the middle of the cycle and approaching the end. Trying to be

retrospective, the author apparently attempts to escape that inevitable end. For him, the unique, the unrepeatable have remained in an earlier period for which he longs. This longing explains Antonych's emphasis on initiation by using the numeral *persnyi* and prefixes of initiation (*za* — *zadzvenilo*) or verbs indicating the state of beginning (*pochalos'*).

While being unconcerned with present time markers, Antonych is very careful about defining space. Thus, the transformation occurs for him when he was at [the] wedding with a song, his words pass by the smeltery and undergo fire, and his songs emerge from the flower printing shop of spring. Therefore, unlike time, the place for creation is very specific and definite.

The analysis of the content provides us with certain observations about the creative process. The process seems to be three-fold. At first, the poet totally relaxes his mind. Then, he liberates his heart (the unconsciousness). Finally, the material result, the songs, influences the poet again. Therefore, we have a cycle that can be represented in the following scheme:



The role of the poet's mind is virtually insignificant. The mind symbolizes the conscious processes and the lyric self. The poet can not create and think at the same time. In fact, Antonych clearly distinguishes these two processes. Moreover, he regards them as opposite. The poet in contact with the transcendental reality is not able to transmit that reality by means of his mind. Only his heart can be a transmitter. Therefore, the author needs to release his mind to set his heart free and, for this very reason, the poet intoxicates himself with his own songs (*upyvsia ia vid pershykh vlasnykh strof pokhmilia*). Antonych metaphorically calls the process of intoxication the wedding with the song. In fact, this is a union with the immaterial, the eternal, that will eventually bring immortality to the poet. At first, though, the poet's material self must cease to exist. As a result, for Antonych, *cogito ergo sum* (to think means to exist) turns into *creo ergo morio* (to create means to die). The appearance of the moon as a witness reinforces the death symbolism. In accordance with folkloric beliefs, the moon is a symbol of eternal death and rebirth. For example, Edwin Krupp, explaining this cyclical recurrence, remarks: «We say the moon dies, but it is not the moon that dies. We die. We tell stories about it because we die, and we describe the moon in terms that are familiar to us, using it to symbolize what matters most to us» (Krupp 78). Slavic mythology regards the moon as a planet on the way to hell. Additionally among the ancient Slavs, «there was a widespread conviction that the luminary of night was the abode of the souls of the departed; and later she came to be regarded as the dwelling-place of sinful souls which had been transported thither by way of punishment» (The Mythology of All Races 273).

The moon is opposite to the sun. Antonych <2> even calls the moon «the sun of night (*sontse noch*)» (Antonych 101). Given the long tradition of associating night with death, the moon is also the sun of the dead. The moon additionally stimulates the process of creativity since it is a source of inspiration. The literary critic Oleh Ilnytzkyj explains the connection among the moon, creativity, and death as follows: «The art (embodied in the 'word' or 'night') is a sin; it is like eating the forbidden fruit from the tree of knowledge. Such eating results in spiritual death. That's why images connected with creativity are simultaneously the images of death and cold (*Mystetstvo [uosoblene v 'slovi' chy 'nochi'] tse akt hrikha, tse te kushtuvannia plodu dereva znan', shcho prynosyt' dukhovnu smert'*. Os' chomu obrazy, poviazani z aktom

tvorchosti, ie vodnochas obrazamy smerti i kholodu)» (Illytzyj 7). Antonych in his other lyrics often describes the process of creativity as the murder of an author. Poems are born with pain and suffer. Each poem takes a part of the poet's energy, a part of the poet's essence. Therefore, with every creation of a new verse, a part of the author dies. Meanwhile, the moon observes both the formation of new poems and the death of the author. Paraphrasing Mircea Eliade, we can say that the moon's destiny consists in helping the poet reabsorb forms and to recreate them. In this process of transformation, the artist functions as a filter between the past and the present. This kind of function recalls the nature of the moon in ancient Greece. Some sects there believed that the souls of the just were purified in the moon. Thus, the moon's status can be comparable to that of the poet, who is doomed to deal with the dead and with those who have passed.

Having intoxicated his mind, Antonych allows his heart to speak. By indicating that he can not tell anything (iak stalo's te, iak zadzvenilo/ skaza't ne vmiv otsioho vam by), Antonych defines the point of losing control over his conscious self. His mind has no power over the creative process, and Antonych would not be able to say anything at all had not [his] heart burned so much (koly b tak sertse ne horilo). Only because his heart is burning, can the poet express himself. It is the flame in his heart that forces the poet to speak. The metaphor of the flaming heart is significant. Fire has the ability to destroy itself along with the material that supports the fire's combustion. Given this, Antonych points to his impermanence. He could have used the slogan of ancient Roman writers: «Allis inservendo ipse consumor» (By giving the light to others I am burning myself). Indeed, the poet burns himself in order to let the iambs be born.

Antonych provides the following description of those iambs:

Slova ne tesani v hamarni
Slova osribleni v vohni

In the description, the metaphor hamarnia stands for the mind, consciousness, and the fire stands for the heart, the unconscious. By saying that the words are not carved in the smeltery, Antonych suggests that the words were not tempered by the brain. Instead, the words were silvered (i.e. refined, improved) by the heart. These words themselves compose cheerful songs in the flower printing shop of spring. The image of a printing shop used here stands for the physical ability of the poet to put those words on paper. Consequently, the work of the poet is very mechanical and the physical poet is only a printing shop — he receives ideas, material from the transcendental and makes those ideas available to a larger audience. The image of spring indicates seasonality, cyclical characteristics, and also underlines the temporality of the poet's existence. In the spring, a poet harvests and produces the bitter wine of poetry that he and other poets must drink, intoxicating themselves and producing new songs. Here is the end of the cycle and the starting point of the next one.

The poetry, as Antonych sees it, can be compared to an Amazon who recreates herself through the poet and then kills him. The marriage to the song means death. The song attracts the poet, enchants him, intoxicates him with its beauty, and then makes the poet lose control. On the periphery of his mind, though, a poet feels the trap that the Amazon-song prepared for him, but his brain is already weakened and he refuses to think of the danger. The poet enjoys the moment of being with his song. His heart burns, his ability to consciously express himself gradually decreases. The poet stops to think and, therefore, to physically exist.

In sum, the entire poem demonstrates a mood of melancholy and three tendencies of development: 1) from the past to the present; 2) from the particular, the unique, the unrepeatable to the general, the habitual, the repeatable; and 3) the intention to slow down the process of approaching the end.

1 In 1937, Paul Valéry noted in his «Discours sur l'Esthétique»: «What in effect is Poetics or rather Poietics? You shall be told. It is everything that concerns the creation of works, of which the language is at once the substance and the means. This consists, on the one hand, of the study of invention and composition, the role of chance, that of reflection, that of imitation, that [those] of culture and the environment; and, on the other, the examination and analysis of techniques, processes, instruments, materials, means and agents of action» (Pommier, Jean.. Paul Valéry et la création littéraire. Paris: Editions de l'Encyclopédie française, 1946: 7-8).

2 Regarding the significance of the image of the moon in Antonych's poetry, Ihor Kachurovs'kyi points out: «Among Ukrainian poets, Bohdan-Ihor Antonych was the most devoted 'worshiper of the moon' and we can hardly imagine his poetry if we take out lunar motives and images from his works (Z-pomizh ukraïns'kykh poetiv naizavziatishym 'misiatsepoklontsem' buv Bohdan-Ihor Antonych, chyieï tvorchosti my vzahali ne mohly b uiavyty, iakby z neï vyluchyty misiachni motyvy i misiachnu obraznist').» See Kachurovs'kyi, Ihor. «Antonychiv misiats' i problema ukraïns'koho imazhynizmu.» Suchasnist' 6 (1997): 28.

WORKS CITED:

1. Antonych, Bohdan-Ihor. Poezii. Kyiv: Dnipro, 1989.
2. Ilnytsky, Alexander. «Medytatsia smerti.» Dyvoslovo 10-11 (1994): 5-8.
3. Krupp, Edwin. Beyond the Blue Horizon: Myths and Legends of the Sun, Moon, Stars, and Planets. New York, NY: HarperCollins, 1991.
4. Laszlo-Kutsiuk, Magdalena. «Use na sviti maie svoiu dushu.» Dyvoslovo 11-12 (1994): 3-5.
5. The Mythology of All Races. Vol.3. New York: Cooper Square Publishers, 1964. 13 vols.

РОЗДІЛ 3.

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ УКРАЇНСТВА

Ольга КУЦА, професор (Тернопіль)

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПОШУКИ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ УКРАЇНСТВА

Роль Драгоманова в українському літературному процесі Франко порівнював із дією «дрібки квасу», яка викликала живодайне бродіння. Його поява на літературній арені спричинена власне українськими обставинами: після смерті Шевченка ідеологія на Наддніпрянщині гостро потребувала лідера, який по-шевченківськи сказав би світові «чисту українську правду» (О. Лоначевський), а знесилена боротьбою з москвофільськими і полонофільськими тенденціями галицька молодь — чогось «нечуваного» (О. Терлецький), що запобігло б очевидній катастрофі українства. «Політичний жар» Драгоманова мусив взаємодіяти із фатальною українською ситуацією — повною відсутністю тут «політичних людей», яких, за традицією, могла виховати художня література. Тому його реакція на катастрофічний спад української літератури після впровадження Валуєвського циркуляра була, порівняно з іншими, значно гострішою.

Аналізуючи обставини виникнення та розвитку нової української літератури, Драгоманов категорично стверджував факт її появи як «дитини Росії XIX ст.», саме «усередині» літератури російської. Він доводив, що хоч українська література проходила етапи розвитку, властиві літературам європейським, — «сентименталізм, романтизм, націоналізм, демократизм», — прогресивні ідеї вона черпала не з них, а через посередництво російської. Тому помилкою і даремною тратою часу вважав суперечки про здобутки української літератури: представники її не заповнили навіть дозволених вузьких рамок — «для домашнього вжитку».

1847 рік Драгоманов розглядав як межу, коли український літературний рух, позбавлений після розгрому Кирило-Мефодіївського товариства наукових основ, зокрема праць М. Костомарова та П. Куліша, різко змінив прогресивний напрям. У цьому, на його думку, була велика вина й самого українофільства: хоч воно стало самосвідомим, але одночасно зробилось «націоналізмом», тобто ступило крок назад порівняно із космополітичними тенденціями освіченого громадянства у Росії. Тут же він подавав власне досить обширне трактування націоналізму. Це — «прив'язаність у власному народі до того, що робить його найбільш уражаючу ознаку, значить і до того часу історії, коли народ імпував другим, до того устрою, культурного і соціального, який був тоді, як народ найменш підпадав впливу других... У наш вік націоналізм — ця дуже стара пісня..., часто зв'язується з новою — про волю і про демократію,

народоправство. Але справдешній народоволець не може бути націоналом, не може бачити ідеалу позаду; не сила і слава його національності, а добро його народу — ось його ідеали» [1, 151–152]. Ці ідеали космополітичні, і час їх реалізації учений вбачав не в історичній минувшині, яку нібито оспівує українська література, а у майбутньому. Він твердив, що народовець може поважати історичне минуле своєї нації лише тоді, коли знаходить у ньому зерна космополітичних ідей. Доказом того, що націоналізм має мало ресурсів для розвитку української літератури, стали, на думку Драгоманова, праці «самих передових» націоналістів — М. Костомарова (« Дві руські народності»), П. Куліша (« Епілог до «Чорної ради») та авторів російськомовних статей в «Основі», які не доводили «до послідніх консеквенцій свого націоналізму, навіть і літературного» [4, 153].

Особливо «великої шкоди» завдав українству «поверховий» націоналізм, одним із проявів якого Драгоманов вважав поділ літератури за мовою викладу. Саме він спричинився до зарахування чужій словесності — «сусідній» — творів багатьох талановитих українців, що обезсилювало і збіднювало українську літературу, оскільки її представляло тільки п'ять-шість письменників, що писали рідною мовою. Шкідливість цього «поверхового», «формального націоналіства», на його погляд, полягала в тому, що воно охолоджувало українську інтелігенцію до російської наукової літератури. Звідси перше завдання українських науковців, за Драгомановим, таке: незалежно від мови викладу, не цураючись готової, тобто російської, мови, подати всі факти про Україну — «що то за край, що за народ, що є чоловічого у його історії, побуті, мові, що треба з ним робити, щоб добрі елементи його пішли на користь йому і другим» [4, 155]. Саме такими взірцями української науки він вважав російськомовні твори О. Бодянского, М. Костомарова, П. Куліша.

Драгоманівські вимоги «ясних» і «живих» типів, виступи проти алегоричних образів збіглися із наступом реакції, коли атаки на українських письменників перейшли будь-яку «міру пристойності і літературної гідності» (О. Пипін). Найбільш прогресивним «ділом» для Драгоманова з його посиленою увагою до ідеї свободи у західноєвропейському сенсі стало творення популярної літератури. У 60-х рр. до простонародної аудиторії нагально спрямовувала літературу, з одного боку, соціокультурна ситуація в Україні, а з другого — широкий інтерес до селянської тематики у європейських літературах, що знайшов художнє вираження у «жоржсандівській» і «бальзаківській» тенденціях (Д. Наливайко). Отже, «література для народу» стала точкою дотику раннього драгоманівського демократизму і європеїзму. Але настанов на її творення не приймали ті представники Київської громади, які намагались «возвести своє слово у генеральський чин» (М. Старицький).

Одночасна орієнтація Драгоманова на кращі зразки європейської літератури та на «магічне коло» простонародності штовхала його до суперечливих і непослідовних вимог. Їх не міг уникнути навіть П. Куліш, який радив не морочити «народові» голови «солодким одуром» і тут же закликав вийти за межі «зачарованого кола». Позиція Драгоманова виявилась найбільш «задирливою» через ототожнювання європейськості і російськості («общеруськості») та через його космополітичні «заяви», за якими українці інтуїтивно відчували «кривавий фантом» (В. Торчин). Нещадна критика ідейно-художнього спрямування творів українських «шістдесятників» XIXст. спричинена також політичним безсиллям творів «для народу» та протиставленням демократизму і націоналізму як двох ідейних спрямувань у письменстві.

Літературна «модель» Драгоманова опиралась значною мірою на доктрину новоевропейського реалізму із його негативним ставленням до романтичної естетики.

Свідок бурхливого розвитку течій і напрямів у європейських літературах, учений спостерігав в українській «початкову школу» (М. Рудницький). Після появи кожного невеликого твору він «з великим страхом» очікував кепкувань противників на зразок тургенівського Пігасова. Всі ці факти, а також статус «общеруської», що був уже досить міцно закріплений за російською, а насправді «великоруською» літературою, висновки авторитетних учених — М. Костомарова, І. Срезневського, М. Максимовича, дали підставу для формулювання штучної і шкідливої для українства теорії «чотирьох літератур», порівняної в Галичині з «літературним феодализмом». Є. Желехівський, наприклад, у листі до Драгоманова від 11 лютого 1873 р. писав: «Не можу я порозуміти, на чім Ви основуєте Ваш поділ літератури... і не смію відтак спорити з Вами, але гадаю, що для заспокоєння наших українсько-руських бажань така дистинкція мало що або таки нічого не причиняється. Який маєм ми, русини, безпосередній пожиток для нашої літератури з писань Гоголя, з більшої половини Гребінки і других таких? Сумну згадку нашого вікового яничарства!» [1, 145-146].

Ревізуючи цю «чудернацьку» теорію, треба мати на увазі, що вона не була власною побудовою Драгоманова. Наприклад, раніше викладений аналогічний поділ О. Пипіна («Обзор истории славянских литератур») Франко оцінював як дуже потрібне «діло», адже йшлося про «окремшність» української літератури. Драгоманов категорично заперечував проти того, аби у теорії «чотирьох літератур» вбачали призначення української для «домашнього вжитку», і пояснював таке ототожнювання нечіткістю викладу власних думок. Літературу, що мала у російських соціально-політичних умовах малі шанси для розвитку, через 20-30 років можна було, на його думку, розширити.

Протягом 70—80-х рр. учений програмував працювати над «основами», а далі — «хто знає..., що станеться з теперішньою Росією...» [4, 188]. Від теорії «чотирьох літератур» вчений відмовився майже одразу після її формулювання — у 1875 р., а у 1876 р. взагалі «занехав думки про общеруськість» (О. Лоначевський). Коли ж українські симпатії Драгоманова вийшли за межі формули «Література російська, великоруська, українська і галицька», він зрозумів, що доведеться «підвести ризик» під усіма колишніми стосунками з літературними діячами Росії.

Намагаючись виявити напрям європейського прогресивного руху, проникливий вчений-історик спостеріг у ньому нову тенденцію до демократизації. Український літературний демократизм мав стати, на його погляд, тією «ниткою», якою можна було б пов'язати Україну з європейським прогресом: адже стосовно демократизму українська література у порівнянні з європейськими — «сама серйозна». Виходило, що треба було розвивати саме цю рису письменства, щоб мати надійний «повід... на світ висунуть носа» (з листа до М. Бучинського). Драгоманов з ентузіазмом приступив до вироблення програми «знизу вверху». Правильність вибору саме такої програми — «знизу» — підтверджували переконливі аргументи: по-перше, це було продовження народолюбної традиції інтелігентів-шістдесятників і насамперед Шевченка (його міркування про першочерговість «малого діла», тобто книг для народу); по-друге, соціальний склад української нації, серед якої простий народ, «мужики» — готовий і «безспорний» національний елемент, у той час як інтелігенція — «недоїдки офіційної школи польської та великоруської» [5, XVIII]; по-третє, унікальний матеріал з народної словесності, що його опрацював учений, засвідчував воістину могутній духовний потенціал українського простолюдю.

Накреслені у статтях та в інтенсивному листуванні Драгоманова шляхи розвитку літератури не мали серед українських письменників «великих противників, які боронили б іншого літературного ідеалу» [7, 104]. Наприклад, І. Рудченко, хоча на початку 70-х

рр. надавав більшої ваги національному критерію у літературі і через неможливість впливати на «низ» (відсутність української школи, цензура тощо) пропонував шлях майже протилежний, тим «великим противником» Драгоманова не став, бо сам перебував під його ідейним впливом. Кулішеві так і не вдавалось обговорити з Драгомановим програмні завдання літератури, за чим він не раз шкодував. Аж наприкінці 70-х рр. члени Старої громади обґрунтували потребу розвивати літературу для «верхів». Успіхи російської літератури вони пояснювали не демократизацією під впливом європейського прогресу, на що неодноразово вказував Драгоманов, а впливом розумового капіталу «верхів» на «низи», тобто ендосмосом — «постійним обміном знань зверху вниз». Відсутність цього ендосмосу в українців, як переконували старогромадівці свого лідера, призвела до ренегатства зверху і рабства знизу.

Заперечувати першочерговість творення «широкої» української літератури означало б, на думку членів Старої громади, свідомо спонукати українські верхи до русифікації. Олена Пчілка розробляла конкретну програму розвитку літератури «зверху». Першочерговою проблемою письменника вважала вдосконалення мови художньої літератури. Визнання найбільшим національним скарбом мови «народу» уже недостатнє для неї — потрібно було творити слова «вищого міркування», «виписані» форми. Власне цю роботу Олена Пчілка визначила як важливий етап сходження української літератури на європейський рівень. Тактики Драгоманова — через російську літературу — вона не поділяла. Але до подібних переконань опоненти Драгоманова приходили пізніше, коли життєвий досвід розвіював наївну, майже містичну віру шістдесятників у животворящу силу простого народу як єдиного розв'язати всі проблеми українського життя. Старогромадівці обґрунтували можливість розвитку літератури «зверху» тоді, коли творча еволюція Старицького — поета і перекладача — досягала вершини. Зробити рішучий вибір на користь національних потреб спонукали їх на початку 80-х рр. події і факти, про які Драгоманов, відірваний від рідного ґрунту, не знав. Зрозуміло, що питання про «широку» українську літературу не постало б так гостро без попередніх «наштуркувань» Драгоманова, особливо без його універсальної програми «нового виду» українства, програми, що стала вершиною його української самосвідомості (кінець 70-х рр.). Бо коли, наприклад, Олена Пчілка — «аристократка літератури» (Грінченко) — скеровувала сучасників на творення українського письменства «зверху» чи полемізувала з братом стосовно його «обожнювання» письменства російського, то сильним боком її концепції були положення із «Переднього слова [до «Громади» 1878 року]».

Орієнтація Драгоманова на прогресивні методи і форми розвитку української літератури, на новоевропейську проблематику та загальнолюдську широту у письменстві, критика застарілих концепцій та національної самоізоляції були правильними і потрібними. Сутність завдання європеїзму Драгоманова як наскрізної ідеї його літературознавчої концепції полягало в інтелектуалізації рідної літератури через переклади найкращих здобутків світового письменства і поповнення європейської цивілізації українськими національними цінностями. Європеїзм у літературі мав набувати національної форми. Письменникам, які мусили творити на «ширшій» основі, тобто виходити далеко за межі літературної Росії, треба було «...заректись не йти з України, ... упертись на тому, що кожний чоловік, вийшовши з України, кожна копійка, потрачена не на українську справу, кожне слово, сказане не по-українському, — єсть видаток з української мужицької скарбниці...» [3, 306].

Пропагуючи політичне надзавдання літератури, Драгоманов відштовхувався від європейської та української традицій, бо у Європі, за його спостереженням, взагалі

немає письменства «неполітичного», а в Україні зв'язку з політикою позбавлені хіба що «скіфські могили». Різкий нахил Драгоманова до політики («розіграє у Женеві роль віщого Герцена» — М. Костомаров) розцінювали в українських колах як помітну втрату для науки і літератури. О.Кониський ще у 70-х рр. застерігав Драгоманова від «політичних маневрів» у письменстві як «небезпечного діла», що може його «поламати й покалічити». Політизація літератури найбільше турбувала Куліша, який навіть передбачав «літературні бої» із Драгомановим. Все-таки Куліш не мав наміру «знищувати» драгоманівські ідеї, оскільки вони необхідні для «спільної справи». Драгоманов же інтуїтивно відчував спритні політичні маневри Куліша, тобто «державницько-національний характер» (Є. Маланюк) його поезії. Реалізація вимог Драгоманова стосовно «одповідної» літератури завдавала прикрощів Франкові, хоча викриття аполітизму галицьких письменників у статтях останнього дуже близьке до висловлювань учителя.

Як відомо, Франко відкинув драгоманівське обґрунтування головної риси українського письменства — «*litteratura di una nazione plebea*». Але з цим визначенням він погоджувався у 1882 р., коли компетентним консультантом для написання короткої історії української літератури міг стати найперше Драгоманов. Для Драгоманова ця риса — «додатня» (Д. Донцов), «щасливий» випадок, бо можна було злитися таким чином з новоевропейством — терміни «плебейська» і «демократична» він вживав як синонімічні. Далі Драгоманов відчув нелогічність власних визначень і певну «незручність» у підході до художніх вартостей. Франко справедливо критикував ці погляди свого вчителя як згубний для української нації «зовсім не науковий демократизм». Отже, ця хибна теза стала спонукую для наукового її спростування у подальших Франкових працях.

Критика з боку Драгоманова «антиполітичного консерватизму» у літературі не залишалась безрезультатною навіть у такого його антипода, як Кониський. Саме останньому, авторові повісті «Юрій Горовенко», належала перша спроба художнього відтворення суспільно-політичного життя в Україні. Прози із подібною політичною гостротою Ом. Огоновський, наприклад, не простежував «в інших літературах європейських». Твір, як не парадоксально, начебто виник на замовлення Драгоманова, став реалізацією його вимог до літератури: містив політичну наснаженість, реалістичне спрямування, «живі» типи, хоча ідейно-політична лінія повісті (Драгоманов прочитував у ній «узсієнку національно-сепаратистичну ідею») ішла врозріз із його федеральною програмою, відкидала тогочасні його пошуки «органічної формули» для визначення ставлення українців до російської літератури. Персонаж повісті Пучка, добре обізнаний з «підвалинами» історії Росії, переконував молодих людей із «гарячими серцями і молодими головами» у першочерговості національного розвитку, бо всі російські ліберальні починання і реформи — це «полум'я», яке «швидко скриється, а великі очерети гнилої соломи довго ще тлітимуть і чадітимуть, застилаючи димом світ» [6, 419]. Хоменко ж вірив у силу народу, молоді інтелігенції, яка доб'ється невдовзі політичної волі — «як було в Європі!» Довгоочікуваний Драгомановим у рідній літературі тип «нового чоловіка», що у російській поставав «ноевропейцем», у названому творі виведений пропащою силою. Юрій Горовенко — не «неук», не «ретроград» (у повісті не можна не помітити заперечення Драгоманову стосовно його докорів українським письменникам у неосвіченості): Пучка давав йому читати Руссо, Вольтера, Фейєрбаха, Міцкевича, Белінського, Пушкіна, Шевченка. Українець-культурник пройнявся всеросійськими політичними ідеями і виріс у «нового Горовенка». Відмова від національного ідеалу позбавила його сили і ґрунту. Горовенко став пропащою людиною: «Погиб чоловік... Нізачо погиб!» [6, 509].

Вимоги Драгоманова припинити «канитель» про самостійність української літератури, «їсти європеїзм хоч із російської миски» (з листа до Кониського) і надалі не знаходили підтримки. Русифікаційні заходи останніх двадцяти років, тобто часу перебування Драгоманова в еміграції, настільки здеморалізували «низи» — той народ, який єдиний раніше заховував «безсумнівний» національний елемент, що першочерговість російсько-українських політичних завдань відпадала. Купка культурно-просвітницьких діячів намагалася зберегти хоча б зовнішні ознаки національного життя, оборонити мінімум, що у тих умовах був фактично максимумом. Так, українофіл Марко із повісті Грінченка «Сонячний промінь» жажнувся від побаченого і почутого у селі, де сподівався реалізувати свої політичні ідеї. Це було не те чепурне село, до якого він звик. Тут уже навіть тини не ті — сірі і руді, «кладені з каміння, часом на гнояці, що стирчала з-межи каменюк». Парубоцька та дівоча одежа, що колись дивувала вишуканістю покрою та естетикою барв, вражала «нечупарністю». Люди старшого віку і зовсім молоді, що почувалися одним «обществом», «тягли горілочку», «впивалися». Приголомшували Марка «сьогочасні» народні пісні. Не тільки парубки вигукували:

Параход їдьоть з накладом,
Две Параші сидять рядом,
Вони рядишком сидять,
Папіросочки курять,

але й дівчатка років тринадцяти-чотирнадцяти не соромились і собі вигукувати подібне. «Ось вона—сьогочасна народна поезія,» —гірко подумав Марко...» [2, 333].

Леся Українка, яку найбільшою мірою ріднила з Драгомановим суто драгоманівська потреба свободи (її творчий принцип — *Liberte*), критично поставилася до «руководячої» ролі літератури навіть у «рішучі хвили». Будь-яка тенденція, проведена у творі червоною ниткою, їй «разила очі», літературний дилетантизм, як і патріотичні вигуківання, обридли, політика втомлювала, а переклади з російської «сприкрилися». Не відмежовуючись від політики, Леся Українка не мала наміру політизувати літературу, хоч їй це не завжди вдавалося. Так само Куліш, який на початку 90-х рр. пережив «психологічний здвиг» (О. Лотоцький) у ставленні до політики, намагався відокремити її від літератури. Він задекларував себе щиро прихильним до «спасенної справи» Драгоманова. Мети — «виробити» українське слово у Святому Письмі—він міг досягти завдяки науковим порадам, консультаціям і навіть «цензурі» Драгоманова. Розходження у політичних справах виявилось поверховим у порівнянні із їх єдиністю у глибоких духовних сферах.

Таким чином, у літературознавчій концепції Драгоманова спостерігається немало взаємозаперечуваних положень, настанов і вимог: поряд із характеристикою української літератури як плебейської подаються вагомі аргументи про неможливість існування «музицької» літератури як такої; критика «наглої» потреби розвивати «широку» українську літературу одночасно супроводжується підштовхуванням «напружитись», щоб випередити «передні ряди» у російській; вимоги творити у «рішучу хвилю» для української нації «руководячу» літературу чергуються з викриттям «фальшивих мірок», які він спостеріг у підході галицьких радикалів до художніх вартостей. Незважаючи на ці текстуальні суперечності, літературознавча концепція Драгоманова відзначалась досить цілісною внутрішньою структурою, зумовленою прагненням підпорядкувати консолідацію всіх літературних сил для втілення в життя української ідеї.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Австро-руські спомини (1867–1877) М. Драгоманова. — Львів, 1889. — 456 с.

2. Грінченко Б. Сонячний промінь // Грінченко Б. Твори: У 2-х т. — К: Наукова думка, 1990. — Т. I. — 633 с.
3. Драгоманов М. Вибране («... мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні»). — К.: Либідь, 1991. — 688 с.
4. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. — К: Наукова думка, 1970. — Т. 1. — 531 с.
5. Драгоманов М. Предисловие // Письмо В. Г. Белинского к Н. В. Гоголю. — Женева, 1880. — XXII с.
6. Кониський О. Юрій Горовенко // Кониський О. Твори. — К: Наукова думка, 1990. — 634 с.
7. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. — Львів, 1936. — 438 с.

Ярослав КОЗАЧОК, професор (Київ)

ІВАН ФРАНКО В ОБОРОНІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ

Значення й потреба ідеї консолідації українства були і залишаються важливою проблемою. Франко дійшов розуміння її змісту до глибини основ, бачив перспективи, палко прагнув матеріалізувати в думках і душах усього народу. Називаючи його Титаном, Каменярем, не маємо належного уявлення про обсяги його праці, щоб у складному плетиві борінь того часу віднайти для України саме ту, з якою б її народ пішов «у мандрівку століть» домовитим хазяїном, а не наймитом, «погноєм» сильніших сусідів. Осудив утопічно-прагматичне прагнення соціалістів про всепланетарну справедливість — думав про власну державу-хату. Наріжним каменем його світогляду стала національна ідея, задля якої він «і горів, і яснів, і страждав, і боровся...». Перипетії цієї боротьби починаємо осягати в конкретиці, яка тільки й може дати уявлення про велич цілісного.

Історія національних змагань дев'ятнадцятого століття, цього дуже цікавого і драматичного періоду, як підкреслював І.Лисяк-Рудницький [7], ще покрита тайною: були суворо табуйовані документи і факти. Колишні й новітніші імперії добавляли в них загрозу для свого існування. Брак ясного уявлення про напрацьоване в галузі історії ідей тяжить над сучасним державотворенням, політикумом, уможливорює новітні помилки й зради.

Один із епізодів Франкової роботи — стаття «Ukraina irredenta», зовні викликана появою однойменної статті адепта соціал-демократії Юліана Бачинського. епізод боротьби Франка проти засилля соціалістичної ідеї, що несла загрозу соціальних катаклізмів не тільки для України. Тому стаття Бачинського «Ukraina irredenta» звернула увагу Франка. Приводом для роздумів Бачинського про становище народу була еміграція. Аналізуючи причини явища, він пропонує свій проект соціальної рівності, заснований на ідеї, втілити в життя яку мали б соціал-демократи. Саме соціальна рівність, вважав автор, забезпечить незалежність України.

Нищівна іронія Франка-опонента щодо відсутності наукового підґрунтя творця «економічної теорії» розбудови держави на засадах соціалізму супроводжується серйозним науково-історичним екскурсом в еволюцію економіки Західної України. Він

доказує, що саме національна залежність народу була основним гальмом її розвитку. Мислячи себе Мойсеєм народу, сам прозрівши перспективи успішного поступу, Франко заперечив безперспективний філософський і суспільний абсолютизм всезагального соціального блага. Він пристрасно реагував на те, що пагони соціалістичного дурману реально вкорінювалися на Україні в думках і діяльності молодих завзятих adeptів. Не маючи належного наукового і реального підґрунтя, вони не могли бачити й розуміти перспектив економічного розвитку українського суспільства, припинення еміграції народу зокрема, вважали соціальну рівність умовою і підґрунтям національного поступу, засобом національного визволення, закликали до економічних реформ під проводом партії соціал-демократів.

Суворо табуовані перипетії боротьби ідей, особливо національної та соціалістичної, — одна з найслабших сторінок вітчизняної гуманітарної думки, що позначається й на методології літературознавства. Від початку зародження соціалістична ідея зазнавала трансформацій, спекулятивних тлумачень, та не змінила шкідливої утопічної сутності. В час, коли Юліан Бачинський слідом за поважними adeptами соціалізму задекларував її основою нової національної ідеології, особливо гостро зіткнулися «за» і «проти» прихильників національної і соціалістичної ідей. Остання зазнала тотальної глорифікації. Інша — заборони під страхом смерті. проступає Гострота зіткнення, як і самопожертва adeptів другої, увиразнюється

Негативна сутність соціалізму як ідей вже в середині XIX ст. була прояснена багатьма мислителями, в тому числі й вітчизняними, викликала гострий спротив. Одним із перших загрозу сліпої стихії соціального протесту добачив М.Костомаров, осудив його в науково-історичній праці «Степан Разін», у повістях «Син», «Кудеяр», особливо в антиутопії «Скотской бунт», що на десятиліття випередила функціонування цього жанру в Європі та світі. Осуд соціалістів-практиків висловлював Панас Мирний у повісті «Лихі люди» ("Товариші").

У кінці XIX ст. з'явилася праця Густава Ле Бона «Психология социализма», де вчений пояснює його феномен психікою маргінальних суспільних елементів: колективним егоїзмом, душевною нерозвиненістю, іншими виявами убогості. «Завдяки його обіцянкам, завдяки надіям, які він запалює у всіх знедолених, соціалізм починає представляти собою значно більше релігійне вірування, ніж доктрину» [6;15]. Соціалізм, на його думку, — це психологія натовпу, що заздрить сильним особистостям, прагне їх нівелювати й поглинання. Говорячи про негатив ідей, Ле Бон визнавав, що вона — головний антипод ліберальний, реальний чинник мислення, який важко, але потрібно поборювати як перешкоду прогресу.

Так вважали передові європейські, українські та російські мислителі, осуджували тих, хто віддав стільки сил соціалістичній ідеї, зробив її причиною кривавих соціальних революцій. П.Юркевич, Б.Кістяківський, М.Бердяєв, С.Франк, С.Булгаков, П.Струве підставою сліпого захоплення соціалізмом називали відсутність глибоких наукових знань, утилітарне мислення, амбітність, атеїзм та нігілізм. Руйнівна сила соціалізму, вважав С.Франк, «зумовлена його матеріалізмом, запереченням єдиних істинно творчих начал — духовних сил суспільного буття» [8; 487].

Як твердив згодом В. Винниченко, «...соціалізм був тоді в моді, кожний протестант проти царських поліцаїв називав себе соціалістом, бо... маси їх інакше не хотіли б слухати. Бо маси, коли не науково, то інтуїцією відчували суть соціалізму, вони своїм класовим інстинктом угадували дійсний зміст цього вчення. Коли б не було справжніх соціалістичних партій, які давали лозунги масам, які їх вели по шляху соціалізму, то самі маси під час цієї революції витворили б такі лозунги...» [4;29].

Мислячий і глибоко обізнаний філософ, Франко розумів негативну сутність нігілізму й космополітизму, що криється в осерді соціалістичної ідеї. Витримав гострий осуд Драгоманова, якого глибоко шанував. У полеміці з Лесею Українкою говорив про яловість зусиль багатьох східноукраїнських соціалістів поза досягненням ними національної ідеї, а отже чіткої мети. В статті «Поза межами можливого» ствердив остаточно, що побудова суспільного ладу на соціалістичних засадах приведе до такого тотального подавлення державою особистості, наслідки якого важко передбачити. Він чітко ствердив, що «синтезою усіх ідеальних змагань, будовою, до якої повинні йти всі цеглини, буде ідеал повного, нічим не в'язаного і не обмежуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) життя і розвитку *нації*. Все, що йде поза рами нації, це або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді б прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді б широкими «вселюдськими» фразами прикрити своє духовне відчуження від *рідної нації*» [9;76].

Бачинського не вважав представником жодної з означених категорій, інакше б не повчав, як учитель нетямущого учня. З повагою поставився Франко до кінцевих намірів проєкту Бачинського економічної розбудови України. Назвавши свою статтю аналогічно «опусові» Бачинського — «Ukraina irredenta» — доказав протє, що ставити в основі національної ідеї соціалістичне підґрунтя — наслідок самовпевненого неутвта. Для цього й здійснює широкий екскурс в історію. Він критикує погляди Бачинського саме з позиції їх шкідливості національній ідеї. Франко вважає утопійним досягнення національної незалежності шляхом впровадження економічних реформ та висунення політичних проєктів, запозичених і механічно перенесених на суспільні терени України. Він критикує примітивізм мислення, яке базується не на знаннях історичних та сучасних фактів, а на уривках чужих теорій, сяк-так пристосованих до українських реалій. Розкриває при цьому перспективи досягнення національної незалежності шляхом розбудови ідеї в іншій площині — національного освідомлення народу. Ставить його основою дій майбутніх політиків і економістів, що на той час були в західноукраїнському поспільстві явищем рідкісним і що будуть колись творити нові теорії, співвідносні потребам власної держави.

Водночас Франко схвалює спробу, хоч і дуже недосконалу, аналізу соціально-економічної, станової структури суспільства, потребу й можливості майбутнього функціонування національної ідеї в суспільстві соціально-економічного добробуту народу, а далі в незалежній державі. Гостро заперечивши потребу творення національної соціал-демократії, він акцентує позитивне з праці Бачинського, насамперед інтенції, наміри, прагнення, соціального добробуту народу. Бачить розвиток громадянської свідомості народу як умову творення незалежної держави. Тому писав у висліді критики статті Бачинського «Ukraina irredenta»: «Для мене вона важлива як факт нашого політичного життя, як прояв національного почуття і національної свідомості... Будь-що-будь, є це перша на галицько-руськїм ґрунті спроба синтези певних поглядів і наукового обставлення того, що автор відчув як потребу свого розуму і своєї душі» [10;70].

В праці І.Франка «Ukraina irredenta» знайшли гармонійне поєднання національні й соціальні елементи української ідеї, визначено їх роль і характер. Він побачив у статті свого опонента Бачинського спробу, хоч слабку, недосконалу, поєднати ці конструктивні складові. Гостро критикуючи космополітизм соціал-демократії, він однак назвав появу статті Ю. Бачинського помітним явищем у тогочасному політичному мисленні, зумів побачити в ній раціональне зерно: вболівання за те, що народ емігрує.

Але залишають Україну не злидні, як вважав Бачинський, як намагалися доказати пізніші соціально заангажовані історики, а саме господарі, які зуміли в тих соціальних умовах заробити гроші на дорогу, вміли думати перспективно, бачили неможливість забезпечити добробут родини в умовах національної несвободи і соціального, як наслідок, гніту.

Стаття І.Франка «Ukraina irredenta» містить багато важливих для сучасності і майбутнього думок. Він оцінив національну заангажованість політичного мислення Бачинського, але й вихід його за межі «національно-зітхального» стереотипу, відмову «пити нектар із черепів великих померлих». Франкові імponує, що Бачинський переосмислює економічний стан поспільства, яке безпідставно трактувалося як темне і затуркане, гідне тільки жалю і співчуття та зітхань, докazuje існування в Західній Україні не тільки соціально упосліджених людей, але й здорового середнього класу, прагне виявити можливість його участі в реальному політичному житті, чолі поступу. Національна ідея в трактуванні Юліана Бачинського — це конкретика досягнення українцями економічного добробуту як реальний вияв їх національної гідності, шлях до досягнення незалежної держави. Франкові імponувала поява в західноукраїнському суспільстві «діючого» професійного політика як показник росту громадянської свідомості. Він позитивно оцінював саму спробу аналізу етнічного й соціального складу західних українців, розуміння Бачинським потреби консолідувати цей різномірний суспільний конгломерат навколо ідеї сильної держави, що забезпечила б кожному вільну економічну ініціативу, спрямовану на власний добробут і збагачення всього суспільства.

Тепер, коли політизація суспільства набула хворобливих ознак, а політики себе дискримінували, полеміка Франка з Бачинським, одним із перших національно свідомих професійних політиків, постає в новому світлі. Особа Ю. Бачинського, який для добра народу залишив забезпечене життя у високих суспільних станах, набуває нового виміру. Критикуючи Бачинського, Франко висував потребу векторної одновимірності соціального й національного, ставив, проте, пріоритетною саме другу позицію. Ідеологічна «багатовекторність», невизначеність сучасних орієнтирів, їх відрив від реалій актуалізують працю Франка «Ukraina irredenta», як і потребу знати досвід національного політикуму, мало відомого і мало вивченого. Актуальними залишаються пошуки шляхів соціального добробуту саме в незалежній державі, соціальної справедливості в поєднанні з національною свідомістю громадян.

Франко погоджувався з Ю. Бачинським у тому, що суспільну консолідацію навколо національної ідеї слід втілювати в практичній діяльності, підпорядкованій загальним цілям держави, представників усіх націй, що населяють Україну. Без цього будуть безрезультатними спроби досягнути ідеологічну єдність, означити національну ідею, бо не буде опори на конкретні проблеми часу. Позитивним у ідеї Бачинського Франко бачить актуалізацію потреби наповнити національну ідею конкретикою часу. Він позитивно оцінив наміри Бачинського поєднати національно-визвольні устремління українського народу з соціальною боротьбою, критикуючи разом із тим його захоплення соціалізмом як формацією, що утвердить соціальну справедливість.

Ця позиція в його вченні цілком випадає з уваги сучасних ідеологів «багатовекторного» державотворення. Відчутно наслідки тривалих спекуляцій навколо ідеї як націоналізму, так і соціалізму, підміна поняття ідеї поняттям дій, що її дискримінували і зрештою призвели до спотвореного розуміння кожної. Незаперечною є актуальність Франкової вимоги ґрунтовних знань у сферах ідеології, історії ідей, наповнення національної ідеї конкретикою справ. Інакше будуть маніпуляції саме найбільш національно настроєним елементом громадянства. Особливо злочинні

маніпулювання юнацькими поривами, прагненням ідеалів саме через відсутність у молоді знань, підміну їх імпульсами.

Важлива в статті Івана Франка «Ukraina irredenta» думка про потребу формування в молоді суспільної свідомості, залучення юних до участі в розбудові держави. Видатний філософ сучасності Ганна Арендт, яка створила власну концепцію сучасної людини в контексті тріади «праця — діяльність — дія» [1], акцентує формування в молодому віці на основі ідеалів здатності діяння, виконання суспільних функцій. В нашому спадку з одного боку інфантилізм молоді, з іншого — тривала підготовка старшого покоління до функціонування особистості в регламентованих формах. Непідготовленість молоді дозволяє спекулювати на її прагненні участі в суспільних подіях, використовувати в антидержавних суспільних акціях.

Конструктивна критика Франка позицій соціал-демократа Бачинського інспірує потребу її інтерполяції в свідомість сучасників, коли суспільний простір в усіх сферах перенасичений політичними й ідеологічними спекуляціями, примітивними версіями, міфами, відсутністю дефініцій, псевдознаннями, які витіснили наукову інтерпретацію явищ, точність і коректну наукову вираженість понять. Панує безконтрольний термінологічний блеф. Як зауважує І. Дзюба, нині «відчувається гостра потреба об'єктивного наукового аналізу реального стану людських відносин — у економічній, соціальній, культурній сферах» [5;124]. Чинимо крізь призму незнань, часто й невігластва, яке так гостро осудив Франко.

Негативний феномен нашого часу, доби високих технологій — саме відсутність знань з історії ідей, що інспірує втрату національних орієнтирів, перетворення в жертвпропаганди антидержавних мас-медіа. Тому політична освідженість поспільства, до чого посвятив себе Франко й до чого закликав у статті, має в сучасному світі набуті й ваги, й конкретики означень. Потрібне знання вітчизняного досвіду, його наукова оцінка. Критика Франком Бачинського дозволяє неупереджено оцінити з позиції українського державотворення єдність ідеї національної самосвідомості і соціальної справедливості. Кризові моменти історії загострюють потребу їх розуміння для осмислення призначення й перспектив нації в контексті власної та світової історії.

Оцінка Франком ідей Бачинського актуальна, конструктивна, дає сучасникам правильні орієнтири в час різночитань та псевдоінтерпретацій національної ідеї. Сучасна ідеологія позначена неуттвом і політичною тенденційністю, яку засудив Іван Франко. Багато спроб означити сучасні тенденції й напрямки зазнають краху, оскільки не наповнені конкретикою соціального зокрема щодо економічної бази. Ідеї ж зазнають краху, якщо протиставлені економічним інтересам народу. Прикладом є національно-демократичний рух, криза якого виявляється відсутністю конкретних результатів у будь-якій із соціальних сфер, «дрейфуванням» від ідеї до ідеї, тимчасовим конформізмом з найширшим спектром і різноманітним конгломератом політикуму [2].

Аналіз ідеологічної спадщини Франка в галузі національної ідеї, критика статті соціал-демократа Бачинського зокрема, актуальна в час наявності ознак кризи національної ідеї. Важке матеріальне становище більшості, соціальна несправедливість, деградація виробничих і соціально-освітніх структур, кадрова ретроградність, явна й прихована діяльність деструктивних сил — причина соціалізації мислення суспільства. Послаблення національного вектора ідеології викликане також і тим, що завершився процес маргіналізації інтелігенції як її творця. Відчуження, протистояння народу й влади перейшло за межі, загрожує стихійною некерованістю в умовах браку консолідуючої суспільство ідеї.

Відсутність конкретних знань про перипетії політичної боротьби національної й соціалістичної ідей унеможливило врахування досвіду її поразок сьогодні. Ідеї народжують, відкидаються чи схвалюють на догоду розпропагованому суспільному абсолютові. Це породжує суспільний нігілізм. Потрібен, отже, ґрунтовний аналіз вітчизняного інтелектуального досвіду в галузі політики, економіки, ідеології. Говорячи про демагогію, аморальність, цинізм політикуму, що поганьблює Україну в очах усього світу, слід протиставити цьому явищу вітчизняний досвід чесності, науковості мислення і адекватності поведінки, моральну відповідальність, відсутність деіагогії, політичного авантюризму, розумний конструктивізм.

Праця І.Франка «Ukraina irredenta» належить до тих, що не тільки закладають фундаментальні вектори суспільного мислення, але й традиції чесного політикуму, слонують, вивчати вітчизняний ідейно-політичний досвід, врахувати його в державотворенні, зміцнювати суспільні позиції національної ідеї, забезпечити тривалість її функціонування, послідовність цілей і завдань, орієнтацію на конструктивний розвиток, спрямування зусиль на суспільний добробут. Це актуалізує потребу вивчення статті Франка «Ukraina irredenta», як і однойменної праці Бачинського, котра викликала її появу — цих зразків української політичної спадщини. Бачимо Франка як видатного політика, стратегія мислення якого спрямована поза межі можливого в той час, на утвердження думки про самостійну державу як гарант соціального захисту народу.

Невідомо, чи змінилися б переконання Бачинського. Він загинув у підрадянській Україні, куди імігрував і для ідеології якої докладався. Спадщина його знищена, зокрема й у час руйнування військами Брусилова набутоків західноукраїнської культури, наслідки якого до сьогодні не вивчені й не оприявлені, як зокрема зангачав С.Сфремов. Вчинок Бачинського, який задля сумнівного становища українського політика, праці на національній ниві покинув улаштоване життя представника тогочасної еліти, заслуговує уваги й поваги на тлі сучасного антинаціонального псевдополітикуму. Вивчення статті І. Франка «Ukraina irredenta» — один із засобів перетворення суспільства з інертної маси, об'єкту впливу спекулятивних демагогічних гасел, у мислячу, свідому свого становища націю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арендт Ганна. Становище людини. — Львів: Кальварія, 1999. — 289 с.
2. Бахтеев Б. Націонал-демократія: криза без кінця? //Сучасність. — 2002. — № 4. — С.63 — 83.
3. Бачинський Ю. Ukraina irredenta. — К.: Факел, 200. — С. 43-61.
4. Винниченко В. Відродження нації. — Київ-Відень, 1920. — Ч. 1-2. — С.29.
5. Дзюба Іван. Україна і світ // Україна: Наука і культура. — 1991. — С. 6 — 22
6. Ле Бон Густав. Психология социализма. - Харків, 1997. — 403 с
7. Франк С.Л. «De profundis»// Вехи. Из глубины. — М.: Правда. 1991. — С. 478-499.
8. Франко І. Поза межами можливого // Вивід прав України. — Львів, 1991. — С. 71 — 78
9. Франко І. Ukraina irredenta // Вивід прав України. — Львів, 1991. — С. 59 - 70

ВОЛОДИМИР ГНАТЮК І ХВЕДІР ВОВК: ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ

У першому томі «Енциклопедії українознавства» за редакцією В.Кубійовича про Володимира Гнатюка поміж іншим сказано: «стояв у зв'язках із усім українським науковим і літературним світом» [2; 390].

Серед розмаїття ж імен та постатей, що становили коло епістолярного спілкування вченого, виокремлюється постать професора Хведора Вовка. Саме з іменами Хв.Вовка, В.Гнатюка та І.Франка асоціюється в українській науці перехід від видання випадково зібраних матеріалів до «всебічного, планомирного етнографічного дослідження українських теренів, головню західноукраїнських земель, шляхом створення мережі численних збирачів фольклору, організації наукових екскурсій (зокрема 1904-1906 рр.), і суворо наукового опрацювання та видання зібраного» [2, 390]. Аналіз епістолярного діалогу неможливий без окреслення бодай штрихів до наукового портрету його учасників. Отож, В.Гнатюк зредагував і видав близько 60 томів «Етнографічного збірника» і «Матеріалів для української етнології».

Плодом його багаторічних безпосередніх досліджень були «Етнографічні матеріали з Угорської Руси», розвідки «Русини Пряшівської єпархії і їх говори», «Руські оселі в Бачці», «Угроські духовні вірші», і низка інших, друкованих в ЗНТШ і ЛНВ.

Заслужену славу у європейському науковому світі мають упорядковані, зредаговані і видані в «Етнографічному збірнику» В. Гнатюком «Галицько-руські анекдоти», «Колядки і шедрівки», «Гаївки», «Коломийки», «Галицько-руські народні легенди», «Народні оповідання про опришків», «Знадоби до української демонології», «Українські народні байки».

В.Гнатюк зредагував також «Українські весільні обряди і звичаї», «Похоронні звичаї і обряди».

Інший учасник епістолярного діалогу — професор Хведір Кіндратович Вовк (1847-1918) — визначний антрополог, етнограф і археолог — належав до плеяди найвизначніших особистостей України II половини XIX ст. — початку XX ст., плеяди, в якій світилися імена Пантелеймона Куліша, Миколи Костомарова, Михайла Драгоманова, Володимира Антоновича, Павла Чубинського, Івана Франка, Михайла Грушевського. Як і кожен з-поміж розбуджених до подвижницької праці в ім'я визволення України генієм Т.Шевченка, він вписав яскраві сторінки у книгу її буття. Хв.Вовк своїми дослідженнями розвінчував вигадки російських імперських істориків, котрі лукаво доводили, що Україна — всего лишь «Юг России», її «окраина», й заперечували існування українського народу, його мови, культури. У своїх працях з археології, антропології та етнографії вчений переконливо доводить, що українці — окремиї, відмінні від сусідніх слов'янських народів, антропологічний тип, що має цілком оригінальні етнографічні особливості. Завдяки Хв.Вовку українська археологія та етнографія початку XX ст. піднялася на один щабель з найрозвиненішими європейськими народознавчими науками того часу.

Діяльний учасник Київської Громади 70-х років, засновник і дійсний член Південно-західного відділу Російського географічного товариства, політичний емігрант, «вимушена Одісея якого у Європі» тривала довгих 26 років (1879-1906), член НТШ, ініціатор заснування Етнографічної комісії у Львові, лектор з антропології у Вищій

школі П.Лесгафта у Парижі, професор кафедри географії та етнографії у Петербурзькому університеті, організатор українського розділу експозиції Етнографічного розділу Російського музею в Петербурзі, а також розділу етнографії сучасних арктичних народів — ось далеко не повний перелік того, що становило сутність життя і наукової діяльності Ф.К.Вовка — одного із найцікавіших адресатів В.М.Гнатюка.

Увага до їх епістолярного діалогу не випадкова: знайомство ширших наукових кіл, а подекуди й читацького загалу із листами цих визначних людей стало можливим завдяки публікації у 2001 р. прецінного видання «Листування Ф.Вовка з В.Гнатюком» [3], до появи якого спричинилися декілька поважних інституцій: Національна академія наук України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.Грушевського, Інститут археології, Львівська наукова бібліотека ім. В.Стефаника.

Здійснене видання є тим «правдомовним документом, що значною мірою доповнює нашу уяву про український літературний процес досліджуваного періоду, вводить у той потаємний світ людських взаємин, яким не можна нехтувати, який є підґрунтям баченого і чутого багатьма, загалом, суспільністю» [4; 13]. Функції листа дуже багатогранні, а за певних суспільних обставин їх роль взагалі важко переоцінити. Система штучних перешкод, яка супроводжувала культурне і наукове життя українців, територіально і адміністративно розчленованих з 1772 р. між двома імперіями, звичайно ж, негативно позначилася на розвитку історії української культури і науки. А у такій ситуації кореспонденції творчих людей — за І.Франком — набувають «першенства перед усякими другими матеріялами». Дослідник був переконаний: «Листи навіть невеличких писателів можуть мати значення для історії літератури і суспільності, а щодо українських писателів, як... знаєте, тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх прислонити тайною. Звідси йдуть усякі теорії про сякі чи такі на них впливи. Теорії, котрих, звичайно, не треба б, якби ми знали дійсно, на чім образувався, з ким зносився і як розвивався даний писатель...» [6; 462].

Видане листування В.Гнатюка та Ф.Вовка повертає нас до діалогу, що почався понад сто років тому і тривав аж до смерті Хведора Вовка. «Озвучений» сьогодні, цей діалог розширює рамки нашого сприйняття і розуміння певних подій, увиразнює світ наукових, моральних і естетичних вартостей його учасників. Адже важливим є кожен документ, кожен зафіксований факт, що стосується будь-якої видатної постаті.

У нашому дослідженні йдеться про дві такі: Володимира Гнатюка і Хведора Вовка. Тривале у часі, їхнє листування рельєфно окреслює силуети авторів, що на початку діалогу перебували у стосунках офіційно-ділових, ще далеких од паритетності.

Так, В.Гнатюк усвідомлює різницю між європейського рівня професором та студентом «філософського факультету», що студіює «головно руську літературу і мову, а надто, яко предмети побічні — з котрих треба робити іспит лиш так, щоб можна їх преподавати в низших клясах гімназіяльних — старинну фільольогію, латину і греку» [3; 11] і тому його листи, написані восени 1897 р., сповнені своєрідної учнівської шанобливості і покори, намірів «вже раз на все працювати в етнографії» [3; 12], готовності «много даних до антропологии зібрати» [3; 12], констатації знання німецької мови і всіх слов'янських, окрім болгарської. Узвичаєній в Галичині кінцевій листовній формулі передуює своєрідне самопониження: «Кінчаючи, перепрошую дуже, коли дещо набалакав не так як треба і пишу я — з глибоким поважанням Вол.Гнатюк» (лист від 20.X.1897 р.) [3; 13].

Якщо говорити про залучення до активного наукового обігу інформації, зафіксованої в епістолярній спадщині В.Гнатюка, то таким є лист, датований 3.II.1898 р.

Його часто цитує М.Яценко у єдиній на сьогодні монографії (1964) про В.Гнатюка, однак інтерпретація фактів, уміщених в листі, є дещо тенденційною [7; 26-27]. Так, з огляду на зрозумілі причини, М.Яценко трактує можливий перевід В.Гнатюка зі Львівської гімназії до Самбірської як кару за організацію ювілею І.Франка та виступи проти клерикалів, за якими, мовляв, активно обстоював кардинал А.Шептицький.

Однак увагу сучасного дослідника більше привертають речі іншого порядку. У листі, написаному 3 лютого 1898 р. у Великому Ходачкові В.Гнатюк обіцяє Хв.Вовкові записати у Коропці Бучацького повіту «всьо, до чого Ви подали мені вказівки, а й дещо більше...» [3; 14]. З Великого Ходачкова В.Гнатюк планував подати докладний опис вітряків, з малюнками. Тут же вдумливий і спостережливий студент Львівського університету описує — на просьбу Хв.Вовка — особливості стельмаства, мельництва, міркує про особливості сільської архітектури, стверджує наявність цікавих народних малюнків на шклі, які можуть за якийсь час зовсім вигинути, оскільки тепер уже «прості люди — лиш на папері» малюють [3; 15]. В.Гнатюк наголошує на необхідності ввести в «Матеріалах» рубрику, де поміщувалися б «питання і відповіді про різні речі» [3; 15-16]. І як приклад згадує поміщену у «Житю і Слові» І.Франка відозву Хв.Вовка «до надсилання відповідей на питання, що робють де жони, щоби головки у дітей були круглі» [3; 16], стверджуючи, що багато речей такого плану проходять попри увагу дослідників, а це недогляд, який треба і можна виправити.

Листи В.Гнатюка до Хв.Вовка тематично дуже багаті і цікаві. Вони містять: обговорення можливості видання і самого видання сороміцького фольклору (так, у листі від 6/11.1900 р. вчений пише: «Я тепер маю дуже красну збірку порнографії: коло 150 анекдотів і інших оповідань та коло 400 пісень (переважно бойківських коломийок). Як би так можна було їх де у Вас надрукувати, то було би дуже красна річ, бо збірка не лише значна, але й цікава. Я зладив би збірку сам — розуміється без переводу — і додав би на вступі статтю...» [3; 27];

Предметом обговорення в листах була і участь українських вчених у Київському археологічному з'їзді 1899 р. і переговори про можливість допуску «українсько-руської мови до рефератів, дебат і видань з'їзда» [3; 21], що було принципово важливим для членів НТШ зі Львова: «не брати участі в з'їзді, наколи справа українсько-руської мови не буде корисно полагоджена, і в такому разі, видати призначені на з'їзд реферати в особнім томі «Записок» з відповідними поясненнями). Заразом з огляду на розміри й важність, яку ся справа прибрала, члени секцій признали в високій мірі пожаданим, аби число рефератів членів Товариства, чи на з'їзді чи в збірнику їх, було якнайпоказніше» [3; 22]. Прикметно, що лист цей написано в абсолютно діловому, офіційному тоні з підписом: «З Наукового Товариства імени Шевченка В.Гнатюк секретар» [3; 22].

У листах до Хв.Вовка В.Гнатюк турбується долею цікавих етнографічних праць рукописного характеру, як-от «Дитина в звичаях і віруваннях українського народа» Марка Грушевського, в якій автор «подає детальні описи вірувань і обрядів, злучених із дитиною, почавши від її зав'язку аж до переходу у хлоп'яче життя» (лист до Хв.Вовка від 9/VI.1902 р.) [3; 44]. Не без гумору, але скрушно зазначав В.Гнатюк уже року 1907 в листі до Хв.Вовка, що «Етнологічні Матеріали» залягають уже за 2 роки: вправді Кузеля має видати другу частину «Дитини», але, як Вам певно відомо, він оженився перед вакаціями і про сю «дитину» не думає...» (лист від 2/X.1907р.) [2; 60].

У листі від 25.VII.1906 р. він радить маршрути, які були б Хв.Вовку найбільш «пожиточними» у його експедиції: «Їдьте так, аби побути в 2-3 селах пограничних із бойками, потім у кількох чисто лемківських, потім між замішанцями (то є 4 села висунені найдалі на захід і вбиті клином між поляків).

При тім переїдьте також на Угорщину, аби побути в кількох селах Шариського і Спаського Комітату. Головна операційна лінія Ваша повинна бути залізниця Перемишль — Новий Санч — Орлів і з неї можете робити на боки прогульки» [3; 59]. Ця настанова супроводжується тактичною порадою-застереженням: «На лемках усюди попи кацапи, коли будете говорити до них по-російськи, то зробите їм велику фрайдацію і вони певно будуть Вам помагати, так само на Угорщині. Добре було би, як би яким чином появилася в «Галичанин» перед Вашим виїздом звістка, що Ви їдете на лемки, через те попи вже були би настроєні добре до Вас» [3; 59]. Дипломатичні здібності В.Гнатюка видає і лист до Ф.Вовка, датований 27.XI.1907 р. Йдеться про Франкову «Історію української літератури від найдавніших часів до Котляревського», що в обсязі 30 др. арк. не мала перспектив бути виданою упродовж 1907-1908 рр. у Галичині. Розуміння того, що «коли чоловік щось напише, то не для себе, але для людей і зрештою він потребує також гроша, бо не має з чого жити» [3; 62], спонукало В.Гнатюка попросити Ф.Вовка з'ясувати, «чи не знайшла би ся в Петербурзі, яка фірма, українська чи російська, що схотіла би сей том видати і за який гонорар?» [3; 62]. Лист завершено проханням: «Коли будете до мене про те писати, то негативну відповідь можете подати впрост; коли б була одначе позитивна відповідь, у такім разі пишійте до мене про те, як про не значну річ: Я довідався, що Франко написав і т.д. Запитайте його, чи не віддав би накладу фірмі... під такими умовами...

Також будьте ласкаві нікому не згадувати, що Ви довідалися про се від мене. Пояснення дам Вам колись устно, як боги дозволять побачитися» [3; 62-63].

З-поміж самооцінок, що мають місце в епістолах В.Гнатюка, адресованих Хв.Вовкові, цікавими є ті, що насамперед стосуються його наукової діяльності. Так, звідомляючи про розпочатий друк бачванських казок і обіцяючи їх вислати, адресант висловлював певність, що професорові антропології буде приємно пригадати собі, як то й він пробував колись «гуторіц по бачванску». «Казки дуже гарно оповідані, бо до них мав я найліпших оповідачів, тому повинні сподобатися і фольклористам і філологам» [3; 96]. Прикметно, що у висліді власної праці наукової бачить Володимир Гнатюк перспективу подальших досліджень, усвідомлює, що його видання — це поле для праці інших вчених; окрім того, визнає, що до успіху немало спричинилися оті «найліпші оповідачі», а не лиш той, хто їх слухав і записував. Об'єктивність, зафіксована у листовних автохарактеристиках і автооцінках, є таки наскрізною. Так само об'єктивним намагався бути В.Гнатюк і до інших. Взаємний обмін інформацією професійного змісту — постійний тематичний компонент епістол В.Гнатюка та Хв.Вовка. Так, на запитання про «лопатки і інші іграшки при умерлому» (лист Ф.Вовка від 14 квітня 1912 р.) В.Гнатюк відповів 22 квітня 1912 р. поданням 4 позицій бібліографії з цього питання, з вказівкою сторінок; зауваживши, що у 31 томі Етнографічного Збірника (який з'явиться у червні біжучого року) з'являються «у I части «Похоронні голосіння» (зладив І.Свенціцький), а в II части мають друкуватися «Похоронні обряди й звичаї», які зладив я. Я подаю 20 описів похоронів, між тим 2 лемківські, 2 бойківські, 2 гуцульські, 3 буковинські і т.д.... В гуцульських описах подані дуже докладно забави, які ще досі не друковано. Ними буде Вам найліпше покористуватися» [3; 116].

Загальновідомою є допомога В.Гнатюка й у збиранні матеріалів до повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків», етапи роботи над якою зафіксовані у листуванні (М.Коцюбинський — В.Гнатюк), а також у спогадах В.Гнатюка про М.Коцюбинського [див.: 5; 175-179], зокрема й стосовно теми, порушеної у листуванні з Ф.Вовком. Щоразу відгукуючись на потреби Хв.Вовка у зборі і описі необхідних експонатів, відшукуванні потрібної літератури і т.п., часто і сам В.Гнатюк потребував

допомоги. Так, у листах від 9 серпня 1913 р., 26 серпня 1913 р. і 26 грудня 1913 р. йдеться про конфіскацію «синьої книжечки» (*Das Geschlechtsleben des ukrainischen Bauernvolker*) в Берліні.

У першому з названих листів В.Гнатюк просить прислати «опінію спеціаліста» (власне Вовка і ще когось), писану по-українськи і по-французьки, аби він міг представити її на розправі, призначеній німцями на 2 жовтня 1913 р. Повторює своє прохання у другому листі, зазначаючи, що спеціаліст литовського фольклору Вольтер Едуард Олександрович (професор Петербурзького університету, що здійснив ряд етнографічних та археологічних експедицій у Прибалтиці) написав «занадто скупو, щоби передати судови»: «Хотя Вашего сочинения у меня нет, но во всяком случае для этнологии сексуализма материал надежный, интересный и научно собранный» [3; 138].

Загалом в аналізованому листуванні часто йдеться про збирання і опрацювання т.зв. «сороміцького фольклору», який на початку ХХ ст. привертав увагу народознавців багатьох європейських країн. Зокрема, у Парижі виходив часопис «*Kruptadia*», в якому містилися подібні зразки народно-поетичної творчості різних країн, а у Німеччині — уже згадуваний збірник «*Geschlechtsleben des ukrainischen Bauernvolker*». У обох цих виданнях брав активну участь В.Гнатюк, спонукуваний первісно власне Хв.Вовком.

Із 134 листів епістолярного діалогу «Ф.Вовк — В.Гнатюк» 106 написані до Ф.Вовка і лише 28 до В.Гнатюка. Як зазначає упорядник видання член-кореспондент НАН України В.І.Наулко, «можна з упевненістю сказати, що на сьогодні залишилися невідомими всі епістолярії Ф.Вовка до В.Гнатюка до 1900 р. і значна частина його листів пізнішого періоду» [3; 5], вказівка про факт їх отримання міститься у листах В.Гнатюка. Тих 28 листів, написаних рукою видатного вченого, видають в ньому людину вдумливу, послідовну, страшенно завантажену і дуже співчутливу. Старший друг і терпеливий наставник — від листа до листа — поступово стає колегою, який не просто розуміє і поділяє з півслова клопоти наукові, але й виrozumілий у потребах щоденних.

У листах, написаних із Європи, Ф.Вовк турбується станом української етнографії, однак не припускає, аби статті, писані задля розвитку цієї галузі знань, хибували принциповими моментами, нерозумінням суті предмету етнографії: «Статтю Боржковського треба вкоротити, бо там є дещо з життя культурних людей, котре до етнографії не належить, а окрім того чимало простої нісенітниці: раз він узиває хамськими звичаями погорду проти людей, що живуть без шлюбу, а вдруге те ж безшлюбне життя називає розпущою і т.д....» [3; 28]. Дуже однозначно реагував професор і на спроби зекономити при друкові («Вигадаєте, — писав у тому ж листі, — пару гульденів на кліше, а на 50 гульденів спаскудите видання...» [3; 29]. З тих самих міркувань просив Ф.Вовк секцію і виділ Товариства уділити докторові Веретельнику за допомогу на придбання фотографічного апарату, без якого «тепер праці етнографічні робити не можна» (лист від 10 травня 1800 р.); вимагав не допускати сплутування карт антропологічних з географічними (лист від 3.03/20.04.1090 р.), був виїнятково ретельним і прискіпливим у віднайденні певних, необхідних для етнографічної колекції, речей. Так, у листах до В.Гнатюка він просить шукати і купувати речі, що ілюстрували б матеріальний побут карпатських горян (наприклад: скриню, стіл, борону, гуцульську шапку конусоподібну, про яку часто йдеться у листах, інші елементи одягу — чільце, нараквиці, киптарик, сердак, катанка, кресаня, клепаня; кафтаник, байбарак; намисто із клокічки, наперстники, холошні, залупчасті чоботи і т.д.

У листуванні Ф.Вовк — В.Гнатюк привертає увагу реакція Ф.Вовка на доволі непрості стосунки діячів НТШ. Виважений в оцінках, сповнений жалю до кривд, яких зазнав — і часто несправедливо! — Володимир Гнатюк, професор Ф.Вовк все ж ніколи

не збивався на амбіції — ні свої, ні чужі. Науковий авторитет інституцій, до яких був причетний, і людей, котрих знав через їхні праці і особисто, був для нього значно важливішим. І така позиція (а вона простежується упродовж усього листування) захоплює і нинішнього науковця, ця рідкісна здатність дбати про об'єктивність, а не вивершувати амбіції, особливо виразно проступає у листі від 14 квітня 1912 р. Проф. Вовк скрушно констатує: «Як не тішили і не тішать мене успіхи Товариства ім. Шевченка, а я не міг і не можу не бачити, що успіхи ті більш адміністративно-комерційні, ніж справді культурні і навіть наукова їх сторона довше була пристосована до досягнення більш або менш персональної мети» [3; 113]. На думку Ф.Вовка, «найгірше те, що хоч здобутки НТШ й піднесли чимало політичне значення українців у Галичині, але усе-таки далеко не зробили того культурного й справді широкого наукового впливу, який мала на галицьке суспільство коротка, а до того посередня діяльність Драгоманова...» [3; 113-114]. З цим міркуванням, принаймні в другій його половині, можна погоджуватись або ні, але його не можна замовчувати, бо належить воно чоловікові, який дбав про виховання у Галичині і сам виховував «інші європейсько-наукові сили» [3; 114].

В усіх полеміках, що стосувались проблем наукових і постатей науковців, проф. Вовк послідовно виступав проти непотрібної анонімності, необ'єктивності і зайвої «персональності» (див. лист від 4.VIII.1913 р. стосовно брошури про Грушевського). Мені видається, що отой тверезий погляд на людей і на ситуацію, погляд людини прихильної і мудрої, не здатної ані провокувати інтриги, ані підштовхувати до них, оте мовчазне розуміння і небагатослівна виражена реакція проф. Ф.Вовка сприяла В.Гнатюкові, допомагала гідно пережити прикри, десь несправедливі ситуації, уникнути лайки і зведення поррахунків з людьми свого оточення, науковцями, котрих числив колись за своїх друзів. У цьому сенсі — морального, етичного поведіння у науковому світі — листи проф. Ф.Вовка можуть бути потрактованими за класику: робота — передовсім, допомога — гідна, не принизлива, а решту — з'ясують нащадки, вдячні чи ні, але — з відстані часу — все ж неупереджені і безсторонні!

Мав рацію талановитий Левко Чикаленко, коли писав, про учителя, що той «всіма своїми думками та почуттями в Україні «перебував», що не тратив марно часу, будучи довгі роки «єдиним містком, через який наукові думки Західної Європи доходять до нас і навпаки» [1; 4]. Тих самих засад дотримувався вчений і у петербурзький період свого життя. Доказом того — лист від 15/28 травня 1914 року, у якому проф. Вовк підтримує ініціативу НТШ скликати у Львові I з'їзд дослідників українознавства, з нагоди 100-річчя з дня народження Шевченка у грудні 1914 р. Цей науковий форум бачився йому:

- а) виключно науковим...
 - б) абсолютно аполітичним...
 - в) зміст Конгресу має бути українським, себто обмежуватись науковими питаннями виключно дотичними України — української природи і українського народу;
 - г) мова конгресу має бути українська, але відчити, дотичні до України, допускаються на усіх слов'янських і узагалі європейських мовах;
 - д) секцій має бути принаймні 3:
 - 1) природно-географічна;
 - 2) антропологічна (соматична антропологія, передісторична антропологія і етнографія);
 - і 3) суспільно-економічна
- по потребі можуть бути утворені інші секції (як медична (гігієнічна) тощо);

е) Запосини з проспектами можуть бути послані окрімним особам і усім університетам, академіям і науковим товариствам усіх слов'янських земель» [3; 155-156].

Характерно, що про свою участь в роботі Конгресу проф. Ф.Вовк зауважив твердо: «Я конче приїду (хіба, що захорую або вму)...» [3; 155-156]. Це яскравий доказ слушності міркувань М.Коцюбинської, що лист є «своєрідний синтез рацію і емоцію..., хроніка доби, сповнена теплих щохвилинних деталей, що, не зафіксовані сьогодні, вже підуть у непам'ять; автопортрети і портрети людей — від ситуативних мініатюр до монументальних полотен...» Кожен із прочитаних листів додає якийсь характерний штрих до портретів учасників аналізованого діалогу. Дуже важко визначити штрих найважливіший, але окремі запам'ятовуються несамохить. Так, у В.Гнатюка: «Австрійське правительство починає годитися з думкою, що русинам треба дати окремий український університет, тому й поляки починають кричати, що вони не мають нічого проти того, тільки мусить бути удержаний польський Львівський університет, а понадто український не сміє бути у Львові, але в яким Куликові або Пацикові. [...] В нашій національній інтересі лежить отже не уступати зі Львова, вказати, що він центр нашого національного, культурного й політичного життя та що ми в ньому маємо якнайбільше число поважних культурних інституцій» (лист до Ф.Вовка від 4 травня 1908 р.; [3; 69]); чи от: «Як бачите Криворівня починає виростати на надчеремоську Рів'єру, коли ж зачнуть злазитися сюди поляки й жида, то переміниться на Маймурче (Яремче), але я тоді не буду вже сюди приїжджати» (лист до Ф.Вовка від 23 липня 1908 р.; [3; 72]).

У Ф.Вовка: «Добре було б, якби Товариство із молодими Вашими антропологами робило так саме, як з Раковським, себто посилало їх на один семестр (весенній) до мене, а потім їх же хоч на семестр — до Парижу...» [3; 160].

«...У мене дуже довго була думка почать складати етнографічні мапи України, розуміючи під сім виразом не те, що звичайно їм називають, а справжні етнографічні мапи, себто мапу різних типів будівлі, мапи одєжі, хліборобства, народного мистецтва, тощо» [3; 161].

Характер будь-якого діалогу, в т.ч. епістолярного, залежить від багатьох чинників, як-от: суспільна ситуація, ідеологічні позиції учасників розмови, їх ставлення один до одного, до інших, явно чи неявно присутніх при розмові. Отож «пластика» діалогу визначається контекстом. Однак його безсторонній аналіз дає підстави твердити: залишаючись фактом приватного життя своїх авторів, листи Володимира Гнатюка і Федора Вовка становлять фактор культурного життя української нації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вовк Х.К. Студії з української етнографії та антропології. — К.: Мистецтво, 1995.
2. Енциклопедія українознавства / за ред. проф. В.Кубійовича. — Т.1. — Львів: НТШ, 1993.
3. Листування Федора Вовка з Володимиром Гнатюком / Упоряд. та коментарі В. Наулка, Н. Руденко, О. Франко; Передм. В. Наулка. — Львів - Київ, 2001.
4. Поважна В. М. Розвиток української літературної критики у 80-90-х роках XIX ст.: До проблеми критеріїв і методу. — К., 1973.
5. Спогади про М. Коцюбинського. — К., 1989. — С. 175-179.
6. Франко І. Я. Листи // Збір. творів у 50 т. — Т. 49. — К., 1986.
7. Яценко М. Володимир Гнатюк: Життя і фольклористична діяльність. — К., 1964.

ВАСИЛЬ СЛАПЧУК І ВОЛИНСЬКИЙ ТЕКСТ

Лауреат Шевченківської премії В. Сляпчук посідає місце не на маргінесах суспільної свідомості а в її центрі. Ще В. Базилевський, аналізуючи книгу В. Сляпчука «Солом'яна стріха Вітчизни», зазначав: «Це ім'я в обігу», про нього «... писали авторитетні літературознавці й критики. На нього звернув увагу Ю. Шевельов» [1, 5], а також М. Жулинський, Г. Сивокін та ін. Проте багато аспектів сляпчуківського творчого доробку не просто залишаються відкритими для їхнього осягнення, а й потребують негайного розгляду. Одним з таких аспектів є Волинський текст, узятий у співвідношенні з художнім світом письменника.

В. Сляпчук пішов стежею творчості тоді, коли Волинський текст як потужний історичний і духовний факт не лише вже існував, а й у певних своїх сталих характеристиках — без уживання самого терміну — був представлений в художньо-філософських і соціально-історичних концепціях насамперед Лесею Українкою («Лісова пісня»), У. Самчуком («Волинь»), Б. Харчуком («Волинь») та іншими видатними постатями української літератури. Наступні письменники — чи то Л. Костенко («Хочу на озеро Світязь», «Берестечко»), а чи В. Лазарук («Світязь»), Й. Струцюк («Стохід») уже входили в цей багатоголосий Волинський текст, визначаючи нові аспекти його бачення й суттєво збагачуючи та поглиблюючи його образ новими відтінками змісту і фарб.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику скласти уявлення про характер присутності В. Сляпчука як творчої особистості у Волинському тексті, осмислити певною мірою особливість внеску письменника в загальну створену картину.

Правомірність порушення проблеми обґрунтовується вже тим, що доля В. Сляпчука є виразом нової трагедії ще одного покоління хлопців з Волині, у глиб якої входить його коріння. Іноді в його віршах, зокрема «Серце і кулемет», все це — і трагічна доля, і коріння — висловлено лише однією біографічною деталлю/натяком *грудень*:

Серце мліє, серцю страшно,
Бо живе ще днем вчорашнім,
Ще не звикло бідне серце
Дихать порохом і перцем.
Перекреслено всі мірки,
Серцю боляче і гірко.
Постаріло серце в грудях,
А йому — двадцятий *грудень* (тут і далі курсив мій. Л.О.).
[7, 6]

Треба зазначити, що в художній системі вірша роль *грудня* — останнього в році холодного і самого темного місяця зими — не обмежується вказівкою на біографічний факт (час народження поета): у сполученні зі словом *постаріло* дата/деталь викликає почуття холоду, який огорнув душу ліричного героя. Водночас ця деталь виступає своєрідним поводитирем у підтексті, у тому змісті, що криється в мовчанні.

За свідченням усіх документів, В. Сляпчук народився в селі Новий Зборишів Горохівського району Волинської області. Насправді ж побачив уперше світ 23 грудня 1961 р., як більшість його односельців — хлопчиків і дівчат — у Берестечку, де був пологовий будинок.

І тепер, коли в долі важко пораненого В. Слапчука через щоденну боротьбу з жорстокими обставинами буття і завдяки величезним зусиллям волі багато що склалося успішно, здається, не випадково його життя почалося з Берестечка. І щось символічне є в тому, що перший фах, який він одержить, — шліфувальник. Чи була поразкою битва козаків під Берестечком, якщо вони, відступаючи, не почувалися переможеними?¹ І чи не одержав перемогу нескорений В. Слапчук, підвівшись духом?.. І хіба тільки для себе?..

Його доля, доля афганця, дотична до трагічних сторінок історії Волині. Проте трагедія тієї частини волинського покоління початку 60-х рр., що опинилося в афганській війні, має свої відмінні риси.

Волинь з давніх часів була ареною великих воєнних зіткнень — це зумовлює характеристику Волинського тексту. Перша та друга світові війни не стали винятком: волинська земля просякнута кров'ю своїх і чужих синів, про що свідчить меморіальна пам'ять. Покоління ж В. Слапчука пролило свою кров під чужим небом, на чужій землі і за невідомо чий інтереси, що суттєво вплинуло на внутрішній стан майбутнього письменника, створивши духовну кризу, з якої теж треба було виходити. Афганістан багато що змінив у світогляді В. Слапчука. Пережите і передумане стало значною часткою того ґрунту, на якому почала вибудовуватися його поезія і гуманістична художньо-філософська концепція світу і людини. Він усвідомив, що війна, яка змушує вбивати, поділяє людей на вбитих і тих, хто убив, тим самим вона не тільки обтяжує душу важкими переживаннями, а й деструктивно впливає на її моральний стан. Розмірковуючи над цим, поет висловлюється двома афоризмами. Перший містить у собі начебто виправдання; другий — неможливість виправдання:

Не кожен, хто вбив людину
вбивця.
Але кожна вбита людина
вбита». [7, 24]

За зовнішню стриманість приховано душевний відчай: *вбив* — *вбивця* — *вбита* — *вбита*. Важкі переживання ліричного героя виражені в цьому короткому вірші характером строфи, де виділені в окремі рядки слова/рими *вбивця* і *вбита*; створенням довгих пауз; високою частотністю вживання лексем, які означають скоєне вбивство. Воно вже ніколи не може бути забутим, тому ліричний герой весь час повертається до цієї події у власному житті:

Сьогодні він убив людину,
Осиротив чиюсь родину.
І ще не висохла земля,
Де я ворожу кров пролляв.
[7, 5]
Я вбив сьогодні чоловіка.
Людину я сьогодні вбив
[5, 42]
як легко вбити людину
і як важко після цього
жити.

¹ Ю. Тис-Крохмалюк писав: «Ні Хмельницький, ні старшина, ні теж козацтво не почувалися переможеними після Берестечка. І тому й до берестецької кампанії стосуються слова Наполеона, що гордо говорив про своїх вояків: «вони хоч і відступають, та ніколи не відчувають себе переможеними» « [8, 153].

[5, 21]

Словосполучення *убив людину* — це один із найважливіших концептів, утворюючих концептосферу в афганському циклі В. Слапчука. Подія, що позначена усвідомленням: *Я вбив...чоловіка* — поділила життя ліричного героя на *до* і *після*. Навколо словосполучення: *Убив людину* — формується інтесіональне поле з почуттям *вини*, потреби *спокути* і порушенням питанням: *Хто винен?* Герой, знаходячи відповідь, з гнівом вказує на головних винуватців — це *вожді з ікон*, [7, 42], *канібали-дикарі, вовкулаки та вампіри* [7, 52]. Проте він не уникає власної відповідальності і виносить собі суворий вирок:

Я — руки вимиті Пілата,
Я — цвяшок у руці Месії.
[5, 88].

Потужним мужнім голосом поета знову заговорила Волинь, і голос цей, ставши ознакою Волинського тексту, зазвучав разом з голосами М. Шолохова («Тихий Дон») і В. Астаф'єва («Ода огороду», «Прокляты и убиты»). Знаменно, всі три письменники у згаданій ситуації вживають слова люди, людина, чоловік, до себе подібні, а не солдат, противник тощо.

У «Тихому Доні» є такий воєнний епізод:

«А было так: столкнулись на поле смерти люди, еще не успевшие наломать рук на уничтожении себе подобных, в объявшем их животном ужасе натыкались, сшибались, наносили слепые удары, уродовали себя и лошадей и разбежались, испуганные выстрелом, убившим человека, разъехались нравственно искалеченные.

Это назвали подвигом» [9, 279].

І якщо зв'язати в один контекст вірші В. Слапчука «Стежкою війни», «Яничар», «Я живу у власній хаті», «Розсипаю кулі», «Кидаю гранату» та ін. з уривком з «Тихого Дону», то в різних ракурсах вимальовується образ солдата (людини), що забив у бою ворожого солдата: у М. Шолохова — зовні, у В. Слапчука з глибин душі тієї людини, що вбила. У діалозі/зіставленні тема набуває об'ємності, стереофонічності звучання голосів.

Проте як у прозі В. Астаф'єва чутно його малу батьківщину — Сибір, а в М. Шолохова — Дон, так у цій поліфонії голосів вирізняється своїм неповторним тембром голос письменника-волинянина. Віршами і прозою В. Слапчука Волинь сказала своє Слово на захист людяності, мужньо дивлячись в очі Правди.

Сказане свідчить, що життєтворчість письменника є проявом волинського погляду на Буття, бо генетично В. Слапчук — волинянин, і це усвідомлено ним: Я того краю рідний син [7, 26]. У підґрунті натури своєї він сформований звичаями, історією, піснями цього краю і насамперед його людьми — мамою Лідією Олександрівною, вчителями, зокрема Софією Михайлівною Цимбалюк, Марією Дмитрієвною Шелест та ін. Ментальність українця-волинянина, що визначається, з одного боку, прагненням зберегти свою культуру; з другого — відкритістю до інших культур, послужило для В. Слапчука тією стартовою площадкою, з якої він вступив у великий простір української та світової літератури. Ментальність українця-волинянина була для нього опорою в мужніх змаганнях зі своєю долею.

Як мужність Лесі Українки, так і мужність В. Слапчука стає виразником Волинського тексту, найголовнішою складовою якого є особливий тип українського народного характеру, що в слапчуківських поезіях надзвичайно виявиться в позиції Я-автора, у думках і почуттях ліричного героя.

Творчість В. Слапчука є вагомим внеском у Волинський текст. І хоча — на відміну від своїх славетних попередників — на цей час він ще нічого не написав під титулом Волинь, вона присутня в нього повсякчас.

Волинь глибоко лежить у підґрунті творчості письменника, даючи йому, за словами самого поета, всі барви світу. У цьому сенсі особливо цікавою є книга «Крапка зсередини» (2000), зокрема такий її розділ, як «Даровані слова» з ключовою тезою:

Ось вони —
портрети моїх предків¹.
[2, 50]

Ім'я Волині, її образ з'являються у віршах «Мабуть, від неба гори сині», «Якщо в пісках Афганістану» ; «Моя Вкраїно і Волинь»; вона мерехтить в темі *Дім* («Скотилось сонце кулею згори», «Молитва на повернення»), виникає разом з думкою про матір («Повертався небом пішки», «У день, коли я народився», «Прилітала здалеку пташка»); у прозі Волинь постає через автобіографічні мотиви, разом з портретами волинян — мами Лідії Олександрівни (це образ наскрізний), поетеси Ніни Горик, лікаря М.Я. Павлусь, отця Михайла та ін. («Мовчання адресоване мені»), в топосі: «Тролейбус проїжджає міст над Стиром, минує кінотеатр Мир...» [6, 115], — і в прототипах роману «Осінь за щокою», де закодована ще об'єктивно не розкрита і не усвідомлена і буттєва, і героїчна, і трагічна історія краю. Специфічний вираз його трагедії зосереджений — В. Слапчук переконує в цьому — у серці Матері, волинянки, яка не дочекалася з фронту своїх синів, що загинули під час Другої світової війни, один воюючи в лавах Радянської Армії; другий — в УПА.

В. Слапчук, що сам чимало відпив із чаші страждань, ставить безмірно вище за переживання солдат те, що пережите Матір'ю. І не лише у творах, але й у численних виступах перед читачами він наполегливо підкреслює цю думку, тому що

«Відстань з війни додому душа міряла розмахом
крил журавля.
«А скільки то було б кроків», — питало себе тіло.
Мати горем переміряє».
[4, 81]

Ось чому в тканину роману «Осінь за щокою», поряд з іронічними фрагментами з буденного життя волинської людини, вкраплено фрагмент, що охоплює все — від початку до кінця — трагічне життя *Матері* і *Бабці* на ім'я *Марія*. Цей поетичний фрагмент за силою і глибиною вираження почуттів є реквіємом за загиблими і водночас гімном, хоралом *Матері*, простій сільській жінці — українці (волинянці), яка поралася в землі, плекала гарний сад, ростила дітей, «молилася за живих і покійних, за благодійників і кривдників» і на плечах якої трималася Батьківщина:

«Бабцю мою звали Марією. <...>
— Маріє! — окликав бабцю голос. <...>

Коли вперше вчула голос, ходила вагітна моєю мамою. Жах і трепет огорнув мою бабцю, мамі моїй на все життя передався.. <...>
— Маріє!..

За братів та сестер своїх молилася бабця. Всіх їх шестеро було в батька (у прадіда мого Степана). Антоніна дітей ростить, Петро з фронту не повернувся, Володимир загинув в УПА, Ганну з Ольгою до Сибіру вивезли.

¹ Книга «Крапка зсередини» та Волинський текст – тема окрема. Порушуючи її, треба насамперед дослідити такі аспекти проблеми: Волинь: барви світу у книзі В. Слапчука «Крапка зсередини» ; В. Слапчук. «Крапка зсередини»: «Ось вони – портрети моїх предків» та ін.

Через дорогу мешкали Степанка з Тодоркою. Тодорка до бабці лаятися приходила. Поки та висвариться, бабця гору роботи переробить.

Марією звали мою бабцю. У селі ж її Манькою кликали» [6, 168-169].

Цей уривок роману є поезією в прозі. Матір-волинянка зображена В. Слапчуком водночас і в поетичному піднесенні, і в буденності: з одного боку, *Вони* у високості духу свого уподібнені *Божій Матері, Вони святі, Вони — Марія*, бо *Вони* так само несуть свій хрест, втрачаючи в війнах синів своїх і щоденною працею годуючи народ; з другого — це звичайна жінка, яку «кликали Манькою. У парадигмі *Марія — Манька* криється величезна узагальнююча сила образу: Марія — єдина; Манька — множина. Ця *єдність/множина* виводить образ Матері за межі Волині, України в широкий світ. В результаті, не втрачаючи свого природного коріння, слапчуківський образ набуває вселюдського масштабу, постаючи в один ряд з його трагічним зображенням Матері у польського поета Ю. Пшибося у вірші «Арка» («Łuk»), сербського письменника Д. Чосича «Час смерті» («Време смрти»), у О. Фадєєва в ліричному відступі «Мама, я помню руки твої» («Молодая гвардия») та ін.

У рядках про Матір з найбільшою силою виражено протест проти антилюдяності. Пафосом своїх віршів В. Слапчук доводить, що протиприродність війни є найвищою образою для Матері, яка народжує дітей для життя, а не для того, щоб поставляти гарматне м'ясо.

Головним мотивом у віршах «Якщо в пісках Афганістану»; «Моя Вкраїно і Волинь, «Мабуть, від неба гори сині «та ін., де Волинь постає як безпосередній об'єкт помислів і зображення, є *туга* за Батьківщиною. Цей мотив спонукає автора вдатися до певної ідеалізації краю, дорівнюючи його до раю:

Якщо в *пісках Афганістану*
Впаду на землю і не встану,
Тоді душа моя полине
В зарослі *просіки Волині*
Бо і кущі там — *райські кущі*,
Вода свята і хліб насущний...
Знайде лиш там притулок вічний
Моя душа двадцятирічна.

А що душа? Душа хотіла
Туди вернеться разом з тілом.
[7, 10]

Образ будується на контрасті пейзажу: *піски Афганістану* протиставлені *райським кущам* Волині зі *святою водою і хлібом насущним*. Свята вода — жива вода; піски — мертва матерія. На Волині *Життя* — в Афгані *Смерть*.

Вираз же *хліб насущний*, інтертекст молитви: *хлеб наш насущный даждь нам днесь*, — набуває великого духовного змісту.

Парадигма *піски Афганістану* — *райські кущі Волині* асоціативно викликає у свідомості іншу її редакцію: *Пекло — Рай*.

Особливість поетики В. Слапчука полягає ще в тому, що *ідеалізація* у вірші виконує роль художнього прийому, за допомогою якого найвиразніше передається психологічний стан ліричного героя.

З цією ж метою в художній системі В. Слапчука трансформуються образи-кліше, такі, як *синьоока Волинь*, в *синь* і *синь очей*. Треба враховувати, що в поета не одна, а дві *сині*, які маркують два протилежних простори/світи: *чужий* — *свій*: *синь* Афганського

неба — *синь* Волинської землі. У вірші «Мабуть, від неба гори сині» *Синь* певною мірою олюднюється, вона, зокрема, може рівнятися з іншою *Синню*:

Та не зрівняється та синь
Із синню рідної Волині
[7, 26]
Синь матеріалізується, її можна переслати в глеку:
Моя Волинь, моя далека!
Я написав тобі в листі
(Давно просити вже хотів),
Щоб ти прислала сині в глеку.

Отої сині — над тобою
І сині з чистих вод твоїх,
Щоб подивитись перед боєм
У синь очей твоїх я міг.

У цьому вірші образ/кліше *синьоока Волинь*, оновлюється, завдяки чому *Синь*, виступаючи контекстуальним синонімом Волині, набуває значення оберігу.

Отже, навіть короткий огляд життєтворчості В. Сляпчука, дозволяє дійти висновків, що він і Волинський текст не розривні, що поет значно збагатив і продовжує надалі збагачувати його.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Базилевський В. «Слово є людиною...» // Сляпчук В. Солом'яна стріха Вітчизни: Поезії — Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2003. — С. 5-14.
2. Сляпчук В. Крапка зсередини. — Львів: Престиж-інформ, 2000. — 120 с.
3. Сляпчук В. Мовчання адресоване мені. — Дрогобич: Відродження, 1996. — 320 с.
4. Сляпчук В. Навпроти течії трави. — Луцьк: Надтир'я, 2001. — 208 с.
5. Сляпчук В. Німа зозуля. — Дрогобич: Відродження, 1994. — 112 с.
6. Сляпчук В. Осінь за щокою. — К.: Факт, 2003. 2006 с.
7. Сляпчук В. Як довго ця війна тривала: Поезії. — Луцьк: Редакційно-видавничий відділ Волинського облуправління по пресі, 1991. — 128 с.
8. Тис-Крохмалюк Ю. Бої Хмельницького. — Мюнхен, 1954. — Львів, 1994.
9. Шолохов М. Тихий Дон: В 4 кн. — М.: ГИХЛ, 1962. — Кн.1. — 475 с.

Надія БІЛИК, доцент (Тернопіль)

ІЗ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ БОГДАНА ЛЕПКОГО

Упродовж останніх років одним із важливих напрямків поступу української науки стало повернення забутих або викреслених із культурного процесу імен, творів, подій, проте наукове вирішення сучасних духовних проблем не зводиться до простої реставрації культурних надбань попередніх епох. Воно потребує переосмислення інтелектуального досвіду минулого з урахуванням теоретико-методологічних засад сучасної науки.

Мета статті — проаналізувати культурологічні студії Б.С.Лепкого, на їх прикладі показати загальноєвропейський рівень досліджень українських вчених на початку ХХ століття, коли було закладено основи культурології як науки. Тим самим спростувати поширену серед дослідників тезу про описовий характер сфери знань з української антропології [4, 13] та відсутність наукової новизни в українській культурологічній думці, котра, начебто, традиційно замкнена лише у площині вирішення проблеми існування української нації, культури, мови тощо. Поставлене завдання є новим напрямком у вивченні спадщини Б.Лепкого, оскільки увага сучасних лепкознавців спрямована на літературознавчий аналіз прози Б.Лепкого, про що свідчать дисертації Б.Вальнюк, Н.Буркалець, Т.Литвиненко, О.Костецької, О.Царик та ін. Культурологічний підхід до вивчення доробку митця передбачає зміну фокусу оцінки спадщини Б.Лепкого-вченого у контексті проблеми національної ідентичності автора.

Об'єктом дослідження є праця Б.С.Лепкого під назвою «Шляхи української державної ідеї», віднайдена у рукописному вигляді в одному з київських архівів. Джерело, на шести сторінках якого відображено погляди митця на низку особливо актуальних проблем сучасної як зарубіжної, так і вітчизняної культурології, до нині не було введено у науковий обіг жодним із лепкознавців.

Студію Б.С.Лепкого слід датувати 1920–1921 роками. Про це свідчить вступ до праці, де зазначено: «Починаючи у фейлетонах «Українського Слова» статті на отсю тему, я свідомий усіх труднощів, які беру на себе. Нерозробленість теми, брак історичних і недоступність дипломатичних матеріалів, важкі теперішні життєві й письменницькі умови, все ото, та ще й багато дечого другого, спутує мої руки, обмежує розміри наміреної праці до рамок газетних статей» [8, арк. 196].

Саме на 1921 рік припадає активна співпраця діяча з «Українським Словом», пресовим органом «Української Громади» Берліна. Як член редакції разом з Д.Дорошенком та З.Кузелею, Б.Лепкий у той час обстоював «ідею незалежності і суверенності Української Держави і Гетьманство, як найбільш відповідну форму державного устрою України» [9, 4]. На сторінках часопису було опубліковано понад 70 публіцистичних виступів Б.Лепкого та низку його художніх творів, котрі віддзеркалили національно-патріотичні прагнення української еміграції, голосом якої став виступ митця.

В «Українському Слові» було надруковано 47 статей-«передовиць», що вийшли з-під пера Б.Лепкого, у яких автор з притаманною йому образністю, публіцистичною пристрасністю проаналізував суспільно-політичні реалії в Україні упродовж 1921 року, пояснив їх причини й спрогнозував наслідки цих подій для майбутнього. Навіть самі їх назви, як от «Большевизм — Україна — Європа», «Червона легенда», «Справа Східної Галичини перед Лігою Націй», «Бережімся», «Трагедія України», «На рятунок української державности», «Національна свідомість», «Рятуймо нашу старовину» та ін., промовисто говорять про провідну ідею утвердження українства та України на карті Європи, про прагнення автора виховати активного, сповненого національної гідності українця [1]. Виступивши на захист української ідеї, публіцист, зокрема, звернувся до всіх політичних партій із закликом записати першим пунктом до їх політичних програм слова «Самостійна українська держава» («Схаменіться») і цим закласти фундамент під майбутню державну незалежність України. Завдяки Б.Лепкому читач познайомився з українською політичною думкою 20-х рр. ХХ століття, що досягла в еміграції якісно нового рівня свого розвитку. На наше переконання, Б.Лепкому вдалося виконати поставлене перед собою завдання, про яке ми тепер довідуємось з віднайденого рукопису: «... не про одобрення й признання дбаю, мені хочеться у теперішній

історичний мент покласти на стіл питання нашої державної думки і причинитися, по змозі моїх слабих сил до його поширення і висвітлення. Це намір моєї праці» [8, арк. 196].

Рукописна праця Б.Лепкого не була опублікована на сторінках «Українського Слова» з невідомих нам причин. Ймовірно, віднайдений рукопис — це швидше щоденникові записи, що містили роздуми провідного представника української духовної еліти, вони не були призначені тоді для оприлюднення широкому загалу на сторінках будь-якого часопису. Та й за глибиною подачі матеріалу праця відрізняється від публіцистики діяча того часу. Припускаємо, що автор мав намір надрукувати її після доопрацювання, оскільки рукопис закінчив такими словами: «Ми втратили свою державу, а яка була наша державна думка — поглянемо» [8, арк. 201]. У той же час ми не відкидаємо і того, що нині є втраченим продовження аналізованого дослідження.

Національно-визвольні змагання українців на початку ХХ століття, втрата української державності стали підґрунтям концепції Б.Лепкого щодо подальшого розвитку українського народу та його культури. У віднайденому рукописі митця «Шляхи української державної ідеї» ми маємо закінчену культурологічну теорію, у якій вчений прагнув відповісти на питання, у якому напрямку і на яких основах має розвиватись не тільки українська, а й світова культура. Українська парадигма так чи інакше проходить крізь усю працю Б.Лепкого, де особливе місце посідає ідея прилучення української нації до здобутків європейської цивілізації.

Оригінальність і новаторство студії Б.Лепкого полягає, насамперед, в осмисленні співвідношення культури та цивілізації, що обумовлено відсутністю однозначного трактування цих термінів у сучасній культурології. «Діалектична взаємодія понять «культура» і «цивілізація», філософський аналіз сутнісних зв'язків, наукове прогнозування розвитку «цієї пари» на сьогодні виявились найменш дослідженими. В той же час увага до їх співвідношення є чи не найбільшою, ніж до усіх питань культурології разом узятих» [5, 38].

Цивілізація (від лат. *civilis* — громадський, суспільний, державний) — досить поширений термін, який у побуті виступає як синонім культури. Однак у науці немає єдиної думки щодо визначення цього поняття. Наприклад, у тлумачному словнику з культурології подано такі пояснення терміну «цивілізація»: «1) синонім культури, у вузькому значенні — матеріальної культури; 2) рівень, ступінь розвитку матеріальної і духовної культури (антична Ц., християнська Ц., сучасна Ц.); 3) етап людського розвитку, що слідує за дикістю і варварством (Л.Морган)» [3, 465-466]. Тоді як у виданні «Культурология. XX век: Словарь» читаємо: «Цивілізація — міжетнічна культурно-історична суспільність людей, засади і критерії для виділення якої, як правило, відрізняються в залежності від контексту і цілей використання цього терміну» [6, 525].

Поняття «цивілізація» з'явилося в античну епоху як визначення якісної відмінності античного суспільства від варварського оточення. У добу Просвітництва (XVIII ст.) поняття «цивілізація», як правило, використовували для характеристики суспільства, заснованого на розумі, справедливості, освіті; термін асоціювався з концепцією прогресу. У ХІХ столітті поняття «цивілізація» Л.Морган ввів для означення стадії соціокультурного розвитку людства, що прийшла на зміну «дикунству і варварству». Майже до ХХ століття поняття «культура» і «цивілізація» вживали як синоніми й вважали, що вони нерозривно пов'язані між собою та взаємно переплітаються. Так, німецькі романтики відзначали, що культура «переростає» в цивілізацію, а цивілізація переходить у культуру [7, 46]. Однак, у другій половині ХІХ століття німецька суспільна думка під цивілізацією розуміла діяльність, спрямовану на поліпшення соціального

устрою, а під культурою — зусилля, пов'язані з внутрішнім удосконаленням особистості.

Після Першої світової війни вийшла друком праця німецького філософа О.Шпенглера «Занепад Європи» (1918–1922), яка означила нове розуміння цих двох понять у XX столітті. Вчений розглянув кожен з культур (наприклад, єгипетську, китайську, вавилонську, західно-європейську (фаустівську), греко-римську (аполонійську), ін.) як «живий організм» з тривалістю життя близько 1000 років, котрий проходить у своєму циклі такі фази, як народження, дитинство, молодість, зрілість, старість і смерть. Після занепаду чи смерті культури залишається форма — цивілізація. Культура, на думку вченого, дає простір для творчості, активної індивідуальної діяльності, тоді як у цивілізації панує механічна конвеєрна робота, що нівелює людину [2, 24].

Погляди О.Шпенглера на співвідношення культури і цивілізації поділяли вчені А.Тойнбі, М.Вебер, П.Сорокін, М.Бердяєв та більшість філософів-богословів, які протиставляли культуру цивілізації [5, 39]. Ця думка присутня у працях сучасних культурологів. Більшість з них вбачає суттєві відмінності між цими поняттями, розглядаючи цивілізацію як зовнішній, матеріальний по відношенню до людини світ, а культуру — як символ її внутрішнього, духовного надбання.

У контексті культурологічної дискусії щодо дихотомії «культура–цивілізація» проаналізуємо погляди Б.С.Лепкого, висвітлені ним у згаданому вище рукописі. Так, у першому ж реченні ми читаємо: «Культурний чоловік розвиває у собі два розуміння: особисте («я») і суспільне («ти, він, вони»)» [8, арк. 197]. Спочатку, стверджував учений, «розвивається розуміння свого власного «я» (у примітивних формах: їм, сплю, ходжу і т.д.), а що лиш пізніше з'являються поняття родини, громади, народу, ближніх» [8, арк. 197]. На думку Б.Лепкого, чим культурніша людина чи народ, тим «оба ці розуміння (індивідуальне й соціальне) більш розвинуті і тісніше сплетені між собою» [8, арк. 197]. Далі автор подає своє розуміння дихотомії «культура–цивілізація». Він підкреслив, що індивідуальна свідомість є підставою культури, соціальна — цивілізації. Індивідуальна свідомість виникла, як відповідь на питання: «Що таке «я», звідки я взявся, пощо існую, який мій початок і кінець, яке моє відношення до природи, до невідомої сили, котру люди називають Богом, чи я невільник природи, чи моїм завданням опанувати її хоч до якоїсь міри?» [8, арк. 197]. У результаті пізнання індивідом навколишнього світу виникли і високого розвитку досягли наука, релігія, мистецтво, які, підкреслив Б.Лепкий, є основними елементами культури. Отже, культура має природне походження, поняття трактується вченим як сукупність духовних цінностей.

Соціальна свідомість, наголосив Б.Лепкий, містить відношення людини до людини, усвідомлення нею своїх обов'язків щодо інших членів суспільства, дає відповідь на питання, як «розмежувати свою власність від чужої, як її охоронити й забезпечити, як найкраще жити поруч других людей?» [8, арк. 197]. Таким чином, окреслені проблеми стали підставою творення цивілізації, у якій учений виділив такі складові, як громадський устрій, суд, «закони», торгівлю, «комунікації», «поліцію», «мілітаризм» тощо. Тобто, цивілізація має соціальне походження, вона є вторинною до природи і культури. Водночас, під цивілізацією автор розумів діяльність, спрямовану на поліпшення суспільного устрою.

Культурна людина, за переконанням Б.Лепкого, у практичному, щоденному житті не може відділити особистої ідеології від соціальної, на кожному кроці і при кожній нагоді вона оглядається на свої оточення, тому власну вигоду обмежує поняттям «добро ближнього». Звідси вчений робить висновок: «Не годні ми нині відділити культури від

цивілізації. Вони так тісно зв'язані з собою, що одна без другої обійтися і жити не може» [8, арк. 197]. Взаємне переплетення між культурою та цивілізацією чітко простежується на прикладі історії людства, коли, пише Б.Лепкий, «паде цивілізація, яка виростає на соціальній ідеології, то терпить на тому й культура, — марніє культура, то й цивілізація доходить до упадку» [8, арк. 197].

Водночас, Б.Лепкий поділяє погляди тих культурологів, котрі виступили проти ототожнення понять «культура» і «цивілізація». Так, на думку вченого, «тривкішою являється все таки культура, бо цивілізація безнастанно змінє свої форми» [8, арк. 197]. Цивілізаційні катастрофи, до яких учений відніс війни, переселення народів, економічні кризи, боротьбу класів, повстання, стали причиною «упадку культур: асирійської, єгипетської, фінікійської, пунійської, китайської і найвищої з них старогрецької» [8, арк. 197]. Однак, саме культура, за Лепким, «після великої історичної катастрофи оставалася як пам'ятник минувшини, на якому будовано дальший культурний розвиток людства головами й руками других народів, що висувалися в історії на місце тих, які уступили з неї» [8, арк. 198]. У цьому контексті вчений зазначив, що занепад однієї культури стане основою для розвитку іншої, тобто між різними культурами існує тісний зв'язок. Ці думки Б.Лепкого співзвучні поглядам відомого соціолога П.Сорокіна. Як доказ своєї тези Б.Лепкий писав: «Папіруси і клинове письмо, обеліски й піраміди, астрономія і філософія, — багато чого залишилося як вічний пам'ятник (наскільки в історії можна говорити про вічність) орієнтальної старої культури. На ній виростала новіша, еллінсько-латинська, гуманізм і т.д. Не були це спомини, а культурні об'єкти, які й далі робили свою хосенну службу. Бог вість якими шляхами пішов би був наш теперішній розвиток, коли б не було грецької філософії і трагедії, Гомера, Платона й Арістотеля. Бог вість як виглядала би наша архітектура без грецької святині, наше мистецтво без старинного малярства, мозаїки і різьби? Це й подумати тяжко» [8, арк. 198]. З останніх слів можемо констатувати, як митець високо цінував давньогрецьку культуру, що заклала основу європейської.

Не можна оминати міркування Б.Лепкого щодо цивілізації, яка після загибелі залишається лише як «спомин минувшини і як пересторога на будуче» [8, арк. 198]. Вчений риторично питав, «що залишилося нині з римських легіонів, грецької фаланги, із колишнього поділу на горожан та невольників, меценатів та клієнтів, патрицій та плебеїв?» [8, арк. 198]. Цікавими є порівняння, що виникають у автора, коли мова йде про занепад культури і цивілізації. Так, культура залишає після себе «пам'ятник минувшини», «культурні об'єкти», які автор протиставив «споминам», що «остаються як пересторога на будуче» від будь-якої цивілізації. На наш погляд, ці формулювання є засадчими у культурологічній концепції митця. Отже, цивілізація — це лише певний етап розвитку суспільства, на відміну від культури, вона не залишає ні духовних, ні матеріальних цінностей.

Саме поняття «культура» викликає найбільший інтерес у вченого, який був глибоко віруючою людиною, критиком матеріалістичної концепції. Зіставивши культуру і цивілізацію, Б.Лепкий прийшов до наступних висновків: «В культурному творенні більшу вагу має ідея, так сказати дух, в цивілізаційному — зоологічні життєві умови, фізична сила, динаміка енергії, сила руху. В культурі зазначилися більше вищі верстви суспільні, вибрані одиниці, на цивілізацію мали і мають вплив широкі хвилі людства. Поширення культури спиняє і лагодить соціальні зударі, це безнастанне тертя коліс у великому млині суспільного побуту і навпаки, її замкнутість у вибраних кругах, недоступність до неї загалом стає звичайно причиною великої суспільно-державної катастрофи. Культура має у собі прикмети аристократизму, але її завданням повинна

бути демократія, щоб загал підносити вгору, не навпаки. Бо як ні, — то зле» [8, арк. 198]. Занадто велика цитата виправдовується багатством оригінальних ідей. Зокрема, важливою є висловлена думка про роль еліти як творця духовних цінностей, аристократизм як домінуючу рису культури. На відміну від культури, цивілізація носить демократичний характер. Власне, теза демократизації культури, тобто поширення її здобутків, цінностей серед широких мас є засадною у концепції Б.Лепкого.

У кінці статті увагу вченого привернуло питання минулого України. Так, на думку митця, причиною занепаду Київської Русі була саме відірваність високої «княжої» культури від народної. Такі здобутки «культурної праці», як «Слово о полку Ігоревім», Реймське євангеліє, «Софійські та Вавельські фрески і сліди Галицької старовини», свідчили, писав Б.Лепкий, про «високе духовне життя» наших предків у княжі часи. Однак, запитує автор, «що перенесено з цієї високої культури в сільську, бідну хату?» [8, арк. 199]. «Спосібний народ, — зазначив далі публіцист, — творив своє власне, культурне надбання, і таким чином прорвалася отся золота нитка, що має зв'язувати верхи з низами» [8, арк. 199]. Саме у цьому явищі він побачив причину занепаду давньоруської держави, «неволі», «вичеркнення слова «Україна» з книги історії людства» [8, арк. 199]. Усвідомлення втрати спонукало до праці у наступні історично-культурні епохи українських магнатів та гетьманів. Однак, нав'язати, за словами Б.Лепкого, «золоту нитку» між верхами та низами українського суспільства вдалося лише І.Котляревському, Т.Шевченку та І.Франку.

У контексті поставленої проблеми Б.Лепкий зосередив свою увагу на недавніх революційних подіях в царській Росії. Їх передумови, за Лепким, так само лежали у недоступності здобутків культури, а саме вищої освіти, театру, вільного слова для «широких хвиль народу». Публіцист гнівно писав, що навіть «цілим народам, особливо українцям і жидам замикали на сім замків двері до святая-святих, накладали каганець мовчання на їх уста, зв'язували їм руки й ноги та так спутаними лишали на широкому шляху поступу» [8, арк. 199]. Обґрунтовуючи виникнення конфлікту між високою культурою Росії, яку творили і споживали лише «щасливих 10000 народу», та масовою культурою 150 мільйонів громадян російської імперії, Б.Лепкий протиставив культуру еліти як творця духовних цінностей і культуру мас як споживача культури. Елітарна культура, що не демократизується, за словами вченого, «чужа для народу і він не дорожить нею». Власне, це стало причиною відокремлення «неросійських» народів від Росії та руйнації «російської культури й цивілізації російськими таки руками» [8, арк. 200].

Щодо кінцевих висновків у роздумах митця варто процитувати наступне: «Культура мусить демократизуватися, а цивілізація, з природи речі, повинна бути демократична — отсе мав я заєдно перед очима, пишучи статтю про «шляхи нашої державної думки». Під отсими двома кличами збувалося наше національне відродження і це для нас потіха на будуче, це те благословення предків, яке вони дають нам на нашу дальшу життєву мандрівку. Недільні школи, віча за реформою виборчою, боротьба за університет, складки на удержання приватних гімназій, аграрні страйки, тисячі читалень, кас, артельних спілок, табори інтернованих, збігців і полонених, врешті «січові стрільці» — все воно вказує, що провідники українського руху заєдно зв'язували верхи з низами, заєдно відкликалися до волі й енергії широких народніх кругів і на них будували українську культуру й цивілізацію.

Золота нитка нав'язана і вона не прорветься так скоро.

І мимохіть являлося переді мною друге питання, чи ми народ минушини, чи будучности, чи українець сказав уже своє слово, чи що лиш скаже?» [8, арк. 200].

Нарешті, автор підвів до того питання, що хвилювало його найбільше в той час: чи є майбутнє в українського народу та української держави? Такі роздуми були актуальні після поразки національно-визвольних змагань початку ХХ століття.

Дивлячись у минуле, аналізуючи тенденції історичного розвитку, Б.Лепкий відзначив, що немає народу, котрому можна було б «відмовити титулу культурности». Водночас, великий позитив для майбутнього України вчений бачив у приналежності української території до Середземноморського басейну, де в свій час «зацвіла найбуйніша культура» Фінікії, Єгипту, Греції, Риму, Візантії, Болгарії. Тому на український народ, писав Б.Лепкий, «паде така сама повинність принести в скарбницю світової культури якийсь дороговціний вклад». Серед теперішніх здобутків він назвав народне мистецтво і пісню, творчість Т.Шевченка, однак цього, за Лепким, замало на наш талановитий народ. Незважаючи на несприятливі суспільні-політичні умови того часу, вчений прийшов до оптимістичного висновку: «гадаю я, що ми народ будучности, з того боку, може й справді наймолодші з Аріїв» [8, арк. 201].

У кінці статті Б.Лепкий виходить на проблему взаємин культури, цивілізації і держави, автор підводить сучасників до думки, що дихотомія «культура–цивілізація» тісно пов'язана своїми складовими залежністю «від розвитку держави, а по крайній мірі державної думки».

Обширне цитування віднайденого рукопису Б.Лепкого обумовлене недоступністю першоджерела до широкого наукового вжитку та глибиною авторської думки у контексті культурологічної проблематики. Провідною ідеєю у концепції митця стала теза «західної» європейської орієнтації України та її культури. Оригінальність і новаторство Б.Лепкого полягає, насамперед, в осмисленні співвідношення культури і цивілізації. У центрі уваги вченого постає поняття «культура», роздуми над яким відображені ним у наступних положеннях та висновках. За переконанням митця, культуру створює еліта суспільства. Культура містить духовні цінності, відображені у релігії, мистецтві, науці. Культура повинна демократизуватися, тоді доступність її здобутків широким масам стане основою стабільного розвитку будь-якої цивілізації чи держави. У свою чергу, держава має підтримувати культуру, а саме створювати умови для реалізації духовних можливостей суспільства. Водночас, митець підкреслив провідну роль культури в історичному процесі, у національному відродженні українського народу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білик Н. Публіцистика Б. Лепкого на сторінках українських еміграційних видань // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. — Серія: Історія. — Вип. 12. — Тернопіль, 2002. — С. 107-114;
2. Карпова Л.О. Культура і цивілізація: взаємодія та розбіжність (культурологічний екскурс) // Зб. наукових праць. — Вип. 1. — Київ, 1993. — С. 23-33;
3. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. — Москва: Вече, АСТ, 2003. — 512 с.;
4. Культурология: Навчальний посібник. — Київ: КМ Академія, 2003. — С. 10-13;
5. Культурология: Навчальний посібник / За заг. ред. В.М. Пічі. — Львів: Новий Світ — 2000, 2004. — 240 с.;
6. Культурология. XX век: Словарь. — М., 1995;
7. Культурология: теорія та історія культури: Навчальний посібник / За ред. І.І. Тюрменко, О. Д. Горбула. — Київ, 2004. — 368 с.;
8. 8. Лепкий Б. Шляхи української державної ідеї // ЦДАВО України. — Ф. 4450, оп. 1, спр. 2. — арк. 196-201 (при цитуванні збережено стиль і правопис оригіналу — Н. Б.);

9. 9. Оповістка про відкриття передплати на часопис «Українське Слово» // Українське Слово. – 1921. – Ч. 5. – С. 4.

РОЗДІЛ 4. ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ ТА ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Леонід РУДНИЦЬКИЙ, професор (Філядельфія, США)

ІВАН ФРАНКО І ГАЙНРІХ ФОН КЛЯЙСТ: ДО ПОЧАТКІВ УКРАЇНСЬКОЇ КЛЯЙСТІАНИ

Немає сумніву, що Гайнріх фон Кляйст — один із найважливіших письменників-драматургів німецької літератури XIX-го століття. Його звичайно класифікують як романтика, але проза цього художника слова, себто новели, оповідання й короткі нариси, творить в німецькій літературі свого роду перехід від романтизму до реалізму. Це, мабуть, одна з причин того, чому ним свого часу цікавився Іван Франко. Крім того, він дуже високо цінував драматургічний таланти Кляйста (про це йдеться у його статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» [Зібр. тв., 31, 41]¹), якого він як творця сценічної літератури ставив на рівні з Шіллером і вище як свого сучасника Гергарта Гауптманна (1862-1946).

Народився Кляйст у Франкфурті над Одером 1777 року в родині пруського шляхтича. Там же студіював філософію, математику і фізику. Та згідно з родинною традицією планував здійснити офіцерську кар'єру, до якої, проте, не надавався за своєю природою. Згодом під впливом сучасних поетів-письменників, передусім таких, як Гайнріх Зшокке (1771-1848), Людвіг Тік (1773-1853), Вільгельм Мюллер (1794-1827), Теодор Кернер (1791-1813), Вілянд, Гете, Шіллер та ін., він цілковито присвятив себе літературній та журналістичній діяльності. Однак найсильніше вплинуло на Кляйста філософське мислення Канта, особливо його вчення про т. зв. «нумена» і «феномена», на яких побудована епістимологія цього великого мислителя, як і його категоричний імператив.

Глибокі студії Кантової філософії навіяли у серце молодого письменника так багато сумнівів, недовіри та песимізму, що він, звідчайшишись, зламався психічно. Через це Кантівське пережиття, розчарування в особистій долі та в політичних подіях того часу.

Кляйст разом з приятелькою Генрієттою Фогель покінчив самогубством у Берліні 1811 року, що доводить влучність твердження, відповідно до якого німецькі романтики або переходили на католицизм, або поповнювали число тих, хто сам собі вкорочував віку.

¹ Усі цитати з творів Франка подаємо за виданням: Іван Франко. Зібрання творів: У 50-ти т. — К: Наукова думка, 1976-1986. Том і сторінки вказуємо у тексті.

У своїй передмові до перекладу «Маркізи фон О.», Іван Франко твердить, що «...характер епігона великої генерації був правдивою трагедією Гайнріха Кляйста; занадто близьке сусідство велетнів, особливо Гете, не дало йому дозріти й розвинутися гармонійно, зіпсувало, здається, органічну рівновагу його могутнього й огнистого таланту, якому рівних небагато має німецька і навіть загальнолюдська література» [Зібр. тв., 25, 245].

Як його сучасники-романтики, Кляйст багато подорожував; бував він у Франції, Швейцарії, Богемії, Італії, відвідував різні міста Німеччини (Ляйпціг, Дрезден, Кенігсберг та ін.) і згодом поселився у Берліні. Кляйст симпатизував французам. Двічі намагався на їхній службі взяти участь в планованій інвазії Англії; за свої профранцузькі сентименти він був заарештований 1807 року у Берліні й вивезений до Франції.

Як багато молодих літераторів того часу, Кляйст любив Шіллера й обожнював Гете, але особливо від останнього він не удостоївся ні суттєвої підтримки, ні заохоти до літературної праці. Навпаки, Гете ставився до Кляйста з великим застереженням, хоч напевно знав, що має справу з людиною непересічного таланту. Він навіть ставив комедію Кляйста «Розбитий збанок» (1808), але, не маючи відповідно відчуття до того роду й жанру, Гете поділив її на окремі дії і тим же зруйнував сукупність п'єси, спричинившись до її невдачі. Глибші причини неприхильності Гете до Кляйста слід шукати в обох особистостях. Про це вже пише Франко у передмові до свого перекладу «Маркізи фон О», наводячи відповідні слова Гете, який твердив, що «при найщирішій намірі прийняти його (Кляйста) радо ніколи не міг позбутися почуття тривоги і відрази, бо се було немов тіло, яке природа хотіла зробити гарним, але заражене невилічимою хворобою» [Зібр. тв. 25, 246]. Гете вже тоді стояв на чітких класичних позиціях. Він же твердив, що все «класичне це здорове, а романтичне це хворе».

Кляйст був «розірваним романтиком», душа якого ніколи не знала спокою. Для Гете він був уособленням того, що великий ваймарський класик уже пережив і переборов і до чого не хотів повертатися. Цю позицію Гете, мабуть, найкраще вияскравлює епізод з Кляйстової трагедії «Пентезілея» (1808), драматичною синтезою Есхіла і Шекспіра, героїня якої — королева амазонок, закохується в Ахілла, підкоряється йому, але через непорозуміння, а головню через недовір'я, його вбиває, а відтак сама здійснює самогубство. Кляйст переслав цю трагедію Гете зі словами «навколішках мого серця», але Гете її відкинув, гостро засуджуючи її етос (див. лист Гете від 1.02.1808). Ця драма відзеркалює головну тему творчості Кляйста, а саме: довір'я (або недовір'я) однієї людини до іншої. Цю саму ж тему опрацював Кляйст у драмі «Кетхен фон Гайльбронн або Випробовування вогнем» (1808), яка закінчується щасливо. Молоде, невинне дівча Кетхен через своє непохитне довір'я до Бога і людей є позитивним антиподом воїнки-амазонки Пентезілеї. До цієї теми повертався Кляйст також у своїх інших драмах та оповіданнях, особливо у новелі «Маркіза фон О.» (1808), що її переклав Іван Франко.

До визначніших драм Кляйста слід також зарахувати фрагмент «Роберт Жіскард, герцог нормандців» з часів хрестоносних (хрестових) походів, повний скрипт якої він спалив у 1803 році в Парижі; «Германнова битва» (написана 1802, видана 1808), у якій він ставить історичну битву Германна Херускера проти римлян як символ національного визволення, і «Принц Фрідріх Гамбурзький» (написана 1810, видана посмертно 1821), у якій центральною проблемою є особиста відповідальність, військова дисципліна та послух. Перша трагедія Кляйста «Родина Шроффеншлайн» (1803), що написана під впливом Шекспіра, належить до жанру т. зв. «Schicksalsdrama» (драма, в якій панує детермінізм долі), котра ніколи не здобула собі великої популярності на німецькій сцені.

Кляйстові комедії «Амфітріон» (1807), що побудована на п'єсі Мольєра, і згаданий «Розбитий збанок», що нею особливо цікавився Іван Франко, досі не втратили своєї популярності у театральному світі.

Окрім того, що Кляйст надзвичайно талановитий драматург, він був також неперевершеним майстром малої прози. Мабуть, найбільш відомий його твір цього жанру — новелістичне оповідання «Міхаель Кольгаас» (1808), яке, на переконання Франка, є найважливішим в епічній спадщині Кляйста [Зібр. тв., 31, 506]. Тут героєм є чесна працьовита людина, котра через своє надмірно увиразнене почуття справедливості стає розбійником та вбивцею. Це оповідання, як і деякі інші твори Кляйста цього жанру, написано в творчій манері хронікально-реалістичного стилю, який підкреслює психологічний вимір його прози. Тут знаходимо те незрозуміле, неочікуване, часто глибоко приховане в людській душі, яке під впливом обставин опукло виражається і, спонукаючи до сумнівів у почуттях людини, завершується трагедією для неї та її довкілля. Кляйст — письменник психологічних екстремів та межових ситуацій, що маркантно виявляються у мові його творів, яка служить не тільки як комунікаційний засіб, але також як основний містичний елемент оповідання. Саме тому його художня манера, його ідейно-естетичний стиль унікальний в німецькій літературі. Він виявляє тотожність мови і думки, і тим самим певний симбіоз поєднання мови та мислення, який був і буде предметом численних дослідників.

Можливо, найкращий аналіз мови і стилю Кляйстової прози дає великий німецький прозаїк ХХ ст. Томас Манн (1875-1955) у своєму есе про нього: «Поштовх, вкладений у залізну, цілковито не ліричну об'єктивність, викликає складні, вузлуваті і перевантажені речення, в яких знову і знову маємо справу з конструкціями «*dergestalt, dass* — до такої міри, що...», які є терпеливо ковани і рівночасно виглядають гнаними шаленим темпом. Він уміє конструювати непряму мову, складену з 25 рядків, без крапки і без перерви; в ній не менше тринадцяти «*dass* — що» женуть одне за одним з коротким «що» при кінці, яке не є кінцем, бо після нього йде ще одне «що» [2, 832-833].

З цієї короткої характеристики бачимо, як подивовано вражений Томас Манн — митець класично скомпонованих речень, цим важким, але й точним синтаксисом Кляйста, котрий своїм стилем видобуває з мови крайнощі як у поміркованості, так і в невгамовності.

Цей екстремізм стилю Кляйста віддзеркалює екстремізм його тематики. Мовна манера Кляйста і зміст його оповідань органічно поєднані. Томас Манн твердить у загальному есе, що спосіб оповідання Кляйста є «страшним в своєму ексцесі», і що автор має «смак до страхітливого», як і «лякаючої психологічної глибини». Манн підкреслює стилістичний і змістовний екстремізм Кляйста висловом: «Крайність — Кляйст завжди її хоче, він хоче навіть надкрайності» [3, 836] і закінчує словами: «Те, що він пропонує з незворушним виглядом, є нечуваними новаціями; і напруга, в якій вони тримають читача, має щось зловісно-специфічне. Це боязкість, страх, непевність перед загадковим, розкол розуму, жахітливе враження, що Бог помиляється, — змішання почуттів» [4, 842].

Кляйст, може, глибше, ніж інші поети, відчув, що людина існує у мові і через мову й саме цей факт надає їй «екзистенціальної непевності». І саме тому в нього витворилася мова, яка хоч і має прикмети об'єктивного, майже журналістського характеру, однак так специфічно пов'язана з особливістю художника слова, що її переклад вимагає глибокого розуміння психіки автора та його ставлення до мови. У своєму есе «*Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*» — «Про поступове витворення думок

при мовленні» (близько 1806) Кляйст наводить два способи висловлювання: мова як спосіб формування думки і мова як засіб подання уже оформленої думки.

Перша частина цього речення відноситься до драматичного мистецтва, бо кожен вислів, у якому щойно кристалізуються думки, мусить походити з якоїсь дії і формуватися при її аналізі. Сам синтаксис такого оформлення думки має драматичне спрямування. Про таке оформлення думки з допомогою мови Кляйст пише: «Але оскільки я все ж таки маю якесь неясне уявлення, котре вже стоїть у певному зв'язку з тим, що я шукаю, як тільки я сміливо розпочну процес мовлення, розум, прагнучи знайти тому початкові кінець, перетворює те неясне уявлення на цілковиту зрозумілість, так що усвідомлення, на мій подив, стає закінченим з крапкою» [5, 344].

Творення речення у цьому випадку — це творення самої думки. В кінці його пануюча *perceptio distincta*, і так разом з реченням постає думка. Про цей спосіб творення Кляйст говорить: «Такого роду мовлення є насправді думанням уголос. Серії уявлень і їхніх значень йдуть поруч, і дії розуму для однієї і для другої адекватні їм. Мова є тепер не путами, не гальмом при колесі духу, а другим, паралельним колесом на тій самій осі» [6, 36].

Тут Кляйст має на увазі вільне висловлювання під час дискусії (що було непомірно важко для нього з органічних причин), як і рішучу вимогу остаточного вияву думки, чого вимагає кожна драматично загострена ситуація. Але, як зазначає німецький науковець Г. Гольц, він подає тут значно більше, а саме: принцип кожної конструктивної філософії, яка свої думки не встановлює, а формує, і в якій через це кожна думка є правдивою тільки у формуванні [7, 29]. Філософ Людвіг Фюєрбах чітко визначив цей принцип в одному методологічному роздумі: «Засобами розвитку є як аналітична, так і синтетична діяльність: аналітична тому, що вона не тільки абстрагує від поодиноких думок загальне поняття, але й підсумовує зі сказаного те, що в ньому не висловлене, проте все-таки нерозвинено в нім лежить, і тому є об'єктом розмірковувань, а не емпіричного розуміння; синтетична, бо визначає ідею тим, що зводить різноманітність до однієї цілості через пов'язання різних ізольованих і, здавалося б, між собою не пов'язаних у бодай невисловленому вигляді, та, по суті, все ж таки споріднених думок. Розвиток її — це генетична діяльність, тому що виглядає як передана теза, і доки так виглядає або таким способом переданий, він є незрозумілим...» [8, 2].

Застосування сказаного до Кляйстового формування думки при висловлюванні цілком зрозуміле. Фюєрбах, натомість, методологічно підходячи, аналізує тут загальний метафізичний принцип Гегеля, викладений у його «*Phänomenologie des Geistes*». Гегель пише: «Правдиве — це цілісність. Однак цілісність — це тільки істотність, що завершується через свій розвиток» [9, 21]. І далі: «Це в собі [*Ansich*] мусить себе виявити і для себе [*für sich*] самого настати, що означає тільки те, що воно має самосвідомість стати самим собою. Ця настанова науки взагалі або знання творить феноменологію духу. Знання, яким воно є з самого початку, або цей безпосередній дух, бездушне, це смислова свідомість. Щоб стати справжнім знанням, або елементом науки, що є її чистим поняттям, щоб його витворити, воно мусить пройти довгий шлях» [10, 26].

А саме цей «довгий шлях», власне, не що інакше, як Кляйстів шлях від *perceptio confusa* до *perceptio distincta*. Те, що Гегель формує як загальне онтологічне визначення (*Bestimmung*) світу, те Кляйст вважає найглибшою суттю живого синтаксису. Його синтаксис є синтаксисом філософського творення думок. Думка не тому є у *statu nascendi*, що автор не має нічого оформленого, а тому, як каже Гольц, «через те, що правда полягає в цілості розвитку, в реченні Кляйста не можна відділити результат

думання від самого процесу думання, бо його смисл лежить саме в його здійсненні» [11, 30-31].

У другій частині свого есе Кляйст відходить від тези внутрішньої поєднаності слова і думки й обговорює уже оформлену думку: «Зовсім інша справа, коли дух уже перед будь-яким мовленням створив думку. Тоді він мусить залишатися за своїм висловлюванням, яке, не в силі схвилювати його, не має жодного іншого виходу, як тільки зменшити напругу його схвилюваності» [12, 36]. Цю частину пояснення можна ще поєднати з попереднім, але, продовжуючи, Кляйст зазначає, що тут йдеться про відмежовування мови від думки: «Коли якесь уявлення висловлене невиразно, то на підставі цього ще не слід робити висновок, що воно було невиразно задумане. Навпаки, могло бути так, що невиразно висловлене якраз було найбільш виразно задумано» [13, 36].

І лише тепер можемо збагнути ставлення Кляйста до мови. Вона для нього — медіум, у якому кристалізується і постає думка, але крім цього існують ще «думки», які мова не може опанувати і які людина не може висловити [14]. Це поняття пояснює стилістичні прикмети новел Кляйста, зокрема перекладеної Франком новели «Маркіза фон О.» («Die Marquise von O.»), в основних частинах якої помітно відчувається могутня сила невимовних «думок», що їх мова не може опанувати. Так, у сцені, де маркіза відкидає свого нареченого графа Ф., називаючи його чортом, проявляється обмеженість мови у відношенні до чіткого відчуття — до «думки». І тому, коли наприкінці новели дивовижна поведінка маркізи знаходить пояснення в її словах до графа, що «він не був би їй тоді видався чортом, коли б при своїй першій появі не був їй явивсь ангелом» [Зібр. тв., 25, 286], то цей *post factum* вислів є тільки, як правильно інтерпретує Гольц, «блідий відблиск неспокою, який зродився від абсолютно недовисловленої, але надзвичайно ясно відчутій «думки». По суті, це друге розуміння мови веде до пріоритету емоційно спричинених поривів і рішень у кляйстівському розумінні буття» [15, 33].

У передмові до «Маркізи О.» (1903) Франко зазначає, що він поставив собі за завдання відтворити у своєму перекладі стиль Кляйста. Дбаючи про те, «щоб переклад робив враження, подібне до оригіналу», він «не бажав перемінювати *oratio obliqua*¹ на *oratio gesta*², ані розбивати довгі та не раз дивовижно збудовані речення та перескоки з одного способу говорення до другого» [Зібр. тв. 25, 251].

З наведеної цитати видно, що хоча Франко й не був ознайомлений з принципами стилю Кляйста («дивовижно збудовані речення») так, як можна з'ясувати собі їх нині завдяки новітнім працям, все ж він відчув його зв'язок із самим оповіданням і тому намагався зберегти у перекладі ці «перескоки з одного способу говорення до другого», тобто ті характерні прикмети стилю Кляйста, які виявляють безсилість мови висловити яскраво відчуту думку». В той же час Франко зазначає, що перекладацька праця над літературною спадщиною Кляйста пов'язана з великими труднощами, і тому він прагне, «щоб переклад робив враження, подібне до оригіналу», розуміючи, що повною мірою передати враження оригіналу та манеру Кляйста у цьому випадку йому не під силу [16, 158].

Характерною прикметою Кляйстових оповідань є їх вступні речення (*Einleitungssätze*), які у короткій об'єктивній формі подають місце дії, особу (іноді, коли треба, і час, наприклад у *Erdbeben in Chili*) і ту «*Unerhörte Begebenheit*», цебто той нечуваний

¹ Непряма мова

² Пряма мова

випадок, який звичайно є центральною подією усієї новели. Всі ці речі коротко, але докладно описані одним або двома підрядними реченнями. Так і у новелі «Die Marquise von O.» читаємо: «In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, liess die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlgezogenen Kindern, durch die Zeitungen bekanntmachen: dass sie, ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei, dass der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und dass sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten» (IV, III). У Франковому перекладі: «В М., значному місті горішньої Італії, оголосила маркіза О., дама бездоганної слави і мати кількох гарних вихованих дітей, у газетах таке: що без свого відома вона зайшла в тяж; батько дитини, яку вона має народити, нехай зголоситься, бо вона з родинних оглядів постановила вийти за нього заміж» [Зібр. тв., 25, 252].

Як бачимо, беручи до уваги поки що тільки німецький текст, після подання місця та особи дуже стислим способом окреслено тут її характерні риси. Вже з першої половини речення Кляйста довідуємось, де вона живе, хто вона, який її стан і яка її слава. Щось більше важко сказати у трьох рядках. Тут кожне слово повне описової якості. Це саме можна сказати і про три додаткові речення, з яких перше передає її припущення, друге її прохання, а третє — її намір.

Ці три «dass» — речення накреслюють три стадії новели: як маркіза стає вагітною, як вона шукає батька і як виходить заміж. У цих трьох реченнях, як каже Гольц, відбиваються три дії, на які поділена новела, так що тут ясно відчувається вплив драматичного елемента на розповідну форму [17, 127].

Чим же відрізняється Франків переклад цього речення від оригіналу? Насамперед Франко пропустив важливий атрибут маркізи, який доповнює її опис, — слово «verwitwete» («овдовіла»). Через це створюється помилкове уявлення про стан маркізи, яке спростовується аж у третьому реченні. Цим пропуском переклад дуже послаблений не тільки з огляду на неправильну інтерпретацію але, що важливо, з огляду на неспроможність повністю передати суттєву частину новели Кляйста, тобто її вступне речення. Що стосується другої частини речення, то тут Франко передав три авторські «dass», вживши тільки одне «що», внаслідок чого переклад втратив згаданий драматичний елемент, що характеризує оригінал.

Наступні два речення оригіналу містять додатковий опис маркізи і вводять читача in medias res новели без найменшого суб'єктивного додатку. В перекладі ці два речення (всупереч Франковим намірам, висловленим у передмові) розбиті на три, тому переклад втрачає кляйстівську форму. Характерного і надуживаного Кляйстом сполучника «dass», який в оповіданні графа про його пригоди (IV, 117) вживається 15 разів, Франко уникає, де тільки можна, так що у перекладі цієї частини українське «що(б)» вжите тільки чотири рази [Зібр. тв., 25, 257]. Так само втрачається характерний для Кляйста сполучник «indem»; його Франко не перекладає, а передає через синтаксичну зміну речення, чи пропускає цілу фразу, яку це слово започатковує (див. Зібр. тв., 25, 260) — «Маркіза висловила...» і «Die Marquise war derselben Meinung» IV, 120), чи запобігає перекладові цього слова, не передаючи Кляйстового «перескоку» з одного способу мовлення до іншого, як це бачимо у сцені між комендантом та маркізою.

В оригіналі читаємо: «Herr meines Lebens! rief die Marquise, erhob sich leichblass von ihren Knien und elite aus seinen Gemächern wieder hinweg: «Man soll sogleich anspannen», sagte sie, indem sie in die ihrigen trat; setzte sich, matt bis den Tod, auf einen Sessel nieder, zog ihre Kinder eifertig an, und liess die Sachen einpacken (IV, 130). У перекладі натомість: «Пане мого життя! — скрикнула маркіза, поблідла, як труп, устала на ноги і вийшла геть із його покоїв. Уходячи до своїх кімнат, веліла зараз запрягати і, смертельно знесилена,

сіла на кріслі та почала сквапливо одягати своїх дітей і веліла пакувати свої речі» [Зібр. тв., 25, 270]. Шляхом втілення вигуку «Man soll sogleich anspannen» в опис подій Франко позбувається сполучника «indem». Перекладом «in die ihrigen» більш зрозумілим «до своїх кімнат» він вводить два слова («покої» і «кімнати») замість одного «Gemächer». Та найбільш помітне те, що Франко не дотримується обіцяного ним у передмові способу перекладання — не змінювати перескоки від одного способу мовлення до іншого, а навпаки, цілковито нехтує ним. Вплив такого відхилення від стилю Кляйста ми вже зазначали.

Важливість наведених окремих слів для Кляйстового стилю дуже велика, бо за їх допомогою він не тільки дотримується свого репортажного, хронікального стилю і надає описові документального характеру, але й домагається великої концентрації подій і часу. Подібну роль відіграють і такі слова, як «derselbe», «diejenige» та інші, які Кляйст живає замість займенників, і яких Франків переклад теж не передає.

Роль синтаксису в інтерпретації Кляйстової прози надзвичайно важлива. Гольц, наприклад, стверджує, що «згодом у стилі розповіді, обмеженому до фактажу, синтаксис, який пристосовано до структури значення справи, і який в деяких випадках виставляє цю структуру на світло, перебирає на себе функцію інтерпретативного коментаря» [18,139]. Найменша зміна порядку слів чи якась інша впливає на цілість новели. Доказ цього тісного зв'язку синтаксису із змістом бачимо, приміром, у шостому реченні новели: «Doch ehe sich die Abschätzung noch, hier der Bedrängnisse, denen man in der Festung, dort der Greuel, denen man auf dem platten Lande ausgesetzt sein konnte, auf der Wage der weiblichen Überlegung entschieden hatte, war die Zitadelle von den russischen Truppen schon berennt und aufgefordert, sich zu ergeben» (IV, 111-112). У перекладі це речення сьоме, і звучить воно так: «Та яким іще способом жіночого обмірковування розважено докладно, що гірше — чи невгоди, яких можна було ждати в кріпості, чи страховища, на які можна було наразитися на селі, на цитадель вдарило російське військо і візвало її, аби піддалася» [Зібр. тв., 25].

Детальний аналіз німецького речення підтверджує наведену думку Гольца. Одним реченням, яке тільки подає факти, Кляйст описує те, що сталося упродовж тривалого часу (принаймні кількох днів). З уваги на протиставлення двох негативних можливостей («hier... Bedrängnisse... dort der Greuel») перша частина речення створює майстерну мовну рівновагу і виявляє прихований осуд (сполучник «ehe» підсилено слівцем «schon») жіночої нерішучості, внаслідок якої втратився дорогий час, що змусило мешканців цитаделі стати об'єктом подій замість бути їх суб'єктом. І саме тому, щоб передати це враження, друга частина речення має пасивну форму, що контрастує з першою й одночасно робить її залежною від неї. Синтаксис передає тут психологічний стан людей, які не володіють ситуацією в даних обставинах і змушені бути пасивними через свою попередню нерішучість. Пасивна форма підкреслює також головний психологічний мотив, який характеризує героїню, — її невміння діяти самостійно аж до часу її винання з батьківського дому. Франків переклад лише частково відтворює усі ці нюанси Кляйстової мови. Компресивність часу можна відчутти у перекладі майже так, як в оригіналі, прихований осуд «жіночого міркування», натомість, втрачає дещо на іронії: «та» відтворює до певної міри враження «ehe», але бракує підсилення, що його оригіналові надає слівце «schon». Другу частину речення Франко переклав в активній формі («на цитаделю вдарило російське військо») і тим позбавив речення його зв'язку з мешканцями цитаделі. Переклад не показує їх пасивності, тому замість однієї пов'язаної цілості стоять поряд дві окремі події. Недарма каже Гольц: «Будову речення Кляйста слід читати уважно, — вона включає людську субстанцію фактажу, вона є виразом, який

випромінюється зі звичайного твердження» [19, 140]. Інша річ, що пасивна конструкція загалом не дуже відповідає духові української мови, і тому перекладач цієї частини твору опиняється перед певною дилемою, з якої нелегко вийти.

Як бачимо, найменша синтаксична зміна, зроблена перекладачем, відбивається на якості перекладу, а пропуск, на перший погляд, незначного слова може спричинити важливу семантичну зміну. Подібне трапляється і тоді, коли перекладач додає слова чи навіть речення, яких нема в оригіналі. На щастя, таких додатків у перекладі небагато.

У підході до окремих слів чи виразів, які повторюються в оригіналі, Франко виявляє брак послідовності, перекладаючи той самий німецький вираз різними українськими поняттями. Наприклад, вислів «gut sein (werden)», який повторюється тричі у розмовах маркизи з її матір'ю, Франко передає трьома різними фразами: дослівно «коли тільки ти будеш добра зо мною» [Зібр. тв., 25, 279] — німецьке «wenn du mir... gut wirst» (IV, 140); стандартним висловом «коли мене любиш» [Зібр. тв., 25, 281] — «wenn du mir gut birst» (IV, 141) і українською ідіомою у фразі «я ніколи не мала би вже серця до тебе» [Зібр. тв., 25, 267] — «ich würde dir niemals wieder gut werden» (IV, 128). Не однаково перекладає Франко й інші вислови, перекладаючи їх до тексту так, як йому зручно. Два ідентичні німецькі речення: «Die Mutter war derselben Meinung» (IV, 123) у перекладі виявляють малу схожість: «Маркіза висловила сю саму думку» [Зібр. тв., 25, 260] і «Мати також притакнула» [Зібр. тв., 25, 236].

Натомість, Франко майстерно перекладає німецькі ідіоми. Речення «Die Obristin war gerade gegenwärtig, als der Kommandant diesen Brief empfing; und da sie auf seinem Gesicht deutlich bemerkte, dass er in seiner Empfindung irre geworden war...» (IV, 137) влучно перекладене з допомогою виразу «... що він був збитий з пантелику» [Зібр. тв., 25, 276]; вияв здивування «wer nur, in aller Welt» (IV, 143) добре передано виразом «хто в Бога святого» [Зібр. тв., 25, 282]; опис «Der Grafstand wie vernichtet» (IV, 145) знаходить добрий відповідник у реченні «Граф стояв мов знівечений» [Зібр. тв., 25, 285]. Майстерно передає Франко і Кляйстів оксиморон «mit... bescheidener Zudringlichkeit» (IV, 133), який влучно характеризує ставлення графа до маркизи при їхній третій зустрічі, українським «з... скромною нахабністю» [Зібр. тв., 25, 273].

Таким чином, у роботі над перекладом Кляйстової «Die Marquise von O.» Франко зустрівся зі значними труднощами, яких повністю подолати не зміг. Годі називати переклад «винятково вдалим» [20, 158] без жодного застереження, однак його вартість безперечна, тому що він, як того й бажав Франко, був початком ознайомлення українського загалу із творчістю великого німецького письменника.

Ще вище, ніж повістяра, цінив Франко Кляйста-драматурга, вважаючи, що він — «один із найбільших талантів німецької літератури, драматик, якого перевищив у Німеччині хіба один Шіллер» [Зібр. тв., 25, 249]. З драматургічної спадщини Кляйста Франко в 1884 р. переклав і переробив для театру «Руської бесіди» у Львові комедію «Der zerbrochene Krug» — «Розбитий збанок» (1808). Ця переробка (за визнанням самого Франка, не дуже вдала) пролежала 20 років і появилася на сцені аж у 1905 р. [21, 419]. На жаль, Франків «Розбитий збанок» нам недоступний. Правдоподібно, що переклад ніколи не був друкований, рукопис, мабуть, загубився. З Франкової примітки до статті С.Чарнецького «Гостина театру «Руської бесіди» «у Львові відомо, що не повелося цій п'єсі на сцені. Франко писав: «Відіграно її (комедію) попросту погано... Режисерія мов навмисне подобирала до кожної ролі особи, найменше для неї відповідні. З виском д.Гембіцького всі грали мов на злість, усі кричали, де треба було говорити, а дехто для відміни булькотів таке, чого не можна було розуміти. Пані Осиповичева вишчала, актор, що грав Данка, стояв і говорив перед судом мов у коршмі або на толоці, писар

відповідає на питання начальника таким тоном, як погонич промовляє до коней і т.д. Одним словом, вистава «Розбитого збанка» (...) лишила у мене якнайприкріше вражінє» [22, 245].

Стисло характеризуючи творчість Кляйста у згаданій передмові до «Маркізи фон О.», Іван Франко писав: «...Величезна інтенсивність чуття, сильно напружений драматизм акцій та замилювання до патологічних появ душі або тіла зближують Кляйста з іншим геніальним і так само нещасливим письменником XIX віку, з великим росіянином Федором Достоевським» [Зібр. тв., 25, 249]. Це, мабуть, перше зіставлення в такому аспекті, нещасного німця з великим і майже таким же нещасним росіянином, вказує на Франків талант збагнути суттєве в процесах літературної творчості авторів різної національності.

Праця Івана Франка над творчістю Гайнріха Кляйста це перший поважний внесок в українське пізнання великого німецького прозаїка і драматурга XIX ст. Жаль, що досі Кляйст у зіставленні з такими німецькими поетами, як Гете, Шіллер, Гайне і Рільке, порівняно мало відомий в Україні. Слова Миколи Євшана, сказані про німецьких читачів XIX ст., «Гете та Шіллер стали для широкої публіки класиками, і пройшов без визнання у сучасників талант Кляйста» [23, 597] відносяться «*mutatis mutandis*» на жаль, сьогодні також до українців.

Життя і творчість Гайнріха фон Кляйста заслуговують на більшу увагу зі сторони українських перекладачів та літературознавців.

ЛІТЕРАТУРА ТА ПРИМІТКИ:

1. Франко Іван. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Іван Франко. Зібр. тв.: У 50-и т. — Т.35. — К.: Наук. думка, 1981.
2. Mann Tomas. Gesammelte Werke: In zwölf Bänden. - B.9. — Oldenburg, 1960. — S. 832-833.
3. Ibid. — S. 836.
4. Ibid. — S. 842.
5. Kleist Heinrich V. Werke: In sechs Teilen. — Т.5. — Auf Grund der Hempelschen Ausgabe, hrsg. v. Hermann Gilow, Willy Manthey, Wilhelm Waltzold. — Berlin; Leipzig, o.J. — S. 344. Всі цитати з творів Кляйста наводимо за цим виданням, частину і сторінку цитат із новели «Die Marquise von O.» подаємо в тексті.
6. Ibid. — S.36.
7. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — Frankfurt. am Main-Bonn, 1962. — S. 29.
8. Feuerbach Ludwig. Sämtliche Werke. — B. 4. — Hrsg. v. Wilhelm Bolm und Friedrich Jodl. — Stuttgart-Bad-Cannstatt, 1959. — S. 2.
9. Hegel G.W.F. Sämtliche Werke. — B. 2. — Hrsg. v. Johannes Hofmeister. — Leipzig, 1949. — S. 21.
10. Ibid. — S. 26.
11. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — S. 29.
12. Kleist Heinrich V. Werke. — Т. 5. — S. 36.
13. Ibid. — S. 36.
14. Г.Г.Гольц, пояснюючи вжиту ним термінологію, пише: «Мова не опановує того, що є виразно відчутним (те, що у Кляйста виступає як виразно («задумане») сказане не передає того, що малось на увазі...» (Див. Macht und Ohnmacht der Sprache, S. 32); у примітці він додає: «Ми мусимо «думки» завжди ставити у лапки, тому що йдеться тут не про думки, а радше про глибинні психологічні процеси, які самі не можуть добитися до конкретної форми думки. Те, що Кляйст у теорії дозволяє, щоб ці обидві психологічні царини співпадали, дає нам ключ до внутрішнього розуміння психологічної форми» (Там само, с. 33).
15. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — S. 33.
16. Журавська І.Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. — Київ: Академія Наук УРСР, 1961. — С. 158.
17. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. — S. 127.

18. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. – S. 139.
19. Ibid. – S. 140.
20. Журавська І.Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. – С. 158.
21. Див. Франко Іван. Твори. - Нью-Йорк: «Книгоспілка», 1956-62. – Т. 17. – С. 419.
22. Див. Літературно-науковий вісник. – Т. 29. – 1905. – С. 245.
23. Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика. – Київ: Основи, 1998. – С. 597.

Степан ХОРОБ, професор (Івано-Франківськ)

ДРАМАТУРГІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ І МОРИСА МЕТЕРЛІНКА: ТИПОЛОГІЯ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Дослідники українського символізму (Микола Вороний, Людмила Дем'янівська, Лариса Мороз, Оксана Олійник), з'ясовуючи сутність і генезу цього типу художнього мислення, виокремлювали не тільки його появу в системі модерністської авторської ідейно-естетичної свідомості, а й етапи та особливості розвитку — змістового і формотворчого, на рівні стилю й поетики тощо. Так, якщо для раннього символізму (кінець XIX- перше десятиліття XX ст.) характерний широко вживаний драматургами аналіз й обсервації у розкритті соціальних, історичних і національних основ буття людини сильної особистості, що виступає своєрідним пророком, який вказує шлях народним масам у подальшому поступі (тут йдеться передусім про ряд драматичних творів Володимира Винниченка, Лесі Українки, Василя Пачовського, Спиридона Черкасенка), то для наступного періоду його творчого побутування (20-40-і роки минулого століття) здебільшого притаманна естетизація філософських медитацій окремишньою стражденною постаттю, ліризація і міфологізація зображуваних подій, психологізація внутрішнього ества героя, виявлення його біологічних чинників поведінки (мовиться насамперед про п'єси Олександра Олеся, Якова Мамонтова, Єлисея Карпенка, Івана Дніпровського, Леоніда Мосендза, Юрія Липи). Зберігаючи свої національні первні, український символізм, звісна річ, знаходився у силовому полі європейського аналога. Звідси й впливи цього західного модерністського типу художнього мислення та його зарубіжних носіїв на творців нашої національної символістської драми.

Не абсолютизуючи їх, ці впливи, все ж зазначимо, що лірико-міфологічна лінія символізму, яку творчо розвивали західноєвропейські символісти, найвиразніше проступає на українському модерністському ґрунті саме під час другого етапу розвитку драматургічного символізму в Україні. Свідченням цього є драматичні поеми й етюди Олександра Олеся. Такі створені ним великі жанрові форми, як «Над Дніпром» і «Ніч на полонині», — то, власне, органічна злотованість міфу і дійсності, минулого і сучасного, казки й реальності, життя справжнього і потойбічного, мрійливості устремлінь і конкретики теперішнього тощо. Схожа стильова забарвленість і поетика є домінуючими і в багатьох драматичних етюдах письменника («Трагедія серця», «По дорозі в казку»,

«Тихого вечора», «Осінь», «Танець життя», «При світлі ватри» та ін.). Цими й іншими творами драматург наче продовжує свої лірично-поетичні пошуки.

Власне, цілковито «закорінений у романтиці героїчного минулого народу, дослухаючись голосу могил, брязкоту козацьких шабел», він переносить свій настрій у сонні візії драматичних персонажів. Дії його драм побудовані на контрасті між прекрасним і рідним минулим, до якого герої обернені всією своєю істотою, і буденною сучасністю, позбавленою поезії й високих поривань. Персонажі змагаються під тягарем буднів й шукають тієї межі, за якою простягається «царство духу», — тонко спостерегла стильову тенденцію драматургії Олександра Олеся сучасна українська дослідниця. Змушуючи своїх персонажів балансувати на крихкій грані, О.Олесь нову для українського мистецтва конструкцію драматичного дійства, побудовану на основі паралельного існування просторового, часового й чуттєво-ілюзорного світів. З усвідомлення неможливості внести в жорстокий практицизм матеріального світу чутливість, властиву справжній природі людини, виростає песимізм Олесевих настроїв. Відтак вічний шлях до досягнення гармонії відхиляється в ірреальні площини. Ірреальність приходить через спогад, сон як віднайдену можливість втечі людини у світ прекрасного й рідного для неї минулого (...) Вона прагне насолоди й щастя, але пасивна розчуленість споглядання довершує трагедію її роздвоєної душі» [1].

Дослідники драматургії Олександра Олеся небезпідставно твердять, що своїми драмами він близький передусім Морісу Метерлінку з його тяжінням до міфопоетичного мислення, казкових образів і сюжетів, часто ірреальних персонажів, хоча в ранній період творчості в них відчутні ознаки наслідування. Це йде від того, на переконання Миколи Неврлого, що Олександр Олесь тоді особливо захоплювався «тими творами, які писав Метерлінк, коли ще був на роздоріжжі, як, наприклад, «Сліпі», в яких бринить сум і розпука, в якім почуття обмеженості людини паралізує все в її «вищих змаганнях», а не, скажімо, «Синім птахом» чи «Сестрою Беатрісою» [2].

Проте згодом моменти наслідування в українського автора, по суті, зникають. Так, якщо в «Сліпих» увага акцентується передусім «на обмеженості людського розуму і вічній «органічній» сліпоті людства, то в Олександра Олеся найчастіше висловлюється сумнів у можливості досягнення щастя, омріяної «казки» на землі; в ширшому плані — зневіра в можливості створити «земний рай», тобто такий громадський лад, де б не було ніякого гніту та де б панували свобода, рівність і добробут» [3]. Одночасно український драматург, успадкувавши винятково глибокі традиції національної романтичної художньої свідомості, національних образів і форм, витворив п'єси, що є цілковито своєрідним пластом символістського типу ідейно-естетичного мислення в українському письменстві.

При типологічному зіставленні творів Олександра Олеся і Моріса Метерлінка насамперед впадає у вічі те, як обидва автори використовують для своїх творів сюжети казок, легенд, вірувань тощо. В основі драматичної поеми «Над Дніпром» лежить легенда про палке кохання русалки-річковички до козака, через зраду котрого вона колись утопилася, що зустрічається в усній народнопоетичній творчості. В основі «Принцеси Мален» бельгійського драматурга — відома казка братів Грімм «Дівчина Мален». Однак письменники дещо видозмінили відомі фольклорні сюжети, події яких завершуються трагічно.

Українська легенда і німецька казка давали можливість драматургам відійти від реального світу в інший — містично-фантастичний. Але в народних оповідях була й така сторона, яку автори художньо використали та розвили: чарівна простота, відома

примітивність побудови і характеристик, що мала особливу поетичну принадність і вже сама собою несла відому символіку. І це в поєднанні із постійною атмосферою загадковості, котру в кожній дії все нагнітали і посилювали Олександр Олесь та Моріс Метерлінк, давало незвичайний, вражаючий ефект. Додані драматургами сцени й образи (люди, дізнавшись про русалку Оксану, яка нібито чинить зло, ведуть її на розправу до вогнища — в українського автора; казкова злодійка королева Анна, яка не знає ні жалю, ні інших людських почуттів, знищує по-дитячому наївну принцесу Мален — у бельгійського автора) ніяк не випадають із внутрішньої художньої структури творів. Більше того, вони посилюють, поглиблюють загально-коцептуальне, ідейне спрямування драм. Український і бельгійський письменники виводили сенс кожної із них не з конкретних обставин убивства (Оксани з «Ночі над Дніпром» і принцеси Мален з однойменного твору), а з відтворення приреченості самотньої людини, що стала жертвою фатуму, жертвою людських злодіянь.

Ще одна драматична поема Олександра Олеся «Ніч на полонині» типологічно близька (тепер навіть незважаючи на сюжетну розхожість) до драми Моріса Метерлінка «Пеліас і Мелісанда». Тут з великою поетичною проникливістю оспіване кохання, що народжується як невід'ємна і незбагненна сила (між Іваном та Мавкою — «Ніч на полонині»; між Мелісандою і Пеліасом — «Пеліас і Мелісанда»), й водночас представлена доля головних героїв — доля особистості, істоти беззахисної й, що найстрашніше, — непередбачуваної. Звідси і таємничість, атмосфера містичності, що згущуються від сцени до сцени.

В інших творах Олександра Олеся та Моріса Метерлінка (відповідно «По дорозі в казку» і «Сліпих») ця втаємниченість людського життя, непередбачуваність, нерідко й фатальність долі вибудовується авторами на глибинних символах, що мають свою закоріненість у біблійній символіці. Та якщо у драматичному етюді українського автора Юнак-поводир зазнає глузливих з боку підбуреної й засліпленої ненавистю Юрби і відступає від неї, то в творі бельгійського драматурга, навпаки, Юрба напризволяще залишена у глухому лісі, під холодним небом самим Поводирем-священиком. Більше того, трагізм і приреченість людей (старих, дітей і немічних) посилюється Морісом Метерлінком ще й тим, що всі люди з юрби сліпі і не знають, що священик, який наказував їм чекати його тут, у лісі, насправді нікуди не пішов, а помер і тіло його знаходиться серед натовпу. Цілком випадково вони натикаються на тіло мертвого, і їх враз охоплює жах — адже сліпі не відають, де вони, куди їм іти і що робити далі.

На відміну від схожої ситуації у творі Олександра Олеся «По дорозі в казку», де замість одного поводиря стає інший — молодий хлопець, у «Сліпих» Моріса Метерлінка зі смертю Поводиря-священика, по суті, вмирає віра, що спрямовувала людську Юрбу на істинний шлях. Самотні і безпорадні, вони пильно вслухаються у незрозумілі й таємничі для них звуки ночі. Як зазначається у тексті твору, неподалік чути гомін морського прибою. Дує холодний вітер. Шелестить мертве листя дерев. Починає плакати дитина. Вдалині, поступово наближаючись, вчуваються чийсь кроки. Сліпі люди проймаються страхом (в українського драматурга вони все ж сповнені хоч якоїсь надії у незвіданому шляху). «Кроки зупинилися посеред нас!.. Вони тут! Вони між нами!.. Хто ти? — Мовчання» [4], — такий промовистий фінал у Моріса Метерлінка.

Типологічно зіставляючи драматичні твори Олександра Олеся («По дорозі в казку») й Моріса Метерлінка («Сліпі»), українські дослідники М.Вороний, М.Євшан, М.Зеров, М.Сріблянський, П.Филипович та інші відзначали не лише їх спорідненість у загальному ідейно-естетичному спрямуванні, у домінуванні схожого пафосу, в

подібному художньому осмисленні людської особистості, «яка змагає під тягарем прагматичного існування й шукає виходу своїй зболеній душі у потойбічних сферах, у «казці», сповненій краси й щастя, де людина єднається з Богом» [5], а й своєрідність кожного з них, насамперед їх поетики. Так, конфлікт у драматичному етюді українського автора «По дорозі в казку» вибудовується, на відміну від твору бельгійського письменника «Сліпі», як несумісність поетичної мрії й буденності (в західноєвропейського драматурга як боротьба між жорстокістю життя й ілюзорними примарами людського щастя).

Більше того, Олександр Олесь поглиблює такий тип конфлікту за допомогою, власне, символізму, тому в його п'єсі він проступає як такий, що випливає із самої недосконалої людської індивідуальності, а тому сприймається як вічний та нерозв'язаний. Хоча назагал технічні принципи драмопису Моріса Метерлінка, як переконливо доводять згадані критики і літературознавці, відбиті в драмі «По дорозі в казку», зосібна в її формотворчій структурі. Подібно до «Сліпих», драматична дія відбувається у нічному лісі, в суцільній темряві. Такі ж знеособлені герої в її центрі (одежа не несе в собі ні ознак національних, ні прикмет часових) провадять неквапну й ~~монотонну розмову про людське існування, що, по суті, є своєрідним монологом-роздумом Юрби про сенс земного буття, про місце особистості в часо-просторових~~ 19 Теорія літератури. Компаративістика. Україністика виявах світу та космосу загалом. Дія урізноманітнюється усе новими й новими сюжетними подіями та перипетіями на шляху тріумфального походу Юрби, очолюваної Юнаком-героєм, — прозріння, фантомні візії духу тощо. «Внутрішнє напруження дії зростає в пафосі протесту Його — героя проти кайданів матеріальної умовності, які сковують поетичну душу людини, — зазначає Оксана Олійник. — Впродовж дії напруження наростає: від початку непохитної віри Юрби в свого героя, якому вона сплітає вінок з червоних маків, і до зневіри та розчарування Юрби, яка, сліпа в своїй жорстокості, закидає камінням знесиленого сумнівами героя й залишає його напівживого перед брамою «Казки», а сама повертається знову до лісу.

У ранніх творах Олександра Олеся та Моріса Метерлінка з великою поетичною силою через систему символістських образів виражені страх перед життям, зневіра в людські сили, думка про марноту і приреченість буття людини. Однак, як зазначають дослідники [7], були в творчості обох авторів й інші грані, що давало підстави вбачати у них великих художників слова українського та бельгійського письменств, вони шукали нових шляхів національних театральних систем, нових сценічних форм. Важливо відзначити, що Олександр Олесь та Моріс Метерлінк у своїх творчих шуканнях органічно співіснують із драматичними та мистецькими відкриттями західноєвропейських драматургів-модерністів, зосібна adeptів символізму. Це й розкриття драматизму щоденного існування, і відмова від зображення виняткових героїв, і нова форма драматичного конфлікту, і «підводні течії» — принцип підтексту, значення пауз, створення настрою, власне, те, що характеризує поетику символістської ідейно-естетичної свідомості. Звісно, що в XX столітті драматургія Олександра Олеся та Моріса Метерлінка помітно змінюється, бо змінюється їх спосіб художнього мислення. Український і бельгійський автори все частіше визнають за символом роль ідейно-образного прийому, який допомагає глибше збагнути справдешність людського світу, непроминальність буття (реального чи ірреального). «Треба, щоб символ був гідним високої поезії», — писав Моріс Метерлінк.

Власне таким проступає він у драматичних поемах Олександра Олеся «Над Дніпром» і «Ніч на полонині», у драмі Моріса Метерлінка «Синій птах». Названі твори,

такі різні на перший погляд, насправді об'єднує символістська свідомість двох письменників: драматурги досліджують людину як певне родове поняття, виявляючи її поза суспільством, і ставлять її віч-на-віч з природою. Олесь і Метерлінк зіштовхують своїх абстрактних людей із таємничими, на їх думку, і фатальними силами природи — любов'ю і смертю.

Уже говорилося про те, що український та бельгійський драматурги широко використовували у своїх творах міфічні постаті, сцени, інші міфологеми, що характеризували особливості символістського типу художнього мислення. Однак робили вони це кожен по-своєму, специфічно. Так, якщо Моріс Метерлінк наче вплітав свою авторську ідейно-естетичну свідомість у міфічну канву драми, то Олександр Олесь віддавав її цілковито у розпорядження своїх героїв, покладаючись винятково на їх спроможності визначати порядок дії, несподівано перетворюватися тощо. Протягом усього розвитку сюжету письменник наче ступає за своїми героями, водночас змушуючи їх занурюватися у найпотемніші глибини своєї пам'яті (особистісної, генетичної, родової), щоб віднайти там основну сутність зв'язку поколінь і визначити внутрішню єдність самої людини.

Цікаві міркування про поетику такої символістської драми висловлює сучасна дослідниця Оксана Олійник: «Щоб увиразнити внутрішній бік творів, себто глибинний конфлікт, Олександр Олесь до останку спрощує сюжет та зовнішній конфлікт — звичайну любовну історію (між русалкою Оксаною та Андрієм із «Над Дніпром» і Іваном та Мавкою із «Ночі на полонині». — С.Х.). Власне, Олександр Олесь якраз йде за принципом побудови символу, який у нього розширюється і вбирає у себе всю основу драм. Утім, ця зовнішня спрощеність все ж не виключає барвистості й мальовничості діалогів. Особливо, що стосується персонажів — представників народнопоетичної демонології [9].

Варто відзначити, що Олександр Олесь і Моріс Метерлінк часто вибудовують свою систему символістських образів на основі існування просторово-часових та чуттєво-ілюзорних світів. Приміром, у драматичній поемі українського письменника «Над Дніпром» реальний світ і світ фантастично-містичний не просто співіснують в одній художньо-естетичній площині, а вільно зміщуються у той чи той бік за допомогою уяви, вигадки, сну, візій тощо. Більше того, реальна дійсність накладає свій відбиток і на фантазію, у результаті чого річка Дніпро набуває обрисів «старого діда», русалки займаються фізичною селянською працею. Зрештою, весь цей мінливо-містичний світ поступово «зодягається» в шати української національної історії, що також проступає у творі як напівзабута, нетривка в пам'яті мешканців, а іноді й така, що заважає розміреному побуту селян. Реальні, історичні образи враз оживають у міфічному світі, наповнюючи його конкретикою героїчного минулого — козаками, кобзарями, матерями, котрі оплакують убитих у військових походах. Словом, автор досягає відчуття, точніше імітує відчуття історії, котра відбувається в ірреальному світі, однак у драматичній поемі стає фактом справжнього життя.

Таким чином, від сцени до сцени, від епізоду й до епізоду драматургом знімається той поділ, що виокремлює справжню дійсність від вигаданої, міфологізованої, навіть більше, утверджується їх співіснування, свідченням чого є кохання неземної істоти русалки Оксани і людини Андрія (як у «Лісовій пісні» Лесі Українки). Саме через виявлення їх почуттів (звідси нестримний всеохопний ліризм твору, навіть трансцендентний відрив душевно-психологічного стану) здійснюється весь сюжетний розвиток драматичної поеми, яка композиційно поділена на шість порівняно невеликих взаємозалежних частин: спочатку неспівмірні взаємини між юними серцями, потім

відступництво, відчай від зради і самозречення Оксани, яка чинить самосуд над своїм коханням до Андрія — топиться у хвилях Дніпра. Згодом вона появляється наймичкою в сім'ї хлопця, аби нянчити його дитину. Він вкотре проймається любов'ю до дівчини, тому стає холодним і байдужим до дружини Марини. Та щастя закоханих знову триває недовго. Цей сюжетний подієвий ряд завершується картиною, коли розлючені селяни проганяють («викурюючи») русалок із села (вони, мовляв, приносять лихо в їх оселі, в їх розмірено-звичний побут життя), а з ними й Оксану. Впізнавши в натовпі свою кохану, а відтак довідавшись, що односельці хочуть її стратити, Андрій кидається у води Дніпра.

Аж наприкінці твору кількома репліками Олександр Олесь повертає читачів (глядачів) та героїв із світу видумано-містичного до світу реального: виявляється, що всі події драми — це не що інше, як «сонне видиво», візійні проекції минулого й теперішнього. Певно, не випадково первісний задум драматичної поеми носив назву «Сон над Дніпром». Знічений таким відкриттям, Андрій сам себе запитує: «Що в голові, в душі моїй?». Відповідь могла б дати така наступна, вже цілковито оречевлена конкретикою реального буття, картина: «Світає. Берег Дніпра. Віз. Марина прийшла до воза, взяла щось і знову пішла». Але й схожі реалії аж ніяк не можуть подолати хисткої межі між світом справжнім і потойбічним, не в силі притлумити в героя відчуття існування якоїсь вищої, «таємничо-небесної правди».

Власне, в такій роздвоєності духовно-психологічного стану, в такому невизначенні Людини й завершує свою драматичну поему Олександр Олесь, даючи можливість і дійовим особам, і читачам право вибору того, що ближчим є для них — сон чи справжня дійсність. Загалом драма наче зіткана із символічних знаків-кодів, у ній не тільки образи, події, явища несуть символістське спрямування. Воно проступає у візіях, мареннях, спогадах тощо. Приміром, «у сні Андрієві ввижаються русалки і розлючений Дніпро у вигляді старого козака, що веде водяних духів — козаків — «до бою за красну весну». Прозора символіка твору: прихід весни — пробудження народного руху, битва козаків з зимою, аби розірвати кайдани, і «зимовий сон», щоб «світ настав». Поет устами Дніпра славить лицарські часи козацтва, покладає на нього великі надії: Спасибі, козацтво, / Уклін до землі, / Ще доля не вмерла / На нашій землі...» [10].

Така ж життєствердність, такий віталізм характеризують і «Синю птаху» Моріса Метерлінка, щоправда, без вказаного у творі українського автора історичного підґрунтя. Тут героями п'єси виступають діти, а життя у ній ніби проектується через погляди дівчаток і хлопчиків, які щораз відкривають для себе чарівний світ, сповнений краси й одухотворення, світ життя і природи, що повсякчас вимагає від людини сміливості і доброти. На відміну від попередніх драм, де здебільшого йшлося про трагізм повсякденності, у «Синьому птасі» письменник показує також її красу і поетичність. Як і в творах українського автора «Над Дніпром» та «Ніч на полонині», п'єса-казка бельгійського драматурга наче зіткана з міфологічно-фантастичних чудес. Однак це не страшна і зловіща казка, а добра, розумна і захоплююча історія пригод хлопчика Тільтіля та його сестри Мітіль, які шукають чарівного синього птаха, що є символом щастя і краси. Як і в Олександра Олеся, тут використані Морісом Метерлінком символи — не що інше, як своєрідні поетичні метафори, що допомагають пізнати душу природи, навколишнього довкілля, духовний світ людини, адже, за словами самого автора, коріння цієї прекрасної казки «губляться в глибинах народної душі», в якій завше «живе ніжна мрія» [13].

Сон. Дійсність. Міф. Уява. Візії... Усі ці неодмінні атрибути символістського художнього мислення надibuємо також в іншій драматичній poemі Олександра Олеся —

«Ніч на полонині», лише з тією (порівняно з драмою «Над Дніпром») різницею, що вони тут наче прив'язані окремішньо до того чи того покоління, а відтак і характеризують його. Хоча знову ж таки, по суті, всі символи твору виростають на тому ж ґрунті міфопоетичної народної свідомості, що й у попередньо аналізованих п'єсах, виростають зі світу фольклорно-типологічного, котрий близький до світу драматургії Моріса Метерлінка («Смерть», «Незнаний гість», «Призначення», «Скарб покірних», «Мудрість» та інші твори бельгійського письменника). Не випадково Олександр Кульчицький відзначав цю характеристичну рису західноєвропейського драматурга як головну: «Вузол, що тісно єднає людину й світ, у Метерлінка завжди стає вузлом драматичним. Метерлінк інстинктивно транспортує дійсність у ряд містично-релігійної містерії (...) У своїй драматичній фєєрії «Синій птах» він веде мову про фею Берелін, котра приносить дітям чарівну паличку, що повертає справжній зір людським очам, почасти відтоді, коли феї померли. З тією чарівною паличкою, що сприяла йому зажитися у будь-яке явище довколишнього світу, надто людського, Метерлінк ніколи не розлучався. Власне, завдяки їй він збагнув, що будь-яке створіння має душу й вона завше перебуває у драматичній мандрівці до синього птаха щастя» [14].

Типологічно спорідненою із «Синім птахом» Моріса Метерлінка (не лише поетикою і стильовою багатобарвністю) є «Ніч на полонині» Олександра Олеся. Український драматург тут вибудовує символістську структуру на гуцульській міфології, тому поруч із головним героєм, молодим вівчарем Іваном, котрий репрезентує відповідно нове покоління, діють і гармонійно співіснують образи місцевого міфічного світу — Чугайстер, Лісовий Чорт, Мавки (Нявки), Щезник, Аїдник, Дідько та інші. Іван як людина індустріально-промислового часу ставиться збайдужіло до краси і чарів природи, зневажливо до віри в потойбічне існування. Наслухаючи легенди і перекази гуцульських довгожителів, Іван з поблажливістю сприймає той казково-ірреальний відсвіт, яким вони прагнуть наповнити сучасне життя. Для нього — все це якісь віддалені, а тому й не справжні бувальщини, хоч би як їх не трактував старий чабан дід Степан.

Йдучи за своїм героєм, драматург спонукає його до переосмислення, а відтак і до переоцінки своїх позицій щодо цього. Трапилося так, що Іван заснув серед полонинської краси і до нього приходять, обсідаючи довкруг, лісові мешканці, серед яких — незвичайної вроди Мавка. Закохавшись у неї з першого погляду, Іван всіляко намагається зберегти цей уявний світ, це «сонне видиво». Однак над ним тяжить його приналежність до матеріального світу. Як і в драмі «Над Дніпром», знову ж таки поставлено проблему вибору: залишившись у лісі, він неодмінно має позбутися свого фізичного стану життя (це зображено автором через смерть його земного кохання Марічки). Зрештою, і Мавка ніяк не може пристосуватись до умов сільського побуту й проживання, хоча інші лісові істоти й застерігали її щодо цих труднощів. Та вона, незважаючи на їх попередження, всіляко домагається земного кохання від Івана, навіть настирливіше, аніж Марічка. «Для Мавки саме вона, дівчина з села, зруйнувала її щастя, — зазначає Ростислав Радишевський, — після смерті Марічки (при сприянні злих духів, намовлених Мавкою), здавалося, уже немає перешкод, аби побратися Іванові й Мавці. Однак відбулося порушення гармонії людини і природи, вічної людської моралі і совісті. Через те О.Олесь і розв'язує драматичний конфлікт згідно з народними настановами: немає щастя, здобутого нечесним шляхом, за рахунок іншого і на користь іншому Олександр Олесь, як свого часу Леся Українка в драмі-фєєрії «Лісова пісня», піднімає проблему співіснування духовного і фізичного начал у людській особистості. З одного боку, Іван прагне бути з Мавкою, «щоб на могилі вдвох тужити» за мертвою Марічкою.

З іншого — він ніяк не може збагнути, що Мавка — неземне створіння, і їй чуже та незрозуміле саме поняття «туги». Так, втративши обидва кохання, звідчайшись у всьому, Іван прокидається зі сну. В реальному житті він знову бачить живу Марічку, всю красу докільля, чарівні карпатські полонини. Тобто фізично він сприймає усе так, як воно було, а от духовно відчуває себе обділеним, обікраденим, власне, не таким, як у сні. Зникла Мавка, зникла полонинська ніч, зникла казка, за якою в реальності тужить не одна людина. Символістське трактування цього в Олександра Олеся багатозначне: тут краса і проза життя, фізичне й духовне в людському естві, вічний шлях людини у настійливих пошуках гармонії буття тощо. Тут, зрештою, найінтимніші відчуття світу, що, за словами Андрія Товкачевського, є сутністю символізму [15].

Таку полісемічність містичних символів колись спостеріг у драматургії Моріса Метерлінка й український етнопсихолог Олександр Кульчицький. У статті «По дорозі у велику тайну» він зазначає: «Його особливий містицизм замикається ось у чім: він висловлюється в дуже ясних і дуже простих реченнях, але з подвійними або потрійними значеннями, які чим далі ніколи не втрачають зв'язку між собою і поширюються одно другим» [17]. Ці міркування з повним правом, як ми переконалися, можна віднести й до символістського типу художнього мислення Олександра Олеся. Написана ним в еміграції «Ніч на полонині» відбивала, крім суто естетичних символів, ситуацію, у якій перебувало чимало вихідців із України, які, схоже до молодого героя Івана, бажали мати обидва світи (рідний та еміграційний), однак не зуміли існувати в жодному. «У такій ситуації опинилося багато емігрантів, які не могли піти на компроміс і жити у світі нової реальності, але без духовних контактів із батьківщиною», — пише, аналізуючи драму Олександра Олеся, дослідниця національної драматургії і театру із українського зарубіжжя Лариса Залеська-Онишкевич [19].

Типологічно зіставляючи символістську ідейно-естетичну свідомість українського автора Олександра Олеся та бельгійського драматурга Моріса Метерлінка в аналізі їх п'єс, приходимо до висновку, що кожен з них по-своєму засвоїв літературний метод західноєвропейських письменників-символістів і зберігав та примножував традиції модерністського драмопису. Це були чисті символісти відповідно у своїх письменствах, які у своїй драматургії представили завершений символ світоглядних тенденцій і спосіб думання своєї доби. Як засвідчують історії літератури українського та бельгійського народів, саме ці два художники слова відповідно у своїх національних координатах вивершили розвиток драматургічного символізму. У його надрах зароджувалися нові принципи і прийоми модерністського мислення, що відображали абсолютно нові життєві реалії й виробляли нову систему прийомів естетичного виразу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Олійник Оксана. Феномен символістської драми в системі українського модернізму // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. — К.: ПЦ «Фоліант», 2004. — С.63-97.
2. Неврлий Микола. Олександр Олесь. — К.: Дніпро, 1994.
3. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олеся та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук. — К., 1994.
4. Цит. за вид.: Метерлінк М. Пьесы. — Искусство, 1972.
5. Олійник Оксана. Феномен символістської драми в системі українського модернізму // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. — К.: ПЦ «Баласт», 2004. — С. 63-97.
6. Там само.
7. Див.: Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. — Т.1. — К.: Дніпро, 1990. — С. 5-47; Дем'янівська Людмила. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (Символічна драма С.Черкасенка та О.Олеся) //

- Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: АТ «Обереги», 1995. – С. 133-150; Мороз Лариса. Символізм в українській драмі // Сучасність. – 1994. – №.7. – С.92-97.
8. Цит. за вид.: Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. – М.: Наука, 1973.
 9. Олійник Оксана. Початки символізму в українській драматургії (На матеріалі п'єс О.Олеся та С.Черкасенка). Автореф. дис... канд. філол. наук... – 19 с.
 10. Олесь Олександр. Над Дніпром // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – С.34-60.
 11. Там само. – С. 60.
 12. Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1990. – С.5-47.
 13. Цит. за вид.: Зингерман Б.И. Метерлинк // Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. – М.: Искусство, 1979.
 14. Кульчицький Олександр. По дорозі у велику тайну // ЛНВ. – 1923. – Т.1. – С.51-57.
 15. Радишевський Ростислав. Журба і радість Олександра Олеся // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К.: Дніпро. 1990. – С.5-47.
 16. Олесь Олександр. Ніч на полонині. Драматична поема на 4 картини // Олександр Олесь. Твори: В 2-х т. – Т.2... – С.200-250.
 17. Кульчицький Олександр. По дорозі у велику тайну // ЛНВ. – 1923. – Т.1. – С.51-57.
 18. Залеська-Онишкевич Лариса. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – Київ-Львів: Час, 1997. – С.9-32.

Анатолій НЯМЦУ, професор (Чернівці)

«ЛІТЕРАТУРНІ МІФИ» У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Світова загальнокультурна традиція характеризується складною системою динамічно стійких взаємодій і взаємовпливів, що визначаються пошуками схожого, подібного в інонаціональних культурах. При цьому абсолютно «чуже» не може служити продуктивною основою для осмислення «свого», бо воно в силу підкресленої ідейно-естетичної і художньої своєрідності, як правило, ніколи не стає органічною частиною сприймаючого національного духовного контексту. Окрім того, кожна національна культура, звертаючись до художнього матеріалу іншого народу, шукає в ньому не тільки часткових співпадань, паралелей і асоціацій, але й, головне, доказів своєї універсальності.

В історії світової культури є сюжети, образи і мотиви, які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримуючи кожного разу нове, більш співзвучне епосі-реципієнту змістовне наповнення і ідейно-семантичне звучання. Традиційні структури містять у собі в найбільш загальному вигляді художньо заковані соціально-історичні, ідеологічні і морально-психологічні закономірності загальнолюдського буття в їх змістовному взаємозв'язку і взаємозумовленості. Концентрація багатовікового колективного досвіду в традиційному сюжетно-образному

матеріалі зумовила актуалізацію їх поведінкової та аксіологічної орієнтації в контексті наступних літературних інтерпретацій, спрямованої на дослідження екзистенційних станів особистості і соціуму шляхом художнього моделювання і осмислення опозицій «добро» — «зло», «індивідуалістичне «Я» — «вселюдське «Ми», «життя» — «смерть» та ін. Тому у більшості нових літературних варіантів традиційні структури виступають в якості своєрідних ідейно-естетичних каталізаторів, які суттєво трансформують причинно-наслідкові зв'язки і мотивування того, що відбувається в реальній або художньо змодельованій дійсності, надають йому універсального онтологічного звучання.

Сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу — це не спроба формальної реконструкції минулого, знання і досвід якого зафіксовані в культурних пам'ятках. Це скоріше намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити, це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змодельовати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу. Протягом багатьох віків і особливо у XX ст. легендарно-міфологічні структури і деякі літературні твори сприймаються як своєрідні концентрати загальнокультурної пам'яті, «покликані» забезпечити поступову послідовність у духовній еволюції цивілізації, висунути універсальні критерії взаємовідносин між людьми і народами, нагадати людству про його вище призначення.

«Всупереч» античному міфів про Орфея, людство не тільки змушене, але й зобов'язане оглядатися назад, шанобливо зберігаючи і вдосконалюючи гуманістичні традиції, наповнюючи їх новим практичним досвідом, науковими знаннями і сучасною духовністю. Тільки в цьому випадку, гадаю, може бути подолана фаталістична концепція Еклезіаста: «Те, що було, є те саме, що буде; те, що зробилось, є те саме, що зробиться. Нема нічого нового під сонцем. Як є щось, про що кажуть: «Глянь: ось нове!» — то воно вже давно було у віках, які були перед нами. Немає згадки про минулих, та й про тих, що будуть потім, — не згадують про них ті, що прийдуть опісля» (Еккл., 1: 9-11). Специфічне осмислення фактору повторюваності у старозавітному тексті дістає всебічний розвиток і тлумачення у науці та культурі (детальніше див.: 3-5,7).

Звернення до дослідження закономірностей функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу в синхронному та діахронному планах не означає «формалізації» окремих сторін міжлітературних взаємозв'язків і взаємодій (взаємовпливів), їх класифікації за вузько заданими дослідницьким завданням критеріями. Важливе, на мій погляд, інше: використання національними літературами якихось традиційних структур (Прометей, Фауст, Дон Жуан, Дон Кіхот, Гамлет та ін.), або універсальних тем і мотивів (двійництва, безсмертя, тіні, робінзонади, роботів та ін.) дозволяє знаходити і розглядати контактено-генетичні зв'язки, різноманітні типологічні подібності, які виникають в процесі тривалого періоду акумулювання загальнокультурного досвіду, який далеко не завжди очевидний і виявляється винятково багатопланово. У працях дослідників простежені методологічні і методично значимі принципи порівняльного літературознавства, розробляються теоретичні та історико-літературні аспекти системного і типологічного вивчення взаємозв'язків і взаємовпливів національних літератур в їх багатоманітних виявах.

Так, наприклад, цілком очевидно, що при всіх сюжетних поворотах і оригінальних мотивуваннях будь-які продовження Гуллівера, Шерлока Холмса та інші за своєю суттю є одними з багатьох можливих продовжень, які цілком самостійні і можуть розглядатися незалежно від первісного матеріалу. Об'єднуючою детермінантою в таких творах є

персонаж (точніше, його загальновідома репутація), який своїми діями чи знаковим ім'ям сприяє утворенню в читацькій свідомості асоціативно-символічних або формальних зв'язків між зразком і його новим (черговим) продовженням (дописуванням). Розширення подієвого плану не обов'язково потребує ускладнення змістовного об'єму, традиційний образ такого типу може існувати цілком самостійно від вихідного зразка.

Дещо інакшою є ситуація з такими персонажами, як Дон Кіхот, Дон Жуан, Фауст, Франкенштейн, котрі протягом довгого періоду формального ускладнення («множення») поступово починають істотно трансформуватися і переходять на якісно інший рівень змістовного розвитку. Якщо всі модифікації мотиву робінзонади (географічна, часова, космічна, соціально-психологічна, атомна та ін.) зберігають головний принцип класичного роману (та чи інша форма ізоляції індивіда чи групи людей від цивілізації), то вказані вище образи змінюють аксіологічні домінанти своїх традиційних характеристик, і кожна сприймаюча культурно-історична епоха висуває своє тлумачення їх поведінкового статусу. Саме цим пояснюється, наприклад, семантична рухливість таких понять, як «комплекс Іуди», «гамлетизм», «фаустіанство», «донкіхотство» і т.д.; в той же час практично незмінні поняття «одіссея», «робінзонада», «едипів комплекс», «нарцисизм» та ін.

При цьому, як правило, справедливо стверджується, що ці взаємодії є закономірним результатом розвитку світової літератури, яка відчуває на собі драматично суперечливу дію винятково складних факторів розвитку загальнолюдської цивілізації в ХХ ст. В цих умовах особливого значення набувають такі поняття, як «культурна спадщина», «спадкоємність», «прогрес в літературі». Проблеми ці «старі» у тому розумінні, що дискусії довкола них і з приводу їх змісту виникали в різні культурно-історичні епохи, однак сучасні суспільно-політичні і духовні процеси надають їм особливо актуального звучання і значення (4,6). Дослідження різних теоретичних та історико-літературних аспектів функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу дозволяє «реконструювати» зближення і «зрощення» національних образів світу, художньо осмислених у традиціоналізованих світовою духовною свідомістю онтологічних, поведінкових і аксіологічних моделях індивідуального і колективного буття.

Функціонування подібних структур в літературі характеризується змістовною активністю «пам'яті» протосюжету (сюжету-зразка), який повністю чи у формі системи сюжетних елементів входить до складу традиційної сюжетної схеми, специфіка трансформації котрої регулюється наявними в ній мотивуваннями і характеристиками. Тому, наприклад, в контексті художнього твору «пам'ять» міфа, легенди і т.п., універсальна за своєю суттю, свідомо протиставляється письменниками ерозії конкретно-історичної пам'яті цивілізації, завдяки чому остання звільняється від буденної приземленості і в ній починають домінувати загальнозначимі аксіологічні характеристики.

У протосюжетах часто здійснюється «ідеалізація» морально-психологічних якостей і поведінкових характеристик персонажів, тому їх домінантні риси стають для літератури своєрідними матрицями характерів, яким властивий високий рівень концентрації універсального, типового, загальнозначимого. На перший план в них висуваються такі загальнолюдські якості і стани, як, наприклад, піднесене і героїчне начала в особистості і її здатність жертвувати собою заради інших (Прометей, Юдіф, Антігона, Електра), безкінечне прагнення пізнавати (Фауст) і насолоджуватися (Дон Жуан) і т.п. Інколи традиційні сюжети досліджують якісь глобальні людські пороки або

провини, що засуджуються народною етикою: зрада (Юда), надмірна гордість (Агасфер, Демон і численні варіанти безсмертя). У подібних структурах індивідуально-особливі риси модельованих людських характерів відходять на другий план. Слід підкреслити, що в літературних інтерпретаціях легендарно-міфологічних сюжетів і образів їх домінуючі характеристики можуть декларувати якісні зміни, котрі здійснюються авторами за принципом протиставлення загальнозначимого змісту його літературному варіанту.

За своїми ідейно-естетичними характеристиками новий варіант традиційної структури повинен відповідати логіці еволюції персонажів в іншій культурно-історичній дійсності, не допускається і повне руйнування основних змістовних характеристик загальновідомого матеріалу (винятком є, мабуть, тільки пародії та апокрифи). У більшості таких варіантів традиційного сюжетно-образного матеріалу у трансформованому вигляді зберігаються, як правило, якісь суттєві риси загальновідомих ситуацій і мотивувань, що забезпечують їх упізнавання для читачів, яке є вихідною передумовою для встановлення характеру переосмислення традиційного матеріалу. Тому сприйняття проблематики сучасних обробок традиційних структур передбачає певний рівень художньо-естетичної підготовки реципієнта, знання використовуваного автором фольклорно-міфологічного і літературного матеріалу.

Такі твори вимагають «подолання матеріалу» (вислів М.М.Бахтіна), тому що їх сюжетно-композиційна і проблемно-тематична побудова заснована, як правило, на складному асоціативно-символічному зближенні і синтезі багатьох активно взаємодіючих між собою літературних традицій і смислових домінант. У протилежному випадку відбувається формалізація ідейно-естетичних і стилістичних характеристик зразка, що веде до суб'єктивності тлумачення або інтерпретаційного наслідування.

Акумулюючи в різних аспектах багатовіковий досвід людства, традиційні сюжети і образи в новій соціально-історичній і культурній дійсності спочатку ніби пристосовуються до вимог інонаціонального середовища, а потім здійснюють перехід на більш високий, у порівнянні з попередніми версіями, ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання і пізнання дійсності. Завдяки високому ступеню соціально-естетичних універсалій в традиційних структурах, вони сприяють утворенню в контексті літературного твору своєрідної «програми» можливих дій індивідуума в тій чи іншій екзистенційній ситуації. При цьому особливо важливу роль відіграє принципова багатофункціональність традиційного матеріалу, яка найбільш відчутно виявляється при дії на нього колізій і проблем нового часу. Традиційні сюжети є своєрідною художньою формою універсальної пам'яті, яка зберігає і осмислює загальнолюдський досвід (велика кількість життєвих ситуацій колись, хай і в інших умовах та формах, уже поставала перед людством, котре було змушене виробляти своє ставлення до них).

Визначальну роль у формуванні і виникненні інонаціональних запитів у тієї чи іншої національної культури відіграє подібність соціально-історичних, ідеологічних і морально-психологічних факторів, які спонукають культурну свідомість одного народу звертатися в пошуках засобів і форм адекватного відображення і осмислення своєї дійсності до сюжетів, образів і мотивів іншого. Це можуть бути географічно близько розташовані народи однієї зони і регіони, або значно віддалені один від одного. В останньому випадку розвиваються міжрегіональні контакти, характер яких визначається рівнем політико-економічних і культурних зв'язків, а також особистими літературними симпатіями письменників.

Методологічно значимим у цьому смислі є положення М.М.Бахтіна про те, що «чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше (але не у всій повноті, тому що прийдуть й інші культури, котрі побачать і зрозуміють ще

більше). Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись і торкнувшись з іншим, чужим смислом: між ними розпочинається ніби діалог, котрий долає замкнутість і односторонність цих смислів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові питання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на ці наші питання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини. Без своїх питань не можна творчо зрозуміти нічого іншого і чужого... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкрити цілісність, але вони взаємно збагачуються» (3, с.507-508). Міжрегіональний характер функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу може пояснюватися в одних випадках високим ідейно-естетичним рівнем сюжетів-зразків і універсальністю їх проблематики (наприклад, давньогрецька міфологія в інтерпретаціях античних авторів), в інших — активно діючими на культурну свідомість ідеологічними факторами: з розповсюдженням християнства євангельські перекази починають активно використовуватися літературами практично усіх регіонів.

Поліфункціональність традиційних сюжетів обумовлена тим, що за своєю смисловою значимістю вони є відкритими художніми системами, які не тільки демонструють очевидні зв'язки із сприймаючою реальністю, але є іманентними суспільному буттю структурами, що характеризуються комплексом основних і допоміжних функцій.

Тому необхідно звертати особливу увагу на діалектику національного і всезагального в літературних варіантах традиційних структур, не допускати механічної підлеглості першого другому. Саме національна специфічність конкретної версії традиційного матеріалу глибше виявляє його універсальний контекст, дозволяє побачити у конкретному всезагальне і навпаки. У статті «Як робиться світова література», роздумуючи про творчість ряду письменників, К.Чапек підкреслив, що «всі вони без винятку не ставили перед собою завдання створити якусь міжнародну літературу, писали твори глибоко національні, наскрізь вітчизняні... Чим більше англійським, більш російським, більш нордичним є той чи інший твір, тим ґрунтовніше і очевидніше претендує він на світове значення. Найвірніший спосіб досягти світового визнання — це наочно показати, що і ми зі своєю країною і своїми співвітчизниками є часткою цікавого, справді неподільного і живого світу. Хай ми маленька країна, населена скромними людьми зі скромними долями; все одно ця країна, ці люди і долі, як і скрізь, — нічого більш світового і загальнозначимого на сьогоднішній день нікому винайти не вдалося» (9, 454-455). Думаю, що сказане чеським класиком надзвичайно актуальне і зараз, коли відбувається переосмислення ціннісного статусу багатьох національних літератур у світовому континуумі.

Розгляд закономірностей функціонування традиційних сюжетів, образів і мотивів легендарно-міфологічного і літературного походження — одна із пріоритетних проблем сучасної науки. Процеси духовного відродження суспільства і його звільнення від стереотипів і догм минулого, які відбуваються в наш час, передбачають повернення в контекст повсякденного життя тих ідей і уявлень загальнолюдської думки, які неодноразово допомагали цивілізації осмислювати закономірності свого розвитку, орієнтуватися на драматичному шляху сходження від духовного рабства до ідеалів вільної людини і вільного людства. На ранніх етапах розвитку людства в міфах, легендах і переказах був зафіксований багатоманітний індивідуальний і колективний досвід, ті вищі досягнення людського розуму, які не тільки витримали перевірку часом, але й продовжують залишатися актуальними зараз (4, 5).

У сучасних літературних версіях традиційного матеріалу різниця емоційно-психологічних і моральних станів персонажів часто створює винятково містку і драматично напружену модель колективної та індивідуальної психодинаміки. При цьому за приватними, на перший погляд, конфліктами і колізіями, як правило, простежуються глобальні проблеми всезагального звучання, які актуальні і етично значимі для загальнолюдської цивілізації при всій «багатобарвності» народів і культур, що її складають.

Використання письменниками міфологічних ситуацій дозволяє уявити «знайомі вчинки в незнайомій ситуації» у звичному для конкретно-історичного реципієнта духовному континуумі. Саме тому в сучасних версіях особливе мотиваційне значення мають ті аспекти, які часто цікавили авторів в період становлення (створення) протосюжетів (сюжетів-зразків). Загальновідомі легендарно-міфологічні ситуації в новому літературному контексті актуалізують напружені морально-психологічні конфлікти, які співзвучні духовним запитам сприймаючої культурно-історичної епохи.

Якщо міфологічна ситуація потребує наявності певних героїв, то самі міфологічні персонажі відомою мірою автономні, оскільки вони безпосередньо створюють ситуацію, провокують конфлікти, активізують розвиток дії, зумовлюють трагічний (комічний) характер останнього. Так, наприклад, міф про Прометея, легенди про Дон Жуана і Фауста, оповіді про Дон Кіхота, Робінзона, Гуллівера, Швейка та ін. представляють собою індивідуалізацію універсального (певне естетичне ставлення до конкретних людей і світу загалом). Звичайно, не можна говорити про абсолютну свободу традиційного персонажа від ситуації, яка «зробила» його типом, символом, емблемою. При найрізноманітніших, інколи цілком протилежних загальновідомому, трактуваннях героя в його літературних варіантах безумовно є своєрідний мотиваційно-поведінковий імператив, який забезпечує впізнавання ситуацій і їх «необхідне» трактування.

Генералізація змісту ситуації, здійснювана в одному (декількох) персонажі, яка концентрує в його змістовому комплексі фундаментальні сутності, на певному етапі починає вимагати смислової і речової конкретизації, яка приводить до суттєвого зниження зовнішнього рівня абстрагування, «прив'язує» дію до певного хронотопу. Так, ситуація і герої шекспірівської трагедії «Ромео і Джульєта» для читачів XIX ст. і особливо XX ст. часто подаються на рівні «красивої казки», і подібне сприйняття усувається включенням трагедійного конфлікту в нову, близьку реципієнтові, реальність (Г.Келлер «Сільські Ромео і Джульєта», Я.Отченашек «Ромео, Джульєта і темрява», І.Радоев «Ромео і Джульєта», Г.Горін «Чума на ваші домівки»). Подібним чином «здійснюються» в новій культурно-історичній дійсності численні легендарно-міфологічні і літературні персонажі. Широкий подієво-семантичний трансформаційний діапазон, багатоманітний спектр форм і способів інтерпретації сюжетно-образного матеріалу (їх здатність і схильність до взаємосполучення істотно збагачують творчі можливості авторів) зумовлює динамічне оновлення класичних зразків, визначає їх конкретну і загальну культурно-історичну актуальність.

Найбільш очевидним результатом подібної рецепційної універсалізації є розширення і збагачення змістового об'єму персонажів (сюжетно-образного матеріалу загалом), ускладнення їх інтегральних характеристик з точки зору синхронії і діахронії функціонування. Цей процес не є безумовно обов'язковим для всіх традиційних образів, деякі з них уже з моменту первісного становлення протообразу були орієнтовані на «формалізований» розвиток, побудований на принципі подієвої циклізації. Так, наприклад, цілком очевидно, що при всіх сюжетних поворотах і оригінальних авторських мотивуваннях будь-які продовження пригод Гуллівера або розслідувань

Шерлока Холмса за своєю змістовою суттю є черговими їх діями, які цілком незалежні від протосюжету (сюжету-зразка) і можуть розглядатися самостійно. Об'єднуючою і визначальною домінантою в таких творах є персонаж (його загальновідоме ім'я або репутація), який сприяє утворенню в читацькій свідомості асоціативно-символічних зв'язків між вихідним зразком і його новим продовженням (дописуванням). Іншими словами, розширення подієвого плану не обов'язково в таких випадках передбачає ускладнення змістового об'єму, варіант традиційного образу в новій інтерпретації може існувати іманентно стосовно зразка (4).

Процеси регіонального і, головне, міжрегіонального розповсюдження багатьох традиційних структур (насамперед, давньогрецьких і біблійних, деяких літературних) свідчать про початок синтезу загальних тенденцій раніше дуже відмінних одна від одної культур (західної, східної, латиноамериканської, африканської). Не впадаючи у літературознавчий європоцентризм, можна з певними обмеженнями стверджувати, що європейська культурна традиція послідовно розширює зони свого впливу, сприяє активізації літературних процесів в інших регіонах. Легендарно-міфологічний матеріал в процесі літературної еволюції виявляє себе як традиція, що розвивається, долаючи тимчасове, віджило і активно вбираючи в себе продуктивні елементи нової реальності у всій складності її гармонії і суперечливості.

Закономірності функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу у літературі показують, що багато легендарно-міфологічних структур зберігають свою потенційну актуальність протягом століть і постійно «виймаються» із загальнокультурної пам'яті для осмислення як загального, так і, головне, конкретного національно-історичного. При цьому для забезпечення впізнавання ситуації повинен зберігатися мінімальний комплекс обставин, який стимулює усвідомлене сприйняття подієво-семантичних і аксіологічних домінант традиційного матеріалу в його нових літературних варіантах (ситуації Едіпа, Нарциса, Антігони, Медеї, Ксандри, Дон Жуана, Дон Кіхота, Фауста та ін.).

Завдяки відносній стійкості домінантних характеристик структури легендарно-міфологічних ситуацій (певна послідовність подій + специфічні стосунки героїв + асоціативно-символічний підтекст, що об'єднує події і ставлення персонажів до них і створює енергетичні зв'язки між подіями і позицією в них), реципієнтові відомою мірою «нав'язується» етична оцінка зображуваного (модельованого), яке сприймається одночасно в універсальному і конкретному соціально-історичному і національно-побутовому значеннях [3,5]. Водночас традиційний сюжетно-образний матеріал не слід сприймати як абсолютно незмінну і замкнену систему, тому що діахронний розгляд літературної еволюції конкретної структури демонструє її формально-змістову гнучкість, яка не тільки передбачає, але нерідко і провокує широкий інтерпретаційний діапазон подієво-семантичних домінант.

«Світи» загальнокультурних зразків часто характеризуються аксіологічним драматизмом і сюжетною напругою. Тому будь-який значний елемент новизни завжди провокує реципієнта на порівняння, зближення (протиставлення) другого варіанту із зразком. Складна подієва структурованість традиційного матеріалу передбачає багатоваріантність його еволюції в національних літературах. Розгляд закономірностей літературного функціонування легендарного образу (наприклад, Дон Жуана) у XX ст. показує, що цей і подібні персонажі тяжіють до принципової переміни «середовища проживання» і інтерпретуються як особистості, які прагнуть пізнання сенсу людського буття, активно включаються в осмислення сутнісних проблем онтології та аксіології їх соціуму. При цьому традиційна знаковість персонажа втрачає своє універсальне

звучання, у більшості сучасних варіантів образу його змістові доміанти орієнтуються на етику і естетику конкретної соціокультурної повсякденності, її буденні уявлення і психологію.

Не є секретом, що моральна еволюція людства суттєво відстала від його науково-технічного прогресу, глибинні причини цього неспівпадання у ряді випадків виявляються і пояснюються культурою через актуалізовану трансформацію древніх структур, за аналогією до яких у XX ст. часто використовується сюжетно-образний матеріал класичних літературних творів. Крім того, духовна суперечливість і екзистенційний драматизм сучасних конфліктів зумовили постійне розширення стабільно використовуваних літературою легендарно-міфологічних структур, які до цього зберігалися в загальнокультурній пам'яті і зараз активно виймаються із її «запасників». Природна логіка даного процесу зумовлена тим, що при всіх численних відмінностях між національними «протомоделями» вони змістовно зближуються в сучасному духовному контексті своїми універсальними характеристиками, які, зберігаючи національну своєрідність, демонструють сучасне тяжіння до «вселюдськості» (М.Бердяєв).

За змістовими характеристиками більшість традиційних образів легендарно-міфологічного походження є своєрідними психологічними типами або моделями поведінки, які відображають суттєві — як правило, екзистенційні — сторони індивідуального або колективного буття (за термінологією В.Дільтея це — «об'єктивоване психологічне життя»: 2, 74). Подібні структури первинно схильні до досить високого рівня семантичної універсалізації, в результаті якої вони сприймаються в читачській свідомості як образи-символи (знаки, поняття, емблеми), що стають багатозначними при їх включенні у свідомість іншої культурно-історичної епохи, що досягла іншого бачення і розуміння оточуючого світу і природи людини.

«Світи» загальнокультурних зразків легендарно-міфологічного походження (сюди можна включити і багато «авторських міфів»: Франкенштейн, Робінзон, доктор Джекіл і містер Хайд, роботи К.Чапека та ін.) характеризуються високим рівнем семантичної концентрації та аксіологічним драматизмом. Тому будь-який функціонально значимий елемент нового завжди провокує реципієнта на зближення, порівняння, протиставлення нового варіанта традиційної структури з її вихідним зразком, що дозволяє оцінити діалектику традиційного і оригінально-авторського в конкретній інтерпретації. Складна подієва структурованість сюжетно-образного матеріалу часто передбачає поліваріантність його функціонування в різних національних літературах. Для даного процесу характерний не просто розвиток певних сюжетних колізій, але й, головне, їх морально-психологічна драматизація, висунення нетрадиційних мотивувань, перенесення загальновідомих сюжетних схем на матеріал конкретної національно-історичної та культурно-психологічної дійсностей (М.Рено «Тезей», Д.Джойс «Улісс», Т.Манн «Доктор Фаустус», М.Зарінь «Фальшивий Фауст» та ін.), осучаснення проблематики, а в ряді випадків і розщеплення єдиної структури на поліваріантні сюжетні ходи і мотивування («агасферівський комплекс», архетип тіні, мотив договору людини з дияволом, перепідпорядкування традиційно незмінного поведінкового статусу парних персонажів та ін.).

За формально-змістовими ознаками традиційні структури є відносно стійкими і одночасно динамічними системами, основні сюжетно-сміслові характеристики яких в нових літературних трактуваннях, зберігаючи вихідне впізнавання, інтенсивно вбирають в себе реалії і проблеми сприймаючого континууму. У цьому процесі спостерігається нестійка рівновага між потенційними можливостями сюжету (образу, мотиву),

авторським задумом (фантазією, свавіллям), що детермінуються запитами запозичуючого культурного середовища, обмеженнями філософсько-естетичної доктрини панівного літературного напрямку (творчого методу), здатністю читацької аудиторії сприйняти принципово нову або «сретичну» версію та ін.

Процеси реміфологізації, які активно відбуваються в літературі (своєрідний, якщо скористатися виразом К.Г.Юнга, «шторм образів»; 10, 105), характеризуються складністю рівнів освоєння фольклорно-міфологічних традицій, очевидною направленістю на дослідження протиріч духовного світу особистості. У новому культурно-історичному контексті загальновідомі міфи і легенди підлягають прямому чи опосередкованому осучасненню, набувають національно-психологічних характеристик запозичуючого народу. В результаті цього здійснюється складно взаємопов'язаний процес онтологічної й аксіологічної «перевірок» подієво-семантичних доміант традиційних структур: з одного боку, сучасні реалії допомагають глибше осмислити універсальні морально-психологічні проблеми загальнокультурних зразків; з іншого — позачасові колізії легендарно-міфологічних структур, накладені на конкретний національно-історичний матеріал, часто пропонують несподіване з точки зору повсякденної свідомості дослідження глибинних джерел сучасного духовного континууму.

Поліфункціональність традиційних сюжетів обумовлена тим, що за своєю смисловою значимістю вони є відкритими художніми системами, які не тільки демонструють очевидні зв'язки із сприймаючою реальністю, але і є іманентними суспільному буттю структурами, що характеризуються комплексом основних і допоміжних функцій. Тому загальнокультурна і конкретно-історична інтерпретації сюжетів часто не співпадають, що потребує всебічного дослідження процесів взаємодії «малого часу» і «великого часу» (М.М.Бахтін) в еволюційній спіралі протосюжету (протообразу). Аналіз дихотомії передбачає розгляд функціональної значимості категорій часу і простору у зв'язку з проблемою характеру в її багатозначній інтерпретації (див.: 3-5,7)).

Ця проблема вимагає узагальненого розгляду змістових чинників з урахуванням специфіки інтегральних та диференційних характеристик. При зверненні до традиційних сюжетів література концентрує основну увагу на художньому моделюванні екзистенційних станів психології індивідуума і соціума, які осмислюються в контексті загальнолюдського морального досвіду. При цьому часткове трансформується в космогонічне, окрема людина сприймається як повноважний представник типологічно однорідної множини морально-психологічних констант.

Відкритість, своєрідна «незавершеність» традиційних структур визначають процес постійного розширення і ускладнення простору їх характерів. Внаслідок цього їх архетипові константи суттєво переосмислюються, що приводить до руйнування дистанції між сюжетно-особистісним часом традиційного матеріалу і предметно-побутовою реальністю нового варіанту.

Функціональна активність традиційного сюжету в літературному творі характеризується сукупністю інтегральних ознак, найважливішими із них є такі: широта інтерпретаційного діапазону, яка визначається багатоманітними запитами сприймаючої епохи; діалектичне співвідношення часткового і загального, конкретного і універсального в структурі традиційного сюжету, яке отримує національно-історичну і предметно-побутову розробку в літературі; чисельність форм і способів трансформації, котрі характеризуються різними структурно-змістовими рівнями рецепції елементів протосюжетів (сюжетів-зразків, сюжетів-посередників, традиційних сюжетних схем,

традиційних сюжетних моделей); спіралеподібність еволюції як результат постійного оновлення формально-змістових характеристик протосюжетів; потенційна багатозначність семантики традиційної структури, яка забезпечує інтенсивне входження в духовний контекст іншої культурно-історичної епохи; активне сполучення національного та інтернаціонального аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських домінант (архетипів, міфологем та ін.); загальновідомість (впізнавання) фабули як первісна передумова ідейно-естетичної активності традиційного матеріалу в новому літературному варіанті; онтологічна, гносеологічна, моделююча, прогностична, поведінкова та аксіологічна функції; загальночасовий універсальний характер проблематики, функціональна активність символічних планів; метафоричність традиційних структур; наявність багатоманітних подієвих і семантичних домінант, які «регулюють» характер трансформації протосюжетів і забезпечують певну стабільність їх ідейно-естетичної рецепції; відносна самостійність цих домінант, їх здатність редукуватися від протосюжетів; семантична рухомість логічних і морально-психологічних мотивувань, їх потенційна схильність до переосмислення; здатність традиційних структур трансформуватися у символи, емблеми, поняття; аксіологічна функція подібних утворень у літературному творі; розширення культурологічного обсягу пам'яті традиційних сюжетів, ідейно-естетична правомірність змістової контамінації загальновідомих структур; чисельність рівнів географічного функціонування (національний, зональний, регіональний, міжрегіональний), зумовлене схожістю (подібністю) соціально-ідеологічних і літературно-естетичних факторів матеріального і духовного буття народів; багатоаспектність процесів сюжетоскладання, їх варіантність та ін. (детальніше див.: 4,6).

В процесі осучаснення проблематики фольклорно-міфологічних структур відбувається руйнування епічної дистанції між протосюжетним хронотопом і змістовими координатами епохи-реципієнта. Незавершене теперішнє при багатосторонній взаємодії з замкнутим, ціннісно усталеним минулим, що здійснюється в новому літературному контексті, утворює складну часову модель світу (національну чи загальнолюдську), яка в підтексті має ймовірну направленість у майбутнє.

Ще І.Анненський підкреслював, що міфи «дійшли до нас не тільки олюдненими, але й глибоко людяними, причому ще й у нерозривному союзі то з історичною легендою, то з мрією класичної краси, то з естетичним запитом трагедії» (1, 54). Гуманістичний підтекст загальновідомих структур поступово акумулюється і виразно проявляється при розгляді їх літературної еволюції з точки зору функціональної діакронії. Явище повторюваності найбільш виразно простежується при аналізі закономірностей функціонування традиційних структур «по висхідній», тобто від окремої інтерпретації до певної множини творів, що використовують один і той же сюжет. Тільки в цьому випадку виявляються характеристики, які властиві даному традиційному матеріалу і мають відносну змістову стійкість. Тому дослідження закономірностей еволюції конкретної традиційної структури в літературі ХХ ст. завжди повинне враховувати тенденції її функціонування в попередні культурно-історичні епохи.

Значна кількість звернень до того чи іншого сюжету дозволяє говорити про формування традиції стосовно даного матеріалу. При розгляді конкретного історико-літературного матеріалу необхідно враховувати різні аспекти й етапи сюжетоскладання, розробки подієвого плану і його проблемно-тематичних рівнів. Протосюжетом найчастіше стає перший відомий літературний твір, в якому систематизований багатоваріантний міфологічний або легендарний матеріал, створена цілісна сюжетна

схема, накреслені основні проблеми і ціннісно значима система морально-психологічних домінант. Так, наприклад, численні легенди і перекази про мага і чорнокнижника доктора Фауста, широко розповсюджені свого часу в Німеччині, протягом тривалого періоду мали національно замкнутий характер функціонування, не справляли якогось суттєвого впливу на культуру інших європейських народів. Однак після виходу у світ «Народної книги» І.Шпіса (1587), яка об'єднала популярні фольклорно-історичні джерела (легенди і перекази, а також відомості про сучасників доктора Фауста, що подібно до нього, нібито, уклали угоду з дияволом: Агриппа Неттесгеймський, Філіпп Меланхтон та ін.) в єдине структурно-змістове ціле, даний персонаж не тільки стає відомим іншим європейським культурам (переклади книги на англійську, французьку, голландську, іспанську та інші мови; її перекази, обробки і театральні постановки), але і народжує національних «двійників» (пан Твардовський, чарівник Жито та ін.). «Народна книга» стає протосюжетом для ряду національних літератур, починає процес літературної традиціоналізації фаустівських легенд і переказів (К.Марло, Ф.Клінгер і т.п.), багато в чому визначає основні напрямки наступної формально-змістовної трансформації. Схожі процеси простежуються і стосовно інших легендарно-міфологічних структур: численні легенди про Дон Жуана обробляються у п'єсі Тірсо де Моліни, артуріана «контамінується» в книгах Т.Мелорі і Г.Монмутського, сюжет про Амфітріона «реконструюється» в комедії Плавта (див.: 4).

За своїми ідейно-естетичними характеристиками новий варіант традиційної структури повинен відповідати логіці еволюції персонажів в іншій культурно-історичній дійсності, не допускається і повне руйнування основних змістовних характеристик загальновідомого матеріалу (винятком є, мабуть, тільки пародії та апокрифи). У більшості таких варіантів традиційного сюжетно-образного матеріалу у трансформованому вигляді зберігаються, як правило, якісь суттєві риси загальновідомих ситуацій і мотивувань, що забезпечують їх упізнавання для читачів, яке є вихідною передумовою для встановлення характеру переосмислення традиційного матеріалу. Тому сприйняття проблематики сучасних обробок традиційних структур передбачає певний рівень художньо-естетичної підготовки реципієнта, знання використовуваного автором фольклорно-міфологічного і літературного матеріалу. Інакше кажучи, такі твори ніби вимагають «подолання матеріалу» (вислів М.М.Бахтіна), тому що їх сюжетно-композиційна і проблемно-тематична побудова заснована, як правило, на складному асоціативно-символічному зближенні і синтезі багатьох активно взаємодіючих між собою літературних традицій і смислових домінант. У протилежному випадку відбувається формалізація ідейно-естетичних і стилістичних характеристик зразка, що веде до суб'єктивності тлумачення або інтерпретаційного свавілля.

Акумулюючи в різних аспектах багатовіковий досвід людства, традиційні сюжети і образи в новій соціально-історичній і культурній дійсності спочатку ніби пристосовуються до вимог інонаціонального середовища, а потім здійснюють перехід на більш високий, у порівнянні з попередніми версіями, ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання і пізнання дійсності. При цьому особливо важливу роль відіграє принципова багатофункціональність традиційного матеріалу, яка найбільш відчутно виявляється при впливові на нього колізій і проблем нового часу. З одного боку, традиційні сюжети є своєрідною художньою формою універсальної пам'яті, яка зберігає і осмислює загальнолюдський досвід (велика кількість життєвих ситуацій колись, нехай і в інших умовах та формах, уже поставала перед людством, котре було змушене виробляти своє ставлення до них); з другого — етична імперативність більшості легендарно-міфологічних структур при накладенні її на реалістично-

життєподібний план літературного твору формує особливу систему ціннісних орієнтирів.

Наявність у структурі твору всечасових етичних координат суттєво підсилює аксіологічні критерії поведінки особистості, яка в конкретних життєвих ситуаціях або підноситься над повсякденною буденністю (наприклад, князь Мишкін із роману Ф.М.Достоевського наділений якостями і характеристиками Ісуса Христа і Дон Кіхота одночасно), або демонструє свою духовну невідповідність тим ідеям і уявленням, носієм яких виступає традиційний персонаж. Не випадково письменники часто використовують прийом порівняння своїх героїв з легендарно-міфологічними, літературними та історичними персонажами. Завдяки таким порівнянням, у творі виникають додаткові асоціативні поєднання сучасного і вічного, реалістично-життєподібного плану і його загальнокультурного змісту. Крім змістовних функцій, такі порівняння відіграють своєрідну провокуючу роль: вони покликані збуджувати цікавість читача і примушувати його згадувати домінанти міфологічних і літературних персонажів, чиї характерологічні комплекси накладаються на героїв даного літературного твору (детальніше див.: 4,5).

Слід підкреслити, що більшість варіантів традиційних сюжетів і образів в літературі ХХ ст., незважаючи на формальне дотримання часових і топографічних координат, як правило, орієнтована на сучасність. Це означає, що конкретне трактування сюжету (образу, мотиву) прямо або опосередковано пов'язане з проблематикою епохи-реципієнта і його необхідно розглядати не як абстрактний художній експеримент, а як реакцію автора на якісь події і процеси конкретно-історичної дійсності.

Досить часто в сюжетну схему включаються мікроструктурні компоненти (образи-деталі, образи-подробиці та ін.), які суперечать протосюжетним характеристикам і є предметно-смісловими анахронізмами. У п'єсі Л.Фейхтвангера «Мир» — переробці аристофанівських комедій «Мир» і «Ахарняни» — зустрічаються згадки про військове міністерство, фабрикантів, завод сільськогосподарських машин, кулемети та ін. Виключення із сюжетних схем «Ахарнян» і «Миру» Аристофана архаїчних реалій і натяків, що втратили свою актуальність (наприклад, випадки проти Евріпіда), осучаснення багатьох понять в поєднанні з відзначеними деталями привело до актуалізації антивосної проблематики в п'єсі Л.Фейхтвангера, дозволило драматургу уникнути цензурних складностей.

Слід підкреслити, що функціонування культурних традицій на відзначеному рівні характерне для багатьох сучасних обробок традиційних структур. У радіоп'єсі Ф.Фюмана «Тіні», наприклад, ми знаходимо в царстві Аїда тіні генералів; в трагедії сучасного англійського драматурга Е.Бонда «Лір» солдати озброєні гвинтівками, дочки Ліра дістають поштою фотографії своїх коханців; у драмі Ж.Ануїя «Антигона» заголовна героїня вкрала у Ісмени пудру, духи і губну помаду, а Полінік їде в бар; у п'єсі Ф.Дюрренматта «Ангел приходять у Вавилон» перед палацом Навуходоносора валяються консервні банки та ін. Цим прийомом досягається ефект своєрідної хронологічної інверсії, що спонукає читача співвідносити семантику традиційного сюжету з реаліями автора нового трактування. Досить часто включення подібних характерних деталей супроводжується зміною національного середовища, що свого часу пояснив ще Г.Філдінг, зауваживши, що «людська природа всюди однакова, а звички і звичай різних націй не настільки змінюють її, щоби Дон Кіхот в Англії помітно відрізнявся від Дон Кіхота в Іспанії» (8, 578).

Ефект впізнання і співвіднесення двох культурологічних соціумів у творі найчастіше орієнтується на естетично знижене сприйняття зображуваного (дріб'язкові пристрасті рядових людей при всій формальній подібності пережитих конфліктів не

можуть «дорости» до їх загальнолюдського звучання; одночасно відбувається і своєрідне підключення того, що відбувається, до піднесеного смислу використовуваних структур). Врешті, подібне декларування, винесене в заголовок, часто є одночасним протиставленням, оскільки зміна знайомого читачеві хронотопу традиційного зразка спрямована на заперечення всезагальності того, про що розповідається у творі. Корекція масштабу традиційної ситуації, яка ускладнюється іншим світобаченням реципієнта, створює напружені змістовні стосунки між текстом і сприймаючим. Змістовна і ціннісна настрійність читача стосовно тексту, зумовлена змістовною «енергією» заголовка, створює своєрідний контекст очікування заявленого автором рівня розвитку подій, їх знайомої логіки розвитку.

У літературних долях Юдіфи, Прометея, Едіпа, Іуди, Фауста, Дон Кіхота і багатьох інших традиційних персонажів у концентрованому вигляді відобразилося матеріальне і духовне життя людства в його найбільш значимих виявах, складні та інколи трагічні пошуки істини й багатозначність оточуючого світу. Саме тому традиційні сюжети, які містять в собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні і схильні до осучаснення. Для багатьох традиційних сюжетів характерна бінарна семантична опозиція, яка реалізується у дихотомічних персонажах: Дедал та Ікар, Фауст і Мефістофель, Дон Кіхот і Санчо Панса, Дон Жуан і його слуга та ін. Подібні сюжети можна назвати симетричними, оскільки парні персонажі, що визначають характер їх літературного функціонування, виражають два світорозуміння, наявність різних типів сприйняття дійсності.

Саме тому в літературі XX ст. традиційні сюжети функціонують не як «власність» культури, що створила їх, а, зберігаючи національну своєрідність протосюжету (сюжета-зразка), вони демонструють тенденцію до принципової інтернаціоналізації своїх формально-змістовних характеристик. Загальновідомість традиційних структур і всечасова універсалізація їх проблематики визначають той факт, що різні національні культури звертаються до них в певні історичні епохи, трактують у подібних ідейно-тематичних аспектах.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. — 1908. — №7. — С. 43-87.
2. Дильтей В. Описательная психология. — М.: Русский книжник, 1924. — 119 с.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
4. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 1999. — 176 с.
5. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. — Черновцы: «Рута», 1999. — 328 с.
6. Нямцу А.С. Традиция у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). — Чернівці: «Рута», 2001. — 152 с.
7. Нямцу А.Е. Поэтика современной фантастики. Часть I. — Черновцы: Рута, 2002. — 240 с.
8. Филдинг Г. Дон Кихот в Англии // Английская комедия XVII-XVIII веков: Антология. — М.: Высшая школа, 1989. — С. 576-631.
9. Чапек К. Как делается мировая литература // Чапек К. Собр. соч. В 7-ми т. Т.7. — М.: Худож. лит., 1977. — С.452-455.
10. Юнг К.Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.

ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ ДОСВІД ІВАНА ФРАНКА: МОДЕЛЬ НОРМАТИВНОГО ВИМІРУ

У передмові до збірки «Поєми» (Львів, 1899) Іван Франко гранично чітко обґрунтував визначальні закономірності взаємодії літератур, їхнього взаємозабезпечення духовними надбаннями різних народів шляхом перекладу. У цьому зв'язку доцільно наголосити: проникненню у глибинні чинники складного й багатогранного процесу взаємодії національних культур сприяють передусім такі її найхарактерніші, магістральні лінії, як міжлітературні зв'язки, рецепція та переклад. Питання теорії й практики перекладу І.Франко порушував у багатьох передмовах до власних перекладів К.Гавлічека-Боровського, О.Федьковича, Г.Гейне, Г.Кляйста, до перекладів П.Куліша з Шекспіра, а також в таких ґрунтовних працях, як «Шевченко по-німецьки», «Шевченко в німецькій одязі», «Шекспір в українців», «Переклади українських творів», «Передмова (до збірки «В наймах у сусідів»)), «Переклади Шевченка на сербську мову», «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» та ін.

В освоєнні творчих здобутків того чи іншого народу І.Франко як перекладач і критик [1] вбачав об'єктивний критерій духовного спілкування, що історично складається і розвивається між різними національними літературами. «Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою, — підкреслював автор передмови, — збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між ними і далекими людьми, давніми поколіннями» [2, 7]. Таке узагальнення засноване на комплексному розумінні суспільного розвитку, соціально-історичних та ідеологічних факторів. Воно дає можливість розсунути рамки сприйняття процесу збагачення культур на рівні їхньої безперервної взаємодії — явища глибоко закономірного, котре має, за висловом Н.Над'ярних, «своє коріння, свою історичну логіку» [3, 9].

Ґрунтуючись на з'ясуванні конкретних історичних обставин, що зумовлюють взаємодію красного письменства різних народів, Іван Франко, визначний теоретик і майстер художнього перекладу, слушно розглядав міжлітературні зв'язки і їх найпродуктивнішу ланку — переклад — як одну із кардинальних домінант взаємозбагачення національних культур, взаємопроникнення національного й інтернаціонального у світовому літературному річищі. Всією багатогранною діяльністю Франко-перекладач утверджував переклад як «акт найвищої дружби» [4, 6] між народами, прогнозуючи закономірне перетворення літературних зв'язків у невичерпне джерело такого дійства взаємообміну між національними культурами.

Іван Франко окреслював нерозривну єдність ідейного та естетичного змісту мистецтва перекладу, що «в'яже, а не розділяє народи», закликаючи їх до боротьби за найвищі людські і громадські ідеали — свободу, рівність і братерство всіх людей. Вдаючись до інтерпретації творів — продуктів різних віків, культур і народів, — Іван Франко головне своє завдання вбачав у тому, щоб кожна з обраних літератур засягла на українськомовному ґрунті всіма «оригінальними прикметами, основними особливостями її народного гумору і народного пафосу, властивостями її вислову, літературного стилю, поетичної техніки» [5, 61]. З цього погляду важко переоцінити внесок Івана Франка як теоретика та практика перекладацького мистецтва. Автор збірки «З вершин і низин» завжди прагнув зробити літературу «робітницею на полі людського поступу». Тому не

дивно, що у колі його творчих зацікавлень органічно пов'язані духовні пласти різних народів і різних епох: староанглійські, старогрецькі, староіндійські, староісландські, старонімецькі, староугорські, старошотландські словесні пам'ятки; албанські, болгарські, італійські, іспанські, китайські, німецькі, польські, португальські, румунські народні пісні; твори античних письменників і співців епохи Відродження; зразки англійської, американської, болгарської, італійської, німецької, польської, російської, словацької, французької, чеської літератур. Цей перелік яскраво підтверджує справедливості висновку, якого дійшов М.Коцюбинський: «Віддавшись творчості в галузі художньої літератури, Франко поставив собі за мету зробити доступними своєму народові багатства європейської класичної літератури» [6, 394]. У зв'язку з цим варто підкреслити: перекладацька спадщина Івана Франка все ще чекає на системну оцінку, докладний аналіз всього його доробку. Це стосується також і розгляду теми, що є об'єктом нашого повідомлення. Цей висновок не перекреслює вагомому звучання дослідницьких праць, які належать Б.Бендзару [7], І.Журавській [8], Л.Осовецькій [9], Я.Ривкісу [10], Л.Рудницькому [11], О.Хомицькому [12], Я.Яремі [13] та ін.

Рецепцію німецької літератури та її якісні лінії можна переконливо проілюструвати крізь призму Франкового прочитання передусім творів Фрідріха Шіллера (1759–1805). При цьому слід зауважити: йдеться також про роль пересемності традицій сприйняття класика німецької літератури в Україні. Адже «львівська школа» в історії художнього перекладу Шіллерового слова на слов'янські мови загалом мала суттєве значення. До неї належали такі львівські поети-перекладачі, як А.Беловський (1806–1876), Я.Камінський (1777–1855), Л.Семенський (1807–1877), а також Й.Левицький (1801–1860). Власне, Йосип Левицький і започаткував українську шіллеріану, коли 1839 року переклав поему Фрідріха Шіллера «Пісня про дзвін». Тут нема потреби докладно зупинятися на аналізі спроби Левицького появити українському читачеві велич майстра німецького слова. І.Франко дав аргументовану оцінку цьому тлумаченню. За його слушним твердженням, поема Фрідріха Шіллера перекладена Й.Левицьким «доволі дивоглядною мовою». Тут проступає зримо від'ємна оцінка. Однак, попри низьку художню вартість його інтерпретації, все ж переклад Й.Левицького був своєрідним відкриттям. Воно відіграло певну роль в освоєнні Шіллерової поезії напередодні «весни народів» 1848–49 рр. Бо ж саме на цей час і припадає дієва фаза входження однієї з кращих драм Шіллера — трагедії «Підступність і кохання» — у свідомість громадськості Галичини. Мовиться про її українськомовне відтворення з-під пера Івана Вагилевича. Доводиться тільки пошкодувати, що рукопис перекладу одного з творців «Русалки Дністрової» не дійшов до читача. Аналогічна доля спіткала й хронологічно наступні перекладацькі спроби. Вони пов'язані з популяризацією Шіллерового набутку з боку Я.Головацького, який активно зацікавлював о. Беднаржа (він же Г.Боднар, Г.Боднаренко) перекладати твори Ф.Шіллера. Так, 10 вересня 1848 року о.Беднарж надіслав Я.Головацькому низку своїх перекладацьких «кавалочків» з надією, що, може, «котрий сподобається Вам та вмістите в якій часописьмі» [14].

Примітно, що у фонді Я.Головацького відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника зберігається рукописний переклад дев'яносто п'яти рядків твору «Журавлі Ібіка» [15]. Це — уривок одного з найвищих досягнень баладної творчості Ф.Шіллера. Як відомо, оригінал балади має 184 рядки. Хоча ім'я перекладача й відсутнє, можна з великою ймовірністю припустити, що йдеться про інтерпретацію о.Беднаржа [16].

Кращим попередником Івана Франка у справі рецепції Шіллерової спадщини був А.Могилинецький (1811–1873), який опублікував 1849 року на шпальтах «Зорі Галицької» [17, 240] баладу Шіллера «Граф із Габсбурга».

І.Франко справедливо піддав критиці і переклади І.Гушалевича (1823–1903), зокрема, таких поезій Шіллера, як «Die Macht des Gesanges», «Das Lied von der Glocke», «An die Freiheit». Як на мою думку, спроби І.Гушалевича слід розглядати радше як самобутні переспіви («До моєї мислі», «Пісня життя» та «До свободи»), наслідування Шіллерових ідей. Натомість позитивно характеризував І.Франко виступи М.Козановича (1807–1877), а саме його інтерпретації з Шіллера «Elegie auf den Tod eines Jünglings» («На смерть младенця»), «Der Taucher» («Норець»). Критик вбачав у ньому «прихильника народної мови в письменстві». Українську шіллеріану поповнили Б.Дідицький та О.Кониський. До речі, О.Кониський також вдався до переспіву відомого твору Ф.Шіллера «An Minna» («До Мінни»), видрукуваного у першій книжці «Галичанина» за 1862 рік.

Названі інтерпретаційні спроби не поповнили скарбницю української перекладної літератури. Проте вони були підґрунтям, що лягло в основу появи художньо довершених Франкових перекладів творів Ф.Шіллера. До того ж вони були ілюстративним матеріалом для І.Франка як дослідника Шіллерового доробку і німецької літератури — загалом.

І.Франко переклав два поетичні твори Ф.Шіллера: «Прогулька» («Der Spaziergang», 1795) [18] та «Помпея й Геркуляnum» («Pompej und Herkulanum», 1796) [19]. Обидва переклади були виконані спеціально для збірки поезій, що вийшла у Львові напередодні 155-ї річниці від дня народження автора драми «Розбійники» [20]. Без перебільшення, можна стверджувати, що вони започаткували новий етап в історії сприйняття творчості німецького поета в Україні. Перекладач повністю зберіг у своєму прочитанні високий дух античності — характерну ознаку названих поем. І.Франко строго дотримувався розміру оригіналу — елегійного дистиха, себто гекзаметра у поєднанні з пентаметром, прискіплюючи «копіював» синтаксично-образний лад, не порушуючи законів рідної мови. У намаганні передати стилістичні особливості поем Ф.Шіллера з їхньою проекцією на античність, І.Франко допускав у обох перекладах розгалуження складнопідрядних речень та рясноту інверсій, що нагадує античний лад мови. Так, приміром, особливу щедрість у поемі «Прогулька» інверсивних зворотів типу «der Ernten ruhiger Kreislauf» (жнив спокійний цикл), що творять високий стиль оповіді, перекладач компенсував аналогічними за стильовою функцією постпозитивними епітетами.

Піль тих народе щасливий, що не проснувся до свободи,

Як ті поля ти живеш мирно у законах тісних.

І не виходять бажання твої поза обруб щорічно жнива,

І як щоденний твій труд, правильно вік твій сплива [21, 112].

І.Франко як реципієнт зумів проникнути в поетичний світ Ф.Шіллера, пройнявшись його античним світобаченням і таким чином наблизити читача до того розуміння барв і звуків поеми «Помпея й Геркуляnum», яке нагадує знамениті полотна епохи Відродження.

До слова, виконуючи свого часу зіставлення першотвору з польськокомовним перекладом власного твору «Каменярі», І.Франко наголошував: «Коли слова перших трьох категорій творять головну основу словесного твору, надаючи йому зміст і акцію, то слова другої категорії — се неначе тінювання в малярстві, що оживляє і упластичнює картину» [22, 20]. Тому він як перекладач прагнув до максимального збереження у процесі відтворення усіх компонентів оригіналу. Крізь призму його прочитання постає

не уявний, а конкретно існуючий світ, характерний для першотвору та його автора. Нерідко перекладач вдавався до пояснення німецьких рядків шляхом доповнення окремих художніх компонентів, уточнення слів, їх порядку. Проте це не йшло у розріз зі стильовими настановами першотвору, бо, вносячи подібні корективи, Франко орієнтувався на всю ідейно-художню структуру твору. Це рельєфно проступає з перекладу першої частини «Фауста» Гете [23] — безпрецедентного в історії німецької літератури явища. І.Франко як перекладач звертав особливу увагу на цінне збереження в трансформації всієї гами ідейного багатства оригіналу, його художньо-стилістичної своєрідності, не забуваючи й про важливість художньої деталі: «... я старався переводити «Фавста» вірно..., наскільки се було згідне з духом нашої мови» [24, 180].

Аналогічне твердження міститься також у «Передньому слові» [25] до 16 перекладів поезій Г.Гейне, що було своєрідним трактуванням Франкового перекладацького досвіду щодо інтерпретації німецької літератури загалом.

«Перекладаючи Гейне, — підкреслював І.Франко, — я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору» [26, 446]. Зрозуміло, це не означає абсолютизації права перекладача на шаблонну фіксацію об'єкта зображення. Франко робить акцент на потребі передати індивідуальну манеру письма автора оригіналу, виявляє типологічні сходження в різних літературах, що призводить до системної характеристики процесу міжлітературної взаємодії. «Пушкінова драма «Борис Годунов» була першою в російським письменстві драмою в новочаснім значенні... Можна в тій драмі бачити подекуди вплив Шекспіра та Байрона, а щодо будови, не зв'язаної правилами, прийнятими в англійських драматургів, також вплив драми Гетего «Götz von Berlichingen»; та все-таки Пушкінова драма лишається в високій мірі оригінальною, типово російською й історичною» [27, 179].

Щоправда, у перекладі аналізованих творів Ф.Шіллера, зокрема поеми «Прогулька», має місце зрине спрощення поетичних образів, зміщення їх у часі. Так, у перекладі мелодійного, гранично простого словосполучення («tief neigen der Erlen / Kronen sich, und im Wind wogt das versilberte Grass»), тобто низько хилияться крони вільх і на вітрі колихається посріблена трава, пропущено у Франковому прочитанні важливу деталь — «посріблена трава». Цей епітет органічно разом з іншими словесно-образними засобами покликаний втілити думку про чистоту природи, що є джерелом духовного та фізичного оновлення людини. Тим паче, що на цьому виразно акцентує автор у звертанні до природи: «Reiner nehm ich mein Leben von deinem reinen Altare» («Та я чистіше жите візьму з вівтаря чистого твого»).

У намаганні зробити доступною для читача красу поетичного мислення німецького поета, український майстер вдавався до прямого і далекі не завжди вдалого наслідування Шіллерового синтаксису. А це, зрештою, привело до ускладнення конструкцій типу: «Dieses Dienergefolg meldet den Herrscher mir an» — «Служби дружина стрійна пана звіщає мені»; «Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich (Angemasst der Natur köstlichste Stimmen entweiht» — «Знамена, правдо, твої присвоїла ошука святії і опоганила всі звуки природи ніжні».

Перекладач конкретизує, деталізує загальні поняття, як наприклад, у poemі «Помпея й Геркуляnum»: «der räumige Portikus öffnet Seine Hallen» — «ось і портік широкий провадить в сіни й пристінки»; «Da stehn noch die schönen Geschirre» [28] — «Ось горнятка й збаночки».

Франко, як слушно зауважує О.А.Домбровський, і в чому переконуємось частково на вищенаведених прикладах, «дозволяв собі міняти заголовки, давати назви окремим поезіям або частинам, яких вони в оригіналі не мали. З цієї точки зору переклади Франка

вимагають спеціального дослідження, тому що між теоретичними настановами і його перекладацькою практикою існує певна розбіжність» [29, 316].

Усвідомлюючи суспільну роль перекладу як одного з найважливіших факторів міжнародної взаємодії літератур, Іван Франко вперше у вітчизняному літературознавстві науково розробив, творчо обґрунтував і засвоїв теоретичні принципи мистецтва художнього перекладу, критерії оцінки якості інтерпретації першотвору, відбору оригіналу, питання адекватного відтворення тексту з врахуванням органічної єдності змісту й форми, а також концептуальні завдання перекладача.

Численні міркування І.Франка про переклад, висловлені з різних приводів і розписані в багатьох статтях, склали б цілісне монографічне дослідження. Таке видання вже давно на часі. Із його сторінок постав би на повен зріст Франко як теоретик і майстер художнього перекладу, як основоположник українського наукового перекладознавства.

Іван Франко на практиці довів справедливість власного ж твердження, що «переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кожного народу являються важним культурним чинником» [30, 7]. Його внесок у зведення «золотих мостів» дружби між народами засобами художньої трансформації творів різномовних літератур окреслює цілу епоху в українській перекладознавчій науці. Як перекладач Іван Франко доклав воістину титанічних зусиль, прилучаючи рідний народ до невичерпних джерел світової культури, сприяючи зміцненню культурних взаємин між Сходом і Заходом на зламі XIX — початку XX ст.. Викликає подив його широкий діапазон зацікавлень найрізноманітнішими творами світової літератури і, зокрема, — німецької.

Завдяки невтомній діяльності Івана Франка-перекладача (умовний початок припадає на 1879 рік, коли побачила світ перша друкована збірка його перекладів під назвою «Думи й пісні найзатніших європейських поетів»), в українську літературу ввійшли твори Данте, Шекспіра, Байрона, Гюго, Верлена, Золя, Бернса, Шеллі, Ібсена, Міцкевича, Врхліцького, Йокаї, Пушкіна, Лермонтова, Чернишевського, а також представників німецькомовного письменства — Лесінга, Гете, Шіллера, Геббеля, Гельдерліна, Гейне, Гервега, Фрайліграта, Грюна, Ленау, Келлера, Майєра та інших. Розглядаючи перекладацьку діяльність Івана Франка під кутом зору її зв'язку з сучасністю, її беззаперечного благотворного впливу на сучасний процес міжлітературної взаємодії, відомий український поет Дмитро Павличко писав на сторінках «Літературної газети»: «Ми досі користуємося Франковими перекладами з багатьох мов Європи та Азії; адже потрібні ще десятиліття, щоб навіть зусиллями наших кращих перекладачів заново... перекласти все те, що витлумачив один Франко» [31, 6].

Ми звикли до характеристики в оцінці Франка як титана духу й творчої сили, «велетня думки і праці» [32, 3]. Бо вона природно відтворює його реальний внесок у розвиток численних ділянок суспільного і людського життя. Звідси — висновок: серед різноманітних зацікавлень І.Франка чільне місце займає мистецтво перекладу. Власне, в розробці теорії перекладу і утвердження її визначальних принципів на практиці Франко був свого часу вершиною [33, 3]. Автор особливо цінного трактату «Із секретів поетичної творчості» надавав великого значення художнім трансформаціям з літератур різних народів, увиразнюючи важливість фактору збагачення мистецьким досвідом національних культур, в т.ч. і рідного народу. Власне для того, щоб «не повторяти того, що вже другі забули, а вносити у всесвітню скарбницю літературну хоч малу крапельку, а нового, свого власного, зачерпнутого з криниці того життя народного і індивідуального, що ще перед ним не було так експлуатоване» [34, 16].

І.Франко аргументовано довів: кожний визначний твір іноземної літератури внаслідок сприйняття шляхом високохудожнього перекладу органічно вписується в контекст літератури-реципієнта, стає якісно новою домінантою міжлітературної взаємодії та взаємозбагачення художнім досвідом — нерідко кількох літературних систем. Так, приміром, передрукуючи свій переклад румунської народної балади «Майстер Маноле», Франко наводить у праці «Студії над українськими народними піснями» характерний приклад такого панорамного осмислення факту. «Німецький автор (В.Коцебу — М.З.) переклав румунський твір досить свobodно, тому я й покористувався досить свobodно його перекладом, заступаючи напущену фразеологію простішими висловами в дусі народної поезії» [35, 466]. У цих словах цілеспрямовано підкреслюється також контекстуальна вторинність, що відводиться мові-посереднику. Це — промовиста ілюстрація того, що Франко-перекладач у своїй практиці не завжди користувався першоджерелом, тобто текстом мовою оригіналу. Осмислюючи архітектоніку взаємодії національних культур, І.Франко постійно прагнув до конкретної дефініції кожного виміру як одиничного, так і загального. Його перекладацький доробок увібрав досвід з проекцією на тримірність таких фаз, як а) літературні зв'язки, б) рецепція, та в) інтерпретація.

«Перекладаючи загалом докладно рядок за рядком я, крім природних вимог нашої мови, що при відповіднім ужитті робить можливим конкретніше, живіше та колоритніше представлення, ніж у російській подбав поперед усього про правильну, чисто дактилічну будову гекзаметрів із zachованням у переважнім числі віршів правильної цезури, чого в віршах Костомарова, очевидно, не обшліфованих для друку, аж надто часто почувається недостаток», — пояснює І.Франко свої перекладацькі засади на основі перекладу поеми «На руїнах Пантікалеї» М.Костомарова [36, 298].

Подібні висловлювання Франка про мистецтво перекладу дають можливість відтінити межі змагання між об'єктивною інтерпретацією оригіналу і суб'єктивним тлумаченням його перекладачем. Особливо характерною у цьому напрямку є його ґрунтовна перекладознавча студія «Каменярі». Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання», написана І.Франком 3–24 травня 1911 року. Ця праця, як слушно відзначає Р. Зорівчак, й досі залишається «неперевершеним зразком лінгвістичного аналізу перекладу, цікавого ще й тим, що цей аналіз зробив автор оригіналу» [37, 128]. Зрозуміло, погляд І.Франка на механізм міжлітературного впливу не суперечить принципам детального аналізу перекладного твору, а також загальної оцінки його автора [38, 456].

Своєю перекладацькою діяльністю Іван Франко, за образним висловлюванням О.Білецького, «розбирав стіну національної обмеженості», виводив українське слово на простори нових тем, живих контактів із літературами багатьох народів світу [39, 302]. Плоди цієї діяльності демонструють науково вивірену модель нормативного виміру саме на рівні перекладацького досвіду. Франкове слово — в оригінальній та перекладній інтерпретації — нині особливо близьке й зрозуміле сучасникам. Воно захоплює енциклопедичністю пізнань у найрізноманітніших ділянках людинознавства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). — Тернопіль, 1999. — С. 171–175.
2. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т.5. — К., 1976.
3. Над'ярних Н. Не просто вплив // Радянське літературознавство. — 1979. — № 4.
4. Рильський М. Мистецтво перекладу: статті, виступи, нотатки. — К., 1985.

5. Франко І. З чужих літератур // Літературно-науковий вісник. – 1898. – Кн. І.
6. Возняк М. Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка. – К., 1958.
7. Бендзар Б. Вклад Івана Франка в справу популяризації надбань української літератури серед австрійців та німців // Українське літературознавство. – Вип. 3. – Львів, 1968. – С. 83–88.
8. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. – Київ, 1961. – 381 с.
9. Осовецька Л. Переклади Івана Франка з німецько-швейцарської літератури // Наук. зап. / Київ. ун-т. – 1956. – Т. 15. – Вип. 7. – 36. філол. фак. – № 9. – С. 143–157.
10. Ривкіс Я. Іван Франко і німецька література // Наук. зап. / Житом. пед. ін-т. – 1956. – Т. 4. – С. 113–129.
11. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Мюнхен, 1974. – 226 с.
12. Хомицький О. // Німецькі письменники-реалісти XIX ст.. в оцінці Івана Франка // Радянське літературознавство. – К., 1963. – № 1. – С. 62–71.
13. Ярема Я. Іван Франко і Фауст Гете // Дослідження творчості Івана Франка. – Київ, 1956. – С. 68–107.
14. Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835–49. – Львів, 1909. – С. 199–200.
15. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника НАН України, фонд Я.Головацького, п. 54, спр. № 790, арк. І.
16. Ширше про це у наших статтях: Мовно-стилістичні особливості Франкових перекладів поем Ф.Шіллера // Особливості розвитку сучасних германських і романських мов. – Ужгород, 1974. – С. 50–54; Перші українські інтерпретації творів Ф.Шіллера // Радянське літературознавство. – 1978. – № 11. – С. 52–62 (Співавтор С.Бобинець).
17. Зоря Галицкая. – 1849. – Ч. 40.
18. Шіллер Ф. Поезії. – Львів, 1914. – С. 109–119.
19. Шіллер Ф. Поезії. – Львів, 1914. – С. 119–122.
20. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 13. – Київ, 1978. – С. 425–430; 431–432.
21. Шіллер Ф. Поезії. – Львів, 1914.
22. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 39. – Київ, 1983.
23. Гете Йоганн Вольфганг. Фавст. Часть перша. З німецької переклав і пояснив І. Франко. Заходом «Світу». – Львів, 1882. – 223 с; Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 13. – К., 1978. – С. 181–352.
24. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 13. – К., 1978.
25. Гейне Г. Вибір поезій. (Німеччина. Байки для дітей). – Львів, 1892. – С. 5–7.
26. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 13. – К., 1978.
27. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 11. – К., 1978.
28. Schiller F. Gesammelte Werke in 8 Bänden. – Berlin, 1955. – В. I. – S. 212–218; 226–227.
29. Домбровський О. Іван Франко – теоретик перекладу // Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник шостий. Львів: Вид-во Львівського університету, 1958.
30. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 39. – К., 1983.
31. Павличко Д. Наш Каменярь // Литературная газета. – 1. IX. – 1976.
32. Возняк М. Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка. – К., 1958.
33. Арват Ф.С. Іван Франко – теоретик перекладу. – Чернівці, 1969.
34. Зоря. – 1893. – № 1.
35. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 10. – К., 1976.
36. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 11. – К., 1978.
37. Зорівчак Р. Іван Франко – теоретик перекладу // Жовтень. – 1976. – № 8.
38. Зимомря М. До питання про роль Івана Франка-журналіста в контексті міжнародних культурних зв'язків в кінці XIX – на початку XX ст.. // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. – Книга 1. – Київ, 1990.
39. Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці. – Том 2. Франкознавчі дослідження. – Львів, 2005.

«ІВАН БОСИЙ» В. ПІДМОГИЛЬНОГО ЯК РЕСЕНТИМЕНТ ЕСТЕТИКИ БОСЯЦТВА¹

Оповідання «Іван Босий», написане у 1920-1921 рр., уперше надруковане у 1923 р. за межами України у силу, скоріше, збігу обставин, ніж якоїсь стратегії, надалі передруковувалось сумісно зі збіркою «Повстанці» (Прага – Берлін, 1923), «Чотири шаблі» (Париж, 1938). І все ж і публікації, і републікації твору, здійснювані лише у «революційно-повстанському» художньому контексті, завжди викликали сумніви щодо такого поєднання². Для цього були вагомі підстави, оскільки поетика назви оповідання і слова, що звучать як зачин: «Я, Іван Босий, посланець неба, кажу вам: Бог із високості поклав мені слова на уста й запалив вогнем мені душу» [1, с. 84] – на тлі поетики назви майже афористично зафіксували драматизм ситуації, у якій, можливо чи не востаннє, явив себе феномен низової культури – босяк, босяцтво. Звернення В.Підмогильного до цієї теми, можна було б вважати занадто запізним. Але при цьому треба зважити на особливості розвитку української літератури першої чверті ХХ ст., більшість явищ якої стосовно західноєвропейського чи російського процесів заявили про себе у якості пост-, до того ж майже одночасно, що сформувало особливий, амальгамний стан, надаючи додатковий імпульс науковим дослідженням. У цьому контексті письменник, з притаманним йому філософським, аналітичним мисленням, у дусі часу, на хвилі ресентиментності популярного у європейському культурному світі модерного філософського вчення початку століття заявив проблему босяка але не як культурно-цивілізаційного типу, а як нове переживання художнього типу у стані «присмерковості», завдяки цьому пере-живанню актуалізованого в якості перехідного феномена у літературі нового часу.

Критика 1920-х років змогла віддати належне таланту і майстерності В.Підмогильного навіть за умови, що ці оцінки формувались на засадах різних методологічних позицій. Навіть зворотній бік цих оцінок відкривав нові можливості, приховані часом, для дослідження творчості письменника. До того ж поза увагою критики 20-х років залишилась філософія творчості, що її відкрив для себе В.Підмогильний, принципи поетики, художньо обґрунтовані ним з тою місткістю і масштабністю, що спонукає до виваженої оцінки кожного твору із надбання письменника. Як відомо, значна кількість досліджень 90-х років, активізувалась, здебільшого, навколо екзистенціальних проблем творчості письменника, немов надолужуючи упущене. Побіжно торкаючись проблематики оповідання «Іван Босий», письменник і науковець В.Шевчук, підкреслив у ньому втілення однієї з екзистенціальних ідей – заперечення «релігійної ідеології в ортодоксальній формі» [2, с. 11]. На наш погляд, розв'язання певних екзистенціальних проблем творчості

¹ Ресентимент (франц.) – нове переживання колишнього почуття і завдяки цьому – посилене (напр. у Ніцше, який пояснював християнство із нового переживання тих переживань, що мали місце /Див.:Краткая философская энциклопедия. –М.,1994.–С.394; Шелер М. Ресентимент в структуре моралей.–СПб, 1999).

² Так, В.Мельник у післямові до першої вітчизняної публікації «Івана Босого» все ж розвів його у просторі з «Повстанцями» без додаткових пояснень: Цикл «Повстанці» та «Іван Босий...», зосередившись на аналізі саме «Повстанців» / Див.: Мельник В. «Повстанці» Валеріана Підмогильного // Прапор, 1990, №7.

письменника певною мірою створило глухий кут для науковців, тоді як осягнення уже заявленого: «Валеріан Підмогильний – одна з найколеритніших постатей української літератури *не тільки 20-х років, але й усього двадцятого століття*» [2, с. 5] (курсив наш – В.Н.) передбачає необхідність змінити ракурс дослідження творчості письменника з метою віднайдення спектру художньо-естетичної адекватності не лише прози у цілому, а й кожного твору, що увиразнить набуті відкриття, надасть можливість повернутись до висхідних позицій письменника, обумовлених специфікою його пильного естетичного погляду, що «превалював у сприйнятті ним суспільних ситуацій» [3, с. 83], вихоплюючи із літературно-мистецьких процесів доби перехідні «вузли» (за визначенням В.Топорова), що органічно перетинались з «універсальними проблемами культури».

Як відомо, тема босяцтва, образи босяків набули яскравого, захоплюючого втілення у ранній творчості М.Горького, у прозі В.Винниченка (повість «Босяк», збірка «Раб краси»), відбилась в естетиці й ідеології українського революційного авангарду (гасла, маніфести, естетичні програми), також у творчості Дж.Лондона, Петра Кочича та ін.

Образи, створені Горьким, — Челкаш, з презирливою несприйнятністю будь-якої власності, свободолюбного Макара Чудри, непокірної Мальви, мудрої Ізергіль, — були до певної міри рупором як шопенгауерівсько-ніцшеанських ідей «сильної особистості», так і не менш потужної горьківської мрії про «прекрасну людину». Не дивно, що в ситуації всеєвропейської кризи ідеології, зростання песимістичних настроїв і почуттів, «босоногі» герої Горького швидко набули європейського визнання. Граф де Суассон писав: «Горький створив для нас немов би поему з життя бродяги — поему безсумнівно романтичну і одухотворену ідеєю повної і безумовної свободи людської особистості. Його бродяга — не що інше, як уособлення індивідуалізму. Він — ворог будь-яких ланцюгів, як залізних, так і золотих. Одухотворення Горького формує свого роду красу, справляє враження, схоже на трепетний страх. Мені здається, що у своїх бродягах Горький досяг найбільш високого символізму, одухотвореної і витонченої алегорії. Всеодно, чи існують його бродяги в реальності, чи не існують, важливим є лише те, що у них ми можемо відстежити, як блукає людський дух, його бунтарський протест проти штучарства людського існування» [4, с. 24].

Не менш суттєвим, на наш погляд, є й те, що босяцька ідеологія і естетика обумовили появу не лише нового літературного типу, але й продукували більш органічне сприйняття безпосередньої особистості Горького у межах соціокультурного міфу, чи, за визначенням Я.Голосовкера, «міфотеми» як «розкриття міфу самого життя автора, самого духу автора і якість передбачення його долі» [5, с. 17]. У такому випадку твір (за Голосовкером) є першообразом міфу його (автора) життя. Так, у лекції про М.Горького В.Набоков зазначав: «Він обійшов пішки всю Росію, дійшов до Москви і звідти попрямував до Толстого. Толстого не було вдома, але графиня запросила його до кухні і пригостила кавою з булками. Вона зауважила, що до чоловіка стікається незліченна кількість бродяг, з чим Горький ввічливо погодився» [6, с. 374]. Підкреслимо, не міг не погодитись, оскільки знав і сприяв тому, що його типологізували з його ж героями — босяками, а тому обрана ним модель поведінки була підпорядкована відповідній міфотемі, легенді, міфу «босяка-романтика», надзвичайно популярного у творчому середовищі кінця XIX - початку XX ст.¹ Ймовірно, що саме у цій іпостасі

¹ У продовження теми зазначимо наступне: Я.Голосовкер підкреслив, що міфотема тієї чи іншої особистості «проходить немало фаз образів». Так, якщо для Ніцше міфотемою є міф про волю до могутності, то він реалізується «через негативний образ сократівської людини, перевтіленої в

М.Горький і відвідав Катеринослав, знамениті катеринославські нічліжки, що, за переказами, серед іншого, теж були прообразом нічліжки у п'єсі «На дні»¹.

Проте у ту історичну мить, коли В.Підмогильний звернувся до створення образу Івана Босого, М.Горький знаходився вже в іншій фазі своєї міфотеми. Після виходу у світ публіцистичного циклу «Несвоевременные мысли» (1918) з таким відвертим протистоянням більшовизму Горький був опальним, з 1921 р. проживав за кордоном, власне, в еміграції. З одного боку, він був віддалений, не лише хронологічно, і від босяцької ідеології, і від революційної романтики, але з іншого, більшовицька нищівна критика «Несвоевременных мыслей», намагаючись повернути його у свої ряди, неодноразово апелювала як до образів «буревестника революції», так і до інших романтичних образів, виплечаних ним з часів романтичного босяцтва².

Залишилась у минулому тема босяцтва і для В.Винниченка, який у 1920 році стояв перед проблемою вибору: опікуватися питаннями українського державотворення чи виїхати за кордон. У цей час він занотував у «Щоденнику»: «... я боюсь, що я знову попаду в стан людини, яка своєю особою буде розплачуватись за гріхи історії... за історичну недорослість нації... за наш кволий, рахітичний пролетаріят... А селянство? А настовбурчені, напечені, нашарпані дядушки наші? Важкі, просяклі індивідуалізмом, неповороткі серед своїх широченних степів, обгороджені віками самотності і ходіння за своїм плугом, за своєю худібкою — як вони, бідні, можуть зрозуміти те велике, спільне, не своє, а наше, за що провадиться революція..., за що їх доводять до повстань?.. Як оцих зрушити з їхнього степового індивідуалізму?» [7, с. 474]. Як відомо, у листопаді 1920 року В.Винниченко виїхав за кордон.

Отже, відповідальність не лише за «гріхи історії», але й за «тектонічні зрушення» у літературі мусило взяти на себе нове покоління, до якого належав і В.Підмогильний. Безумовно, перші його твори позначені захопленістю соціально-гуманістичною тематикою, соціально-критичним пафосом, що зростав на ґрунті соціальних борінь, примноженим гостротою естетичної позиції зі спрямованістю до радикального перегляду і героїв, і літератури. А втім радикальність перегляду позицій, за Підмогильним, вибудована на ресентиментності, «новому переживанні» того, що вже набуло статусу класики, маючи підґрунтям «visitation», говорячи мовою сучасної

християнина-раба, через образи Надлюдина – Антихриста – Заратустри – Діоніса-антимораліста – злобної людини – нового філософа...» (Див.: Голосовкер Я. Указ твір. – С. 17-18). Я.Голосовкер вважає, що «три твори суть три фази цього міфу, три вершинні точки духу Ніцше: 1. «Народження трагедії із духу музики» (Аполлон і Діоніс); 2. «Так говорив Заратустра»; 3. «Воля до могутності». Все інше, що написав Ніцше, є прелюдіями і коментарями – до і після. Мфі один» (Голосовкер Я. С. 18). Філософська думка Я.Голосовкера має універсальний характер, у зв'язку з чим маємо можливість, бодай наближено, говорити про «фази-метаморфози» міфотеми М.Горького, серед яких яскрава виокремлюється фаза босяка-романтика – «буревестника революції» – великого пролетарського письменника і т. д., але неодмінно з ніцшеанськими підтекстами. До того ж, ці фази мають ефект і зворотнього прочитання, внаслідок чого особливого звучання набуває міфотема «босяка-романтика» і власне її переосмислення, але здійснене вже В.Підмогильним.

¹ На їх місці у радянські часи був споруджений пам'ятник М.Горькому.

² Підкреслимо думку тих науковців, що диференціюють «романтизм» як культурно-мистецьку і літературну епоху і «романтику» як особливий вид ідейно-емоційного осягнення життя. На наш погляд, у М.Горького образи босяків – явленість романтики / Див.: Руднева Е.Г. Романтика в русском критическом реализме (Вопросы теории). – М., 1988.

термінології, «нові відвідини» попередньої культурної епохи, від чого зринають асоціації, перегуки, що у новому ракурсі висвітлюють проблему¹.

Передусім ці новації відчутні у зміні ніцшеанських ракурсів як змістовності босяка. Якщо горьківський тип був підпорядкований ідеї «надлюдини», з її поривами, діями, вчинками, що заперечували будь-яке їх усвідомлення, то у В.Підмогильного панівною є ніцшеанська тілесність: «Людське тіло, у якому знову оживає і втілюється як найбільш віддалене, так і найбільш близьке минулу всього органічного розвитку, через який немов безшумно протікає величезний потік, розливаючись далеко за його межами – це тіло є ідея, більш вражаюча за «стару» душу» [8, с. 324].

Поява героя В.Підмогильного руйнує і усталений канон, і романтичний ідеал. Іван Босий має портретну характеристику різко відмінну від босяків-першообразів: «високий, кримезний, без покриття, в лахміттях, що окривали його загрубіле тіло і груди, порослі густим волоссям, босоніж, рудий, із настовбурченою бородою й патлами, що падали йому на плечі й спину. А в руках у нього був кострубатий кийок, що він його стискував і торсав» (84). Портретна характеристика Івана Босого з ніцшеанською тілесною ідейною наповненістю повертає до традицій античності, до тектонічної пластики [9]. Грецька античність, що не знала чуттєвості, була орієнтована на скульптурність, в якій є відчуття опори. Це та скульптурність, що є вищим виявом тілесності (за Шпенглером), протистоянням твердій матерії. В.Підмогильного, ймовірно, приваблювало те, що антична душа зримо виражалась стабільністю вертикального тіла. У такий спосіб ідея внутрішнього життя, про яку писав О.Лосєв, набувала чуттєвості. А це і є тектоніка.

Іван Босий — фігура статуарно-тектонічна, внутрішній світ якої міфологізується поєднанням античного і біблійного міфів. Фраза, якою він репрезентує себе, суголосна з біблійною: «Бог извлек меня из страшного рва, из тинистого болота, и поставил на камне ноги мои, и утвердил стопы мои». А тому босоногість Івана – як ім'я, як образ життя – має силу не меш значиму за його сакральне слово.

Тяжіння до міфу пов'язане у В.Підмогильного з естетикою експресіонізму, зі спрямованістю до зображення першопричин явищ з граничною узагальненістю і наочністю, притаманій міфу. У такий спосіб письменник мав намір досягнути глибинну суть сучасного йому буття. Соціальна конкретика, соціальна антоганистичність були назаваді до пізнання гуманістичної змістовності життя. Це обумовило орієнтацію письменника до пошуків першооснов світу. Звідси міфологічна і філософсько-естетична заданість твору В.Підмогильного. Вона нівелює просторві реалії. Степ постає як сакральне, космічне утворення, на тлі якого реалізується буття-міф, буття-ритуал Івана Босого. Степ немов стимулює одвічну заданість людини до міфотворчості: «Я, Іван Босий, посланець неба...» Якщо західноєвропейський експресіонізм повернувся до традицій античності, зокрема до міфотворчості, трансформації міфів, то В.Підмогильний – переважно через ніцшеанські теорії. Що ж до образу степу, то, як уявляється, він навіяний міфами і легендами скіфського степу, споріднених з міфологією грецької античності².

¹ Див.: Vincent G. Terres gastes de la literature du XX siecle // <http://www.utqueant.org>. Науковець використовує термін *visitation* для характеристики постмодерністського розуміння історії, але застосовується він для ознаки релігійного свята, Відвідин Дівою Марією Святої Єлисавети, що очікувала народження Іоанна Хрестителя. Вважаємо за доцільне його тут вживати, оскільки у тексті Підмогильного йдеться і про сакралізацію, і про десакралізацію героя.

² Відомий археолог Б.Мозолєвський показав як об'єднались історія Геродота і легенда про походження скіфів, що завжди мала неабияку популярність: «... першою людиною Скіфії був 324

Сюжетом оповідання є міфологізована оповідь про буття людини степу — Івана Босого: «Люди бачили його часто. Він несподівано з'являвся в степу» (85). Цією фразою В.Підмогильний вийшов на одну з найбільш вишуканих і цікавих ідей Ніцше: не простір дає вимір життя, а життя утворюють простір, постійно перетворюючи і змішуючи їх [10, с. 172].

Повертаючись до поетики назви як смислового концепту твору В.Підмогильного, акцентуємо літературно-мовний контекст босяцтва. У назві оповідання відтворюється недоторканим фрагмент тексту, яким є «промовисте» ім'я головного героя — Іван Босий (маємо на увазі не лише ім'я, а й прізвище). І назва, і фраза-зачин формують відчуття граничної смислової наповненості тексту, незначного за обсягом. В цьому теж криється специфіка художності В.Підмогильного: на перших порах він знаходився у силовому полі французької літератури, яку він відчував не лише як перекладач, але вже й як письменник, віддаючи перевагу малим жанрам. А звідси потужна естетична насиченість кожного слова, особливо імені, що викликає культурно-літературні асоціації з ідеологією і естетикою босяцтва. Водночас для В.Підмогильного, як і інших митців-модерністів, була характерна наукова точність слова. У зв'язку з цим звернемося до наявних тлумачень слова «босяк».

Слово «босяк» зафіксоване у словнику Б.Грінченка: «Босяк, оборванець, безпріютний пролетарій» з наведенням прикладів із власної прози: «Сам став за босяка на піденну» (Б.Грінченко, II, с.258), а також із творів Г.Барвінок «У економії усяка наволоч і босяки бувають» (Г.Барвінок, 511) [11]. Як уявляється, наукова і художня думка Б.Грінченка дали той синтез, коли можна говорити не лише про розгортання смислового змісту слів: вибудовані у певному порядку вони розгортають босяцтво як тему. Так, у наведеному прикладі слово «став» усвідомлюється як один із його смислових концептів і разом з тим значень руху без руху як такого, а набуття певного соціального статусу — «став за босяка» і водночас є свідченням свободи вибору. Тобто, Б.Грінченко десь інтуїтивно акцентував філософський смисл слова «став». Як зазначав В.Топоров, ще в V ст. д.н.е. архаїчна міфопоетична традиція «здала» концепт руху і проблеми з ним пов'язані з ним на опікування філософам [12, с. 7]. Б.Грінченко увиразнює цей соціальний зміст слова «босяк», різко розмежовуючи його зі словом «наволоч», що має негативний, лайливий зміст обумовлений словом «негідний». Хоча у пізніших словниках слово «босяк» тлумачиться як «опустившийся человек из деклассированных слоев населения», в якому акцентується передусім не стільки зміст, скільки спонука до появи, а саме: декласованість, тобто втрата зв'язку зі своїм класом, розрив із суспільною практикою, моральна деградація [13, с. 57]. Дещо суперечливим, на наш погляд, є приклад з прози Нечуя-Левицького, наведений до визначення слова «босяк» сучасними українськими науковцями: «Представник декласованих шарів населення міст.» «Ондечки стоїть недоук попович, що тинявся по монастирях, був слимаком та розпивсь, розледащів і пошився в босяки» [14, с. 177]. Невідповідність між визначенням і наведеним прикладом очевидна, оскільки, по-перше, йдеться про поповича, хоча й «недоука», а отже носія певного типу культури; по-друге, слово «пошився» має зміст філософський і ритуальний. Так, Б.Грінченко тлумачить

чоловік на ім'я Таргітай – син Зевса ... та дочки ріки Борисфену (Дніпра). З часом у Таргітай народилося троє синів: Ліпоксай, Арпоксай і молодший Колаксай. За них з небес на землю упали священні золоті предмети – плуг з ярмом, бойова сокира та чаша» // Див. Мозолевський Б.М. Скіфський степ. - К., 2005. - С.175.

«пошитися» — у кого, між кого. «Превратиться въ кого» (III, 396) (підкресл. нами – В.Н.) Йдеться про процес «превращения», пере-творення, творіння, що органічно пов'язаний із сотворінням світу, коли кожна річ народжується із нічого, завдяки божественному творінню. Вже тому фраза «пошився в босяки» із прози Нечуя-Левицького чи і будь-якого іншого художнього і культурного контексту, передбачає осмислення в сенсі *creato continua*, тобто подовженого, безперервного творіння. До того ж, у слові «пошився» завжди є відгомін архаїчних культур, ритуальності. Необхідно зважити й на те, що творіння образу завжди є результатом формотворчої діяльності духу [15].

Специфіка мислення В.Підмогильного, як ресентиментного, зі здатністю «виявляти цілісні переживання і смисли, що як такі самі утримуються в людському житті» [16, с. 7] продукувала в ньому розвиток модусу модерного художника з особливим відчуттям до динамічної зміни естетичних цінностей. Сприймаючи революції, війни, постреволуційні кризи і потрясіння, не як такі, за що йому неодноразово дорікала критика, а, скоріше, як ресентиментні явища, як «спад життя», В.Підмогильний неодмінно мав здійснити перехід від улюбленої ним французької літератури — романтичної, реалістичної, декадентської, символістської — до якісно нової, означеної європейською літературно-мистецькою спільнотою як експресіонізм. Шлях українського письменника торувався без якихось переваг тих чи інших національних його модифікацій, а здебільшого на засадах власних імпульсивних реакцій, укорінених у життєвому досвіді художника. Європейський естетичний досвід мав і такі варіанти розвитку експресіоністичності: «Художник-експресіоніст, якого захоплює не стільки робота над матеріалом і формою, скільки вираження глибинних переживань, створює, таким чином, мистецтво тривожне, болісне, нервово, сповнене апокаліптичних передчуттів, створює... мистецтво фантазій, що шукають спонтанного вираження. Поза залежністю від конкретної живописної манери зовнішній світ тут приноситься в жертву внутрішньому образу» [17, с. 14].

На ресентиментно-експресіоністичній хвилі В.Підмогильний зробив крок до переживання вагомості і цінності художнього типу босяка. У зв'язку з цим образ Івана Босого, як ресентимент босяка, босяцтва, обживався в аспекті «піднесеності» і «спаду життя». Передусім це відчувається у зміні традиційних поетологічних принципів зображення босяка.

Це спрямованість на філософсько-естетичну еклектичність, що надала можливість В.Підмогильному гранично проблематизувати оповідання. Так, у відповідності до естетики експресіонізму на першому плані тема перетворення людини, її духовного очищення, що вирішується завдяки поєднанню непокєднуваного: шопенгауєрівської сентенції «світ — наше уявлення», примноженої ніцшеанською етико-естетичною концепцією у відповідності до цього гімну життя, догм християнської релігії і скіфсько-грецької міфології. Проповідь Івана Босого в степу перед селянами сповнена глибокого релігійного почуття: «Бог із високості поклав мені слова на уста й запалив вогнем мені душу», але водночас вона містична і ніцшеанська. Уже в тому, що Іван Босий уподібнює себе посланцю неба, усвідомлює себе як володаря і носія як сакрального слова і божественного вогню, вгадуються якості і риси ніцшеанської «надлюдини». У проповіді торується філософсько-етичний шлях до очищення і озвучуються умови, за яких можлива поява нової людини. Це містичне тлумачення християнського вчення, містичне бачення світу. Загострений «позір» Івана Босого «бачить» феномени — «душі облудні і зловісні, де розсівся Сатана як на троні», і реалії — «пограбовані церкви, роздерті ризи, закаляні чаші, прострелені ікони». Причини того вбачаються в тому, що герой

В.Підмогильного «ніде... не знайшов Слова Божого, не натрапив на його святий образ», що «великий гріх содіяли люди» — братовбивство, «вони мислять себе вищими за Бога». Нова спільнота, за пророчою думкою Івана Босого, з'явиться тоді, коли люди зможуть «прозріть свої злочини». В його мольбі: «Люди, люди подивіться навкруги...», у вимозі: «Зазерніть собі в нечисті душі...» (85) відчутна гаряча віра героя, а отже і письменника-експресіоніста у можливість внутрішнього пертворення людини.

Західноєвропейські експресіоністи, маючи нестримне бажання до оновлення людини, звертались не лише до ідей Ніцше, але і вчення Маркса, намагаючись поєднати марксизм і християнство (Й.Бехер), постулати Ніцше і теорію Дарвіна (А.Дьоблін), уповали на Фрейда і т.д. В.Підмогильний висловив сумнів щодо можливостей оновленого християнства. Якщо експресіоністичне європейство вбачало корінь зла в буржуазії, то для В.Підмогильного об'єктом пекельно-експресіоністичних роздумів було українське селянство, що втрачало свою міць і силу, викликало недовіру і зневіру, сприймалось лише в якості «деревенского темного и дряблого народа» (за Горьким) чи як «дядьківська, хуторянська інтелігенція» (за Винниченком). Селянство вже не проймається ні можливою карою Божою, озвученою устами Івана Босого: «... я скараю їх посухою, як колись скарав був потопом. Я замкнув усі дощі, і крапля води не впаде на землю; ... люди жертимуть одне одного;... матері роздиратимуть свої діти, як вовчиці...» (85). Мольба переходить у крик, що репрезентує ідею оновленого християнства, ритуально-жертвону за своїм змістом: «Затопіть свої гріхи у крові тих, хто олукавив вас, і нею принесіть вечірню жертву Богові. Тоді впаде дощ на ваші землі й ласка Божа вам у серця...» (85). Але крик Івана Босого уподібнюється «крикові» Е.Мунка — «пластичній метафорі людського відчаю і самотності» [18], крик, що пронизує природу, але не душі людей: «Його слухано, схиливши голови, ненасмілюючись відвести очі до обличчя, щоб не ошмалитись. Закінчивши, він поволі простував навання, не оглядаючись, а люди дивились йому у слід, повні сумніву і страху» (85). Це вже є свідченням краху оновленого християнства ресентиментного босяка з його «криком» почистити душу людською кров'ю, як це колись робили скіфські воїни. Саме тому Іван Босий після своєї проповіді — крику «простував навання».

Вкажемо ще на один не менш значимий літературний контекст появи літературного Бога — «Енеїди» І.Котляревського. Від часу, коли український класик розгорнув панорамне полотно, на якому були явлені «Боги, богині і півбоги, простоволосі, босоногі...», поява образу Івана Босого, степового Бога, через століття потому була питанням часу щодо побутування образів земних богів української літератури.

Позиція і думка В.Підмогильного мала пророчий зміст: селянство в стані «сумніву і страху», зникаючих цінностей селянської культури, втрачало свої позиції лідера української історії, а отже і героя літератури, що з часом позначиться на її статусі: із одвічно «селянської» вона здійснить перехід до «урбаністичної». Але про цю її нову якість засвідчить роман «Місто».

Підводячи підсумок, зазначимо, що в ранній прозі В.Підмогильного є перлини, до яких належить, і оповідання «Іван Босий», що вказав на формування нової якості української літератури, висловив сумнів щодо естетичної цінності художнього типу босяка як у якості «надлюдини», так і «степового бога» навіть у його ресентиментно-експресіоністичній іпостасі. Це були художні і естетично-програмні відкриття, передбачення, що будуть активізувати наукову і художню думку продовж століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Підмогильний В. Іван Босий / Повстанці. Нариси // Прапор. – 1990. -№7. – С.84-85. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи сторінки.
2. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валеріана Підмогильного // Підмогильний В. Місто. – К., 1993.
3. Мельник В.О. Суворий аналітик доби Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття. - К., 1994.
4. Цит. за: Спиридонова Л.М. Горький: новий взгляд. – М., 2004.
5. Голосовкер Я.Э. Миф моей жизни (Автобиография) // Голосовкер Я.Э. Засекреченный секрет. Философская проза. – Томск, 1998.
6. Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. – М., 1999.
7. Винниченко В. Щоденник. Том перший. 1911-1920 / Ред., вступна стаття і примітки Григорія Костюка. - Едмонтон – Нью-Йорк, 1980.
8. Ницше Ф. Воля к власти. – М., 1910.
9. Виппер Б. Искусство Древней Греции. М., 1972.
10. Див.: Подорога В. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX вв. – М., 1993.
11. Див.Словарь української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко: В 4-х т. Т.1. - К., 1996. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи том і сторінку.
12. Топоров В.Н. Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. - М., 1996.
13. Ожегов И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. - М., 2005.
14. Новий тлумачний словник української мови: У 4-х т. Т.1 / Укладачі: В.Яременко, О.Сліпушко. - К., 1998.
15. Див.: Гегель. Феноменология духа. Сочинения. Т. IV. - М., 1959.
16. Шелер Макс. Ресентимент в структуре моралей. - СПб.,1999.
17. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л.Ришар. - М., 2003.
18. Ионина М. Мунк Э.Крик // <http://www.kleiner.inventech.ru/lib/picture-0062.shtml>

Ірина ДОБРЯНСЬКА, доцент (Тернопіль)

ІВАН СВІТЛИЧНИЙ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ

Праця у галузі художнього перекладу давала можливість І.Світличному за несприятливих для його літературної діяльності умов хоча б частково реалізувати свій талант, можливість творчо працювати. Переклади, як і оригінальна поезія, були також своєрідною лабораторією І.Світличного-критика. Саме тому здійснені ним поетичні переклади вписуються у його філософсько-естетичне бачення суспільних, моральних, національно-політичних, естетичних проблем. Переконливим прикладом такої думки є переклади з білоруської, польської, болгарської, словацької та інших слов'янських літератур.

Проблема рідної мови, яка прозвучала у поезії білоруського поета Р. Барадуліна «Моя мова», була актуальною і для українця І. Світличного, що так само не погоджувався з деякими «істориками і мовознавцями» в тому, що «поволі стираються грані націй» і більшість національних мов як пережиток відійде у небуття. Саме тому цей твір не залишився поза увагою перекладача. Близький йому за ідейним звучанням вірш білоруського поета «Заходжу в кабінку», в якому автор шукає «голос живої планети у Всесвіті», також став предметом перекладацьких зацікавлень І. Світличного. Суспільні процеси посткультивських часів відбувалися однотипно як в Україні, так і в Білорусії. Тому й не дивно, що символічні образи приморозків та відлиги пройшли через поезію обох народів. У вірші Р. Барадуліна «Відлига», перекладеному І. Світличним, зображено несподіване пробудження до життя, коли «на річці холодно крякнула майбутня крига». Саме в той час

Потягнувся в бруньці спросоння
листочок вербовий.
Запахло в січні травневим сонцем,
хоч для зими це
і не типово.

У поезії І. Світличного «Приморозок» відтворена аналогічна картина «пробудження» до життя, коли «сніги розтанули» й «спливла у небуття недвига-крига»:

Тоді сп'янілий від тепла,
Наївний, як розкрита книга,
З бруньок принишклий квіт оклигав,
І вишня буйно зацвіла.

Різниця виявляється, однак, у тому, що у Р. Барадуліна зафіксована тільки пора пробудження — «відлига». Її поет змальовує «від лиха подалі — ще від морозу», а у сонеті І. Світличного «приморозок» не просто відчувається, він вже наступив:

Та в чорну ніч знеацький вітер
Ошпарив памороззю віти,
Бубняву зав'язь, дівич-квіт.

Глибокою синівською любов'ю сповнена поезія Р. Барадуліна «Палять картоплиння». Ліричний струмінь поезії нагадує поему раннього періоду творчості І. Світличного «Рідний корінь», в якій спостерігаємо таке ж щире й глибоке захоплення природою рідного краю, відчуття злиття з нею. «Тихий цей дим на дотик я знаю й на смак, ні з чим його не сплутаю», звучать рядки зізнання Р. Барадуліна, перекладені І. Світличним, і вони сприймаються як вияв щемливого відчуття Батьківщини кожного із обох митців.

Переконливим прикладом думки про співзвучність оригінальної поезії І. Світличного, його естетичних принципів та світобачення загалом з мотивами та проблемами перекладуваних ним поетичних творів, є переклади письменника з польської літератури. Вірші Ю. Словацького «Розмова з пірамідами» у перекладі І. Світличного, на нашу думку, не лише вияв поетичного хисту перекладача. Ця глибоко патріотична поезія духовно близька йому, відповідає його ідейно-естетичним засадам та життєвим принципам. Адже, перекладаючи названий вірш Ю. Словацького, І. Світличний був свідомий свого обов'язку лідера в русі опору тоталітарній системі. Тому, незважаючи на репресивні заходи щодо нього, свого «духу в труну» також не збирався класти. Співзвучна перекладачеві поезія Ю. Словацького «До матері» сприймається як кредо поета-громадянина, що не «кидає свою крицеву зброю», і, «мов вірний пес», «стеререже знамена». Переклади віршів Ю. Словацького «Розмова з пірамідами» та «До автора плачів Єрмієвих» увійшли до збірки поета українською мовою

«Поезії» (1969), а разом з майстерним перекладом «До матері» — до книг І. Світличного «Серце для куль і для рим» (1990), «У мене — тільки слово» (1994).

У коло перекладацьких уподобань І. Світличного ввійшли також твори Ц. Норвіда та Я. Бжехви. Філософські за своїм характером «Ченстоховські вірші» Ц. Норвіда були близькі творчим уподобанням перекладача. Ці переклади вперше українською мовою видрукувані у вибраному Ц. Норвіда «Поезії» (1991) за підписом Л. Череватенка. Згодом вони були вміщені у названих книгах І. Світличного. Цікавою сторінкою перекладацької спадщини І. Світличного є вірші Я. Бжехви для дітей. Робота над цими перекладами здійснювалася у слідчому ізоляторі під час другого арешту 1972 року. Переклади адресувалися маленьким українським читачам взагалі та водночас племінникові Яремі, якого у дворічному віці також сягнула репресивна рука. Один із цих перекладів — вірш «Стонога» — був надрукований у журналі «Барвінок» (1989. — №6), а всі разом були надруковані у книжечках «Змій-грамотій» (1995) та «Побреженьки для Яремки» (2000). Переклади поетичних творів Я. Бжехви за своїм дидактичним звучанням дуже близькі до оригінальних віршів І. Світличного для дітей із книжечки «Як гусак говорив: «Так-так-так» (1992). У цьому переконує, наприклад, порівняння твору І. Світличного «Я їм про Хому, а вони про Ярему» та перекладу з польської — «Ледащо», а також інші подібні зіставлення.

До 70-ти ліття сербської поетеси Десанки Максимович І. Світличний підготував добірку перекладів, що, за винятком вірша «Землю, найстаршу між поетес», входили до збірки «Прошу помилувати». Праця над перекладами була завершена у 1968 році, але надрукувати на той час переклади не вдалося. Всі вони (тринадцять поетичних перекладів) видрукувані у книзі І. Світличного «У мене — тільки слово». Перекладачеві були близькими й співзвучними філософська мудрість поетеси, її вболівання за людей, і тих, що звикли пристосовуватися у житті, і тих, що прагнули жити чесно. Так, як і у перекладі «За статечних», йдеться про несприйняття тих, «хто на всякі води має броди, і на всякі біди має якорі, і про кого за життя й по смерті дбають ангели всемілостиві». Подібні трактування простежуються в оригінальних поезіях раннього періоду І. Світличного, зокрема у вірші «Як усі» та поемі «Рідний корінь». Разом із Десанкою Максимович, І. Світличний вказує людям на їхні вади, до якого соціального середовища вони не належали б, «для всього того люду нечестивого просить помилування всемілостивого». Зло, як і добро, повсюдне, за все у свій час потрібно буде відповідати. Незважаючи на загальний іронічний тон поезії Десанки Максимович, в поетичних перекладах І. Світличного не спостерігається того всезагального прощення, яким би митці дозволили забути, що зло є зло:

Я є цар,
і не зло
я творю для людей —
і хоч влада від Бога,
я не Бог, щоб прощати інших. «Про прощення»

Коли ж мовиться про гідність громадянина як захисника Вітчизни, то у поетичному перекладі «Людину жаль мені» задекларовано:

Якщо над нами рабство нависне
і треба буде
стати стіною за честь Вітчизни,
нікому я не пораджу
ховати свою гвинтівку...

Кінцева строфа цієї поезії звучить цілком у дусі І. Світличного:
Жертви задля свободи

будьте благословенні!

Таке розуміння протистояння українського поета злу знаходимо у віршах в'язничного періоду, зокрема у циклі «Я — дисидент», присвяті В. Стусові, у сонеті «Пам'яті С. Мамчура».

Логічним вивершенням поетичних перекладів І. Світличного із доробку Десанки Максимович, очевидно, варто трактувати його власну поезію «Тражимо кожну аванс» («Прошу покарати»), яку було присвячено поетесі до її 70-ти літнього ювілею. Автор назвав свій твір ліричним доносом на Десанку Максимович, що підняла руку на Душанів звід законів. У поезії І. Світличний вдало й дотепно узагальнив своєрідність ідейно-тематичного звучання книги «Прошу помилувати», твори з якої, як згадувала Леоніда Світлична, перекладав із великим натхненням. Отже, «зухвала Десанка» як «жінка — хитра й підступна» «вчинила ліричну агресію» на царські закони і владу одвічну». Все, до чого вона прагне, так висловлює І. Світличний:

Їй би тільки війни не було,
та податки малі,
та на всій землі
щезли пошесті, і мор, і зло.
Якщо родяться діти,
та сонце сходить,
та в серцях добро,
та земля плодоносить, —
їй і досить.

Серед слов'янських авторів, що їх перекладав І. Світличний, були також білоруси А. Гречаников, Ю. Голуб, словенський поет О. Жупанчич. З чеської літератури І. Світличний перекладав поезії Ф. Галаса, Й. Ганзліка, І. Магена, В. Незвала. Переклав він й італійського поета Л. Арісто. Та, як слушно зауважив дослідник перекладної спадщини І. Світличного М. Москаленко, «центральне місце в перекладацькому доробку Івана Світличного, безперечно, належить французькій літературі» [4, 73]. Серед французьких авторів, що їх перекладав І. Світличний по-українськи, П. Скаррон, П. Ронсар, Ж. Лафонтен, Ш. Леконт де Ліль, Ш. Бодлер, П. Верлен, Л. Арагон, П. Елюар, Ш. Анрі, Ж. Сюперв'ель, Гі де Мопассан. Значним досягненням І. Світличного-перекладача були його поетичні переклади П.-Ж. Беранже. Успіх перекладів поезії та прози з французької літератури був забезпечений досконалим знанням французької мови, яке І. Світличний поглиблював упродовж усього свого життя, навіть в умовах ув'язнення. Про це засвідчив у своїх спогадах «Уроки Світличного» співв'язень письменника, відомий дисидент С. Глузман [1, 103]. Знання мови давало можливість І. Світличному читати французьких письменників в оригіналі. У його власній бібліотеці було чимало французьких авторів мовою оригіналу і в перекладах. Для практичної роботи перекладачем І. Світличний часто послуговувався бібліотекою Г. Кочура.

У другій половині 60-х років І. Світличний працював над перекладами П. Ронсара та Ж. Лафонтена. Як засвідчує у згадуваній статті М. Москаленко, до творчих задумів І. Світличного цього періоду входило видання перекладів названих авторів окремими збірками. Однак після арешту 1965 року здійснити це було нелегко, тому праця залишилася незавершеною. Окремі переклади П. Ронсара та Ж. Лафонтена вперше були видрукувані в однотомнику «Серце для куль і для рим», а у повному обсязі — у збірці «У мене — тільки слово». Переклади «Весняної пісні» П. Ронсара та байки «Зачумлені звірі» Ж. Лафонтена М. Москаленко вважає не тільки кращим здобутком перекладацької діяльності І. Світличного, а й «шедеврами українського перекладацького мистецтва» [4, 73].

У плані емоційно-змістової співзвучності перекладів І. Світличного та його оригінальної поезії, на нашу думку, варто звернути увагу на виражальну силу почуттів у поезії П. Ронсара та посвятах І. Світличного дружині. Вірність «карим очам» «і юнаком, і дідусям похилим» у творі французького поета підсилена образно-патетичними запевненнями:

Скоріш померкнуть в небі сонми зір,
Повисихають води в океані,
Скоріш попадають небесні бані,
І сонце, глуздові наперекір,
Не зійде, й світ без ліній, форм і мір
Потьмариться в довічному тумані,
Аніж обожню я біляву пані,...
«Скоріш померкнуть в небі сонми зір...»

У поезії І. Світличного почуття вірності передаються, звичайно, тихіше, спокійніше, але так само щиро й переконливо:

У мене тут півсерця, а півсерця
У тебе там єдиним ритмом б'ється.
Куранти долі! Так — і тільки так.
«Тебе нема, а я живу Тобою»

Переклади І. Світличного байок Ж. Лафонтена відзначаються влучними афористичними висловами, які характерні для «Іратованих сонетів». У перекладених байках ці вислови служать мораллю, яка виводить на широкі асоціації та можливі аналогії. Так, у перекладеній І. Світличним байці «Крук і Лис» висновок про те, що «облесники живуть, бо залюбки годують їх наївні простаки» виходить за межі стосунків персонажів байки, набуває широкого узагальненого звучання, що характеризує стосунки між людьми. Про поведінку Крука, який хотів наслідувати Орла, у перекладеній байці «Крук, що мавпував Орла», зроблено недвозначний висновок:

Мораль ясна і проста: недоречно
Надуживати, треба міру знать,
Де пролетить оса, там мусі небезпечно;
Не всяк, хто добре їсть, то й родовита знать.

Чіткі поетичні максими у перекладених байках, на наш погляд, не лише вимога жанру, але й характерна стильова ознака І. Світличного-поета.

Слово *мавпував*, що його вжив перекладач у згаданій байці, як і *драпака*, *неприторенні*, *підданці*, *любас*, *любаска*, *уздрів* — лексеми вміщені в інших перекладах байок, засвідчують вільне вживання автором діалектизмів та розмовної лексики. Контекстуальне їх звучання завжди виправдане. Скажімо, коли б Крук хотів просто *наслідувати* Орла, не було б, очевидно, того ефекту комедійності, якого досягає автор словом *мавпувати* вже у назві байки.

У другій половині 60-х років І. Світличний був залучений до роботи над антологією французької поезії ХХ-го століття українською мовою. Над книжкою активно працювали, як згадує М. Москаленко, Ірина Стешенко, Михайлина Коцюбинська, Іван Драч, Дмитро Павличко, Володимир Житник, Лесь Танюк[4,74]. Групу перекладачів очолювали Г. Кочур та Е. Крюба. Однак книга не побачила світу. І. Світличний готував до антології переклади П. Елюара, Л. Арагона, А. Мішо, Ж. Сюперв'єля. Всі названі поетичні переклади ввійшли до книги «У мене — тільки слово».

«Перекладацький хист» І. Світличного найкраще проявився у праці над творами П.-Ж. Беранже, — слушно стверджує І. Дзюба[2,16]. Твори французького поета-пісняря він почав перекладати ще у 1956 році. Поетичні переклади творів П.-Ж. Беранже

І. Світличний готував до видання окремою збіркою. Переклади до неї були здійснені у Київському слідчому ізоляторі впродовж восьми місяців першого ув'язнення. Книга перекладів вийшла у світ у 1970 році у серії «Перлини світової лірики» під назвою «Пісні». Крім перекладів І. Світличного (51 поетичний твір), тут були вміщені переклади В. Самійленка (3), М. Зерова (6), П. Филиповича (2), Г. Кочура (1), М. Рильського (2), Д. Грабовського (1), Є. Дроб'язка (4), В. Ткаченка (7). Передмову до названої збірки перекладів написав Б. Буяльський. Стаття І. Світличного, присвячена творчості П.-Ж. Беранже, вперше була опублікована у книзі І. Світличного «У мене — тільки слово». Тут також вперше видруковано всі переклади, які було підготовлено перекладачем до окремого видання. Високу атестацію перекладів П.-Ж. Беранже здійснених І. Світличним, дала Михайлина Коцюбинська, яка поставила їх за рівнем майстерності в один ряд з перекладами В.Самійленка і М.Зерова[3,18].

Потяг І.Світличного до творчості П.-Ж.Беранже в умовах ув'язнення зумовлений, на наш погляд, насамперед гумористичним настроєм французького поета-пісняра. Саме такий настрій допомагав ув'язненому поетові долати страх і підтримував його силу духу й стійкість. Сміх, сатиричне зображення суспільних вад чи окремої людини — дозволена зброя. Таку думку приводить П.-Ж. Беранже у поезії «Цензура»:

Люди! Смійтеся з ослів!
Сміх — не гріх,
І прав на сміх
І на дотеп вільних слів
Не питаєте в королів!

«Прав на сміх і на дотеп вільних слів» І. Світличний, до речі, не питав ніколи: чи то працював у жанрах літературної критики, чи створював власні поезії. У перекладацькій діяльності також тяжів до сатири. У піснях П.-Ж. Беранже, що належали іншому часові, іншій державі, І. Світличний побачив ту ж «систему тлумачень», за якою запідозрювали й звинувачували його самого і його товаришів у 60-х роках ХХ-го ст. Ця система сповнена безглуздя, примітивізму, повного недовір'я до людини, оскільки в усьому і скрізь вбачала підступ і злочин:

Все — бо можна трактувати
Як злочинний кримінал.
«Стій, або система тлумачень»

Парадоксальність такої збоченої «системи тлумачень» розкривається впродовж усього твору, починаючи вже з першої строфи перекладу:

Тільки я скажу: «Марія», —
Пильний тут же додає:
«Від Марії сам Месія
Народився. Щось тут є».

Натяк на крамольні думки «пильні» вміють спостерігати навіть тоді, коли нічого не говорити:

Ні, мовчу, мовчу. Боюся
Знову вскочити в сільце.
Я букет несучу. Дивлюся:
Він — триколірний! Та ж це —
Символ вільності, звичайно!

Кожний запідозрений прояв неблагонадійності рішуче карається:

Стій: крамола! Стій: забрати!
У тюрму його! За грати!

Остання строфа перекладу явно проектується на політичні події 60-х років у радянській державі. Асоціації, пов'язані з цими подіями, найперше викликає вдало використаний вислів: де й Макар телят не пас. Поетичний переклад «Нескінченно малі величини, або ж Дідократія» в інтерпретації І. Світличного у 60-ті роки звучав так само актуально, як і свого часу «Стій, або система тлумачень». У перекладі — «сумна картина» держави, в якій «правлять всім старі діди». «Увесь народ» у цій державі, «мов недоросток». Над ним тяжіє «жах і відчай», він нічого не має: ані розвинутої науки, ані високого мистецтва, ані потужної економіки, ані могутньої армії, ані власної єдності. У ХХ-му столітті («маг-ворожбит» показує саме цю епоху) люди перебувають «в лабетах голоду й нужди». Однак остання строфа твору звучить оптимістично: «з-за дзеркала-пророка» з'являється гігант і згрібає у жменю королівство Дідократію, а «щоб не мати з ним біди, запхав його собі в кишеню».

Перекладаючи політичну лірику П.-Ж. Беранже, І. Світличний не обійшов увагою і таких ганебних явищ, як провокації («Провокатор»), доноси («Імпровізований донос»), які були характерними і для його часу.

На нашу думку, мотиви поезії П.-Ж. Беранже були зрозумілими й близькими І. Світличному тому, що пов'язані з ними проблеми, і в ХХ-му столітті залишалися актуальними для українського народу. Письменник був співучасником осмислення цих проблем. Не викликає жодного сумніву те, що він також вірив у гігантські сили свого народу, які здолають всяку дідократію. Отож, як уже зазначалося, у політичній ліриці французького поета-пісняря ув'язнений І. Світличний знаходив для себе співзвучний настрій. Захоплювався він і «поетичним словником», «демократизацією літератури», яку П.-Ж. Беранже зробив надбанням народу. У цьому зв'язку І. Світличний писав: «Він був совістю народу, прапором революційних сил, прості люди ставилися до нього як і до пророка, чиє слово було істиною, гаслом, законом і важило більше, ніж офіційні суспільно-політичні акти» [5, 260]. Зрештою, для І. Світличного, який випробував своє «іронічне перо» у критичних статтях, не байдужою була і сатира французького поета. На думку Яра Славутича, переклади поезії П.-Ж. Беранже були школою сатири для І. Світличного-поета, автора сатиричних сонетів в'язничного періоду [6, 337-355].

У табірний період І. Світличний здійснив переклад поетичних творів Ш. Бодлера, Ш. Леконте де Ліля та П. Верлена. Як засвідчує Леоніда Світлична, переклади французьких поетів-символістів І. Світличний створював, користуючись двомовною антологією «Французькі вірші в перекладі російських поетів XIX-XX ст.», упорядковану Ю. Еткіндом, яку вона переслала в табір. Частину поезій в оригіналі Леоніда Світлична переслала у листах. Працюючи над перекладами згаданих поетів, І. Світличний створював і власну лірику. Мотиви, проблематика перекладів органічно вливались у естетичну програму І. Світличного, не суперечили його ідейним переконанням.

Цікаво, що 1989 року, видаючи «Поезії» Ш. Бодлера по-українськи (Дніпро, 1989. — 357 с.) в перекладах Д. Павличка, М. Москаленка, з передмовою Д. Наливайка і післямовою І. Карабутенка, автори в примітках повністю передрукували і перекладацькі версії І. Світличного: «De profundis clamavi», «Надтріснутий дзвін», «Сплін», «Опівнічний іспит», «Зосередження», «Сліпці», «Подорож...» поряд з версіями М. Драй-Хмари, М. Ореста, М. Зерова, В. Щурата та ін. Зіставлення цих версій з французькими оригіналами — цікава тема окремого дослідження, яке до того ж увиразнило б як світовідчуття перекладача не тільки впливає на вибір твору для перекладу, а й на його інтерпретацію.

Досліджуючи перекладацьку діяльність І. Світличного, М. Москаленко дійшов висновку, що «з певною мірою умовності» весь творчий шлях І. Світличного-

перекладача можна поділити на кілька періодів: «легальний» — з кінця 50-х років до першого арешту, що стався наприкінці серпня 1965 р.; «напівлегальний» — від 30 квітня 1966 р., дня звільнення, до 13 січня 1972 р., дати другого арешту; «нелегальний», що складався з семи років таборів суворого режиму та п'яти років заслання [4,73]. І. Світличний особливо активізував свою перекладацьку діяльність після першого арешту у «напівлегальний» період. Саме тоді цензура не пропускала на сторінки часописів його літературознавчо-критичних праць. Ім'я І. Світличного після арешту стало настільки крамольним, що навіть переклади нерідко доводилося друкувати під чужими прізвищами. Так, в антології молоді білоруської поезії «Калинові мости» (1969) видрукувані вірші білоруського поета Р. Барадуліна «Заходжу в кабіну» та «Палять картоплиння», перекладені І. Світличним, хоч подані за підписом Д. Паламарчука. Переклади поезій А. Гречаникова та Ю. Голуба у цій же антології вміщено за підписом Г. Кочура. Прізвищем Д. Паламарчука підписано також переклади І. Світличного поетичних творів Гі де Мопассана «Жах», «На березі», «Останній вибрик», «Нечемна вимога», які були вміщені у останньому томі восьмитомного видання творів французького письменника українською мовою. Книга вийшла у 1972 році, коли І. Світличний був заарештований вдруге. Цікаво, що вісім оповідань Гі де Мопассана з книги «Туан» («Чоловік-повія», «Шафа», «Кімната № 11», «Полонені», «Наші англійці», «Засіб Роже», «Сповідь», «Мати потвор»), перекладені І. Світличним і вміщені у п'ятому томі цього ж видання, який був видрукуваний на рік раніше, подано під власним прізвищем перекладача. Переклади І. Світличного польського поета Ц. Норвіда «Ченстоховські вірші», що були вміщені у книзі «Поезії» (1971), підписано, як уже зазначалося, прізвищем Л. Череватенка.

Як перекладач, І. Світличний брав участь у виданні «Антології чеської поезії» (1964). Тут видрукувані його переклади «Барабанщик барабанить» І. Магела, «Прохання» В. Незвала, «Вірші» Ф. Галаса, «Лампа» та «Поетика» Й. Ганзліка. В «Антології словацької поезії» (1964) поміщено переклади І. Світличного творів Ш. Жарого «Дайте дихати», «Молитва за милу» та М. Руфуса «Вечір на Дюмб'єрі».

На сьогодні перекладацька спадщина І. Світличного упорядкована і найповніше представлена у книзі «У мене — тільки слово». Однак вести мову про публікацію перекладів І. Світличного в повному обсязі, як і оригінальної поезії, сьогодні ще не можна. У цьому переконує спогад М. Москаленка про те, що «1968 або 1969 року І. Світличний показував йому добірку перекладів з пізнього Елюара», які «надіслав до львівського часопису «Жовтень» (Сьогодні журнал «Дзвін»). Однак «друком вони не з'явилися» [4,74]. На жаль, не ввійшли вони і до книги «У мене — тільки слово», яка на сьогодні є найбільш повним виданням оригінальної та перекладної спадщини митця. Таким чином перекладацька спадщина І. Світличного ще чекає своїх нових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Глузман С. Уроки Світличного // Сучасність. – 1995. – №12. – С. 91 – 103.
2. Дзюба І. «Душа, розпластана на пласі...» // Світличний І. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно критичні статті. – К., 1990. – С. 5 – 20.
3. Коцюбинська Михайлина. Іван Світличний, шістдесятник // Світличний І. У мене – тільки слово. Харків, 1994. – С. 5 – 27.
4. Москаленко М. Перекладач // Слово і час, - 1992. - №3. – С. 72 – 75.
5. Світличний І. Народ був його музою: Слово про Беранже // Світличний І. У мене – тільки слово. – Харків, 1994. – С. 253 – 264.
6. Славутич Яр. Меч і перо. – К., 1992. – С. 337 – 355.

Олександр ВОЛКОВИНСЬКИЙ, докторант (Кам'янець-Подільський)

МАКРООБРАЗ САДУ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ В. СВДІЗІНСЬКОГО ТА В. КОБИЛЯНСЬКОГО: ЕПІТЕТНА СИМВОЛІКА

Макрообраз — загально-абстрактна картина системної якості, що генерується внутрішньою формою літературного твору. Складовими частинами макрообразів, їхніми своєрідними структурними цеглинками є тропи, оскільки вони мають матеріально-предметне втілення в тексті твору, а завдяки переносно-семантичному значенню сприяють актуалізації внутрішньої форми та інтенсифікації різноманітних асоціацій. Іншими словами, тропи стають первинними імпульсами до створення макрообразів, їхніми мікрочастками. Особливу роль у формуванні макрообразів відіграють епітети, адже завдяки їм автори творів словесного мистецтва встановлюють і підкреслюють найхарактерніші прикмети того чи іншого поняття.

Різнобічна епітетна характеристика макрообразу призводить до створення оригінального пластичного зображення, в якому «елементи цілого у разі потреби можуть виступати метонімічними заміниками цілого» [Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. 1985: 81]. Зрозуміло, що адекватним позначенням макрообразу стає опорне слово — найближчий семантичний відповідник певного поняття. Тому словники епітетів можна вважати своєрідними каталогами макрообразів з детальною характеристикою прикмет, рис, властивостей тощо. Проте, створення штучного кола епітетів не обов'язково призводить до продукування макрообразів. Коли погоджуватись з тим, що «недостатня розробленість теорії епітетів пояснюється, в першу чергу, малою кількістю зібраного матеріалу» [Горбачевич 2001: 5], то потрібно також визнати й недостатню розробленість теорії макрообразів через брак конкретних досліджень, присвячених детальному розгляду загально-абстрактних картин та їхніх складових елементів.

Важливою складовою частиною таких досліджень стає з'ясування типологічних та диференційних ознак рецепції традиційного світового образу в певній національній літературі, оскільки «залишається неунікальним рецептивний каталізатор, естетичне сприймання будь-якого елемента літературно-художнього твору саме в літературній компаративістиці, яка має своїм предметом словесне мистецтво. Будь-які подібності, типологічні аналогії, сумірні відповідності (як завгодно трансформовані!) виявляються, фіксуються, класифікуються, генералізуються індивідуалізованим сприйняттям» [Гром'як 2005: 72]. Саме завдяки епітетам митці слова отримують можливість визначати суб'єктивовані риси загального поняття, звертаючись до одного й того ж самого макрообразу. Порівняльно-типологічний розгляд епітетної системи певного макрообразу дозволить встановити, яким саме якісним прикметам віддавав перевагу конкретний автор.

Донедавна вітчизняне порівняльне літературознавство цікавилось переважно змістовними компонентами: «В кожному випадку елементи зіставлення прочитаних творів стосуються насамперед тематики, проблематики, головних персонажів (чи улюблених героїв) і тільки спорадично — стильових явищ» [Гром'як 2002: 27—28]. Звідси порівняльне вивчення стильових елементів є особливо актуальним. Оскільки епітет є придатним до експресивно-атрибутивного позначення головної властивості поняття в конкретній текстовій ситуації, то ця якість епітета уможливує визначення стильових подібностей та відмінностей загального й окремого характеру.

Одним з найстійкіших і семантично-глибоких макрообразів, що впродовж тисячоліть функціонують у світовому мистецтві, є сад. Загальне символічне значення цього поняття кожного разу повертає до витоків загальнолюдської культури, оскільки образ саду є обов'язковим в міфах численних народів. Детальний аналіз витоків чарівної казки дав підстави В. Проппу стверджувати, що сприйняття саду пов'язувалось з мріями про країну достатку та добробуту. «Відомо, що найбільш рання форма землеробського виробництва — розведення садів. З появою садівництва і в іншому світі з'являються сади та дерева, й ці дерева вже забезпечують споживання без застосування праці. Таку форму іншого світу знають тільки народи, які дійсно розводять сади. Ця форма є відсутньою, наприклад, на півночі Америки, у сибірських народів» [Пропп 1946: 269]. В українській культурі сад стає обов'язковою прикметою матеріального та духовного існування етносу.

З часом семантична амплітуда тлумачення саду надзвичайно розширилась, що й призвело до перетворення цього поняття в макрообраз, вбираючий в себе різні смислові нюанси і відтінки. Сад стає «поліморфним символом», емблематичним позначенням «обробленої свідомості», «пишності та порядку», «довершеності», «задоволення», «відродження», «безсмертя», «посвяти», «прагнення до знань», «містичного досвіду», «уважності», «природності», «перемоги над природою», «панування та тиранії», «особливої чуттєвості», «світобудови, в якій повинні бути присутніми всі елементи природи в поєднанні з діяльністю людини» [Енциклопедія 2004: 436—438]. В монографії Д. Лихачова «Поезія садів: до семантики садово-паркових стилів; сад як текст» чітко визначено домінуючий зміст, що закріпився в світовій культурі за макрообразом саду: «сад — це спроба створення ідеального світу взаємостосунків людини з природою. Тому сад уявляється як в християнському світі, так і в мусульманському раєм на землі, Едемом.... Сад — це подібність Всесвіту, книга, за якою можна «прочитати» Всесвіт.... Всесвіт свого роду текст, за яким читається божественна воля. Але сад — книга особлива: вона відображає світ тільки в його добрій та ідеальній сутності» [Лихачев 1991: 8; 19]. На тлі цього лейтмотивного комплексу й варто розглядати загальну образно-семантичну парадигму саду в світовій та вітчизняній літературі.

Різноманітні коливання в інтерпретації символічних варіантів виявлятимуться набагато переконливіше завдяки зверненню до епітетних характеристик макрообразу саду в творах типологічно наближених авторів, які репрезентують один напрям, добу, національну літературу. Тому поетичні твори яскравих речників українського символізму В. Свідзінського (1885 – 1941) та В. Кобилянського (1895 – 1919) у визначеному аспекті є досить привабливим об'єктом дослідження. Активне вивчення творчої спадщини цих справжніх майстрів художнього слова сьогодні лише розпочинається.

Перші поетичні виступи Свідзінського та Кобилянського співпадають в історичному часі. Початки творчої діяльності обох поетів майже збігаються за хронологічними координатами. «1912 року журнал «Українська хата» надрукував вірш Свідзінського «Давно, давно тебе я жду...»; ця публікація вважається його поетичним дебютом....цілком не випадковий вибір видання та й самий вірш «упізнаваний»: це його ліричний реєстр, його інтонація, стиль, і навіть тоpos саду, один із наскрізних у всій його поезії, тут уже є» [Соловей 2006: 17—18]. Однак за деякими свідченнями друковані поетичні твори Свідзінського могли з'явитися набагато раніше (коли йому було 14—15 років).

Приблизно в такому ж віці розпочинає знайомити читачів зі своїми поезіями Кобилянський. За свідченнями Д. Загула, в 1910 р. він отримав змогу прочитати

віршовані твори Кобилянського у рукописах [див.: Кобилянський 1959: 9—10]. А вже в 1912 р. «група юнаків, під керівництвом того ж Д. Загула, створила літературний гурток, що орієнтувався на художні зразки модерністської «Молодої музи». В чернівецькій «Новій Буковині» почали з'являтися вірші та оповідання молодих літераторів, зокрема в 1913 р. кілька циклів віршів та оповідання «Клео» вмістив і Кобилянський. Перший з відомих нам нині віршів датований 1912 р. ("На небі темна смуга...")» [Кобилянський 1959: 10]. Додамо, що формування Свідзінського та Кобилянського відбувалося в наближених географічних топосах. Дитячі та юнацькі роки поетів пов'язані з Поділлям (Свідзінський навчався в Кам'янець-Подільській семінарії) та з Буковиною (Кобилянський декілька років був учнем Чернівецької гімназії).

Наведені факти роблять твори Свідзінського та Кобилянського привабливим об'єктом синхронного аналізу: «в рамках однієї національної літератури, як правило, можна припускати дію більш органічних чинників, що обумовлюють процес зв'язків, тому що в цьому випадку йдеться про синтез елементів однієї і тієї ж структури. Безпосередність стосунків ще більше посилюється між елементами, що належать до традицій однієї літератури в синхронному розрізі» [Дюришин 1979: 62]. Особливого значення набувають свідчення щодо художніх орієнтирів двох поетів. «Українську хату» та «Молоду музи» вважають своєрідними та знаковими полюсами українського модернізму.

Звернення Свідзінського та Кобилянського до традиційного макрообразу саду доводить, що український модернізм взагалі, а символізм зокрема, не поривали з узвичаєним мистецтвом. Навпаки, виразники цих естетичних явищ намагались оригінально продовжити та розвинути напрацювання світового й національного мистецтва слова.

Епітетний діапазон саду, що визначається поетичними творами Свідзінського, вражає повнотою та різноманітністю. Вдалося зафіксувати 63 епітета саду. З них лише 15 епітетів збігаються з тими, що вміщені в словнику епітетів [Бибик 1998: 299—300]. Однак навіть це не робить епітети Свідзінського трафаретними, позбавленими художньої експресивності. Так, «*яблуневий сад*» у словнику епітетів отримав маркування епітета «термінологічного характеру» [Бибик 1998: 6]. Дійсно, якщо не враховувати контекстного оточення та не брати до уваги загальнокультурні традиції, «*яблуневий сад*» тяжіє до логічного означення. Та «*яблуневий сад*» в художньому світі Свідзінського отримує вагоме семантичне навантаження, набуває багатозначності, тяжіє до символічності.

Свідзінський двічі повторює це означення в початкових рядках твору: «*Ой упало сонце в яблуневий сад, / В яблуневий сад моєї милої*» [Свідзінський 2004: 68]. Подвоєння (модифікація повтору — найпростішої стилістичної фігури, «яка вживається у фольклорній творчості, передовсім у народній пісні та поезії» [Літературознавчий 1997: 555]) створює особливий емоційний пафос, залучаючи переживання поета до національного макрокосмосу. «*Яблуневий*» стає також елементом зіткнення, в якому кінець попереднього рядка розпочинає наступний [див.: Літературознавчий 1997: 291]. Це — прийом фольклорної генези. Дещо опосередковано «*яблуневий сад*» включено Свідзінським до композиційного кільця. Твір закінчується рядками: «*І повіє на мене чистим запахом, / Чистим запахом яблуневого цвіту / Із далекого саду моєї милої*» [Свідзінський 2004: 68]. Утворюється наскрізний ланцюг епітетів («*яблуневий сад*» — «*сад моєї милої*» — «*далекий сад*» — «*сад моєї милої*»), що структурує ліричний сюжет твору. Подвоєння, зіткнення, композиційне кільце (не тільки на лексичному, а й на складовому чи

звуковому рівнях) є стильовими ознаками також і поезії Кобилянського та символістської поезики взагалі.

«**Яблуневий сад**» Свідзінського збагачує загальну мотивну систему української і російської літератури. У класичних зразках (поезія Т. Шевченка і драматургія А. Чехова) сад, щоправда «**вишневий**», був нерозривним продовженням дому, помешкання людини. У художньому просторі Свідзінського немає місця квітучому вишневому саду (такого епітета не зустрічаємо в його поетичних творах). «**Яблуневий сад**» Свідзінського є максимально наближеним до райської моделі, до символу самого життя.

Квітучі яблуневі сади складають частку антитези «сад-житло». У творі Свідзінського «Одступається небо» ліричний герой зачарований природною гармонією, до якої включено й сад («*Одступається небо, / Виводить поля з тайни. / І от полувінком свіжим / Встають коралеві горби, / А в їх затоці, в мирному надолі, / Яблуневі сади цвітуть, / І сонце, як легкий птах, / Перелітає з дерева на дерево. / І скрізь, де стану, видний день*» [Свідзінський 2004: 179]). А ось за «**диким порогом**» дому ліричного героя очікує «**лютий морок**» [Свідзінський 2004: 179]. І сад, і будівля — це елементи культури, результати цілеспрямованої діяльності людини. Та для Свідзінського вони стають антинормативними позначеннями. Його «**яблуневі сади**» є омріяним ідеалом взаємозв'язку людини та природи, органічною ланкою, що дозволяє ліричному героєві долати будь-яку відстань і з'являтися у милому оточенні. Яблуневе дерево залишається загальною емблемою первородного гріха. Тому для Свідзінського «**яблуневий сад**» — ще й спогад про безгрішне та гармонійне життя первинної людини. В такому аспекті макрообраз саду отримує трагічне забарвлення, оскільки у сучасної людини немає сили повернути втрачені гармонію та злагодженість існування в природному оточенні. «**Яблуневий сад**» у художній свідомості Свідзінського одночасно належить до двох світів — реального та ідеального. Цей сад стає явищем дуалістичного й амбівалентного походження, за рахунок чого логічне (термінологічне) означення переходить у символічну площину.

Ще більшої художньої виразності та символічності макрообразу саду додають індивідуально-авторські епітети Свідзінського. Часто поет використовував складні, розгорнуті епітети: «*Сіє сад, від наморозі білий*» [Свідзінський 2004: 31], «*Тишею ночі, / Туманним блиском / Сад зачарований*» [Свідзінський 2004: 53], «*Дощем побризкані сади*» [Свідзінський 2004: 62], «*О саде мій, учителю прихильний!*» [Свідзінський 2004: 328], «*Явись мені, коханий саде мій! / Явись таким, яким прийшов навесні*» [Свідзінський 2004: 329]. Поет намагався зберегти різноманітні нюанси ліричних переживань, що й призводило до розширення якісної характеристики поняття та збагачення символічного потенціалу.

Для простих (за структурою) епітетів саду Свідзінський знаходив додаткові засоби, що дозволяли посилити їхній вплив на реципієнта. Серед таких — архітектонічне розташування епітетів та їхнє звукове оздоблення.

Поряд з прямим розташуванням епітетів саду («*В потоптанні сади*» [Свідзінський 2004: 218], «*І в незнаний сад зайшла випадком*» [Свідзінський 2004: 282] тощо), в поетичних творах Свідзінського досить часто зустрічаємо інверсійне розміщення епітетів: «*Серед саду шумливого*» [Свідзінський 2004: 16], «*Ходім у сад покинутий*» [Свідзінський 2004: 58], «*Коли наморозь — сад глибокий*» [Свідзінський 2004: 180] та ін. Співвідношення прямої та інверсійної розстановки епітетів складає три до одного. Такий показник дозволяє говорити про те, що Свідзінський свідомо повертався до фольклорно-первинного мовлення та виказував цим невдоволення

потенційною штучністю саду й процесом іноді незграбного втручання людини в природний світ.

Увиразненню епітетів саду в поезії Свідзінського сприяє їхнє архітектонічне розміщення в межах одного вірша за трьома основними моделями (інваріантами). Епітети саду розташовуються 1) в позиції позначення анакрузи («*Нагі́рний сад далеко од очей*» [Свідзінський 2004: 311]); 2) в середині вірша («*Не верне в назéмні сади*» [Свідзінський 2004: 284]); 3) в позиції клаузули («*Що лилися в ніч, у сади безмо́вні / В запах яблунь?*» [Свідзінський 2004: 325]) чи рими «*Як гомонять сади нагі́рні! / Їх ранній вітер побудив. / За їх плечима темних злив / Хмуріють обриси неві́рні*» [Свідзінський 2004: 279]. В конкретних випадках архітектоніка епітетів саду зміщує смислові акценти в бік максимальної відповідності авторському сприйняттю.

Свідзінський (це також стосується Кобилянського) активно використовує фонічні засоби для організації додаткових зв'язків між поняттям та його епітетом. Серед прикметних характеристик саду часто зустрічаємо алітераційні епітети, що організуються фонетичним рядом, в якому співпадають приголосні звуки в епітеті та в означуваному слові. Тому не дивно, що в «старому, сумному саду» лунає «музика юна» [Свідзінський 2004: 61]. Суголосся приголосних в епітетах та відповідних поняттях наближують одне до одного словесні одиниці, поєднання яких в звичайному мовленні виглядають неможливими чи недоцільними.

Звуковий діапазон алітерацій до макрообразу саду є суттєво обмеженим (лише «с» і «д»), та це не стає перешкодою для Свідзінського. Поет будує досить довгий ряд з алітераційних епітетів: «*далекий сад*», «*давній сад*», «*високий сад*», «*сади Підзамчя*» (назва району м. Кам'янця-Подільського), «*старезний сад*», «*наскельний сад*», «*надручайний сад*», «*дивний сад*», «*сад пісень*». Унікальною є епітетна «вилка», в якій одразу два епітета характеризують макрообраз: «*сад холодний, пустий*» [Свідзінський 2004: 120]. Задіяними є два звуки, кожен з яких підхоплюється в епітетах. Алітераційні епітети стають результатом художнього перетворення двоїстості в єдність. Звукові ланки інтегрують епітет і означуване слово в цілісну семантичну конструкцію за законом тріади: новий зміст виникає через смислове поглиблення епітета й означуваного слова, що взаємозбагачуються в неподільній фонічній структурі.

Багато з того, що говорилося про епітетну символіку саду в поетичних творах Свідзінського, може бути повтореним в аналізі поезій Кобилянського. Типологічні подібності є свідченням символістського сприйняття обох поетів. Однак Свідзінський та Кобилянський — це яскраві творчі особистості, які створили неповторні художні світи. Тому варто вказати й на диференційні ознаки їхньої поетично-словесної майстерності.

У Кобилянського найближчим епітетним позначенням саду стає займенник «*мій*», що також зустрічається в епітетній системі Свідзінського. За простими сполученнями «*мій садочок*» [Кобилянський 1959:], «*мій сад*» [Кобилянський 1959:] проглядає відштовхування поета від етимологічного змісту поняття. Сад — локалізований простір, огорожене місце, до якого не всім дозволено входити. Для Кобилянського надто важливо мати власний рай чи хоча б його частку. Поет також насолоджується владою господаря: він вирішує, чи зачиняти сад і чи дозволити комусь зайти до нього. Та швидко стає зрозумілим, що ця влада примарна, ілюзорна.

У Кобилянського макрообраз саду, як і у Свідзінського, є позначенням вселенського космосу. Ось тільки Кобилянський тяжіє до ототожнення всесвіту з царством тіней. В центрі цього царства «*Дрімає сад в міцних обіймах сну*» [Кобилянський 1959: 110]. Антропоцентризм всесвіту поступається місцем

«садоцентризму». Сонний сад — самодостатня система, для уповільненого існування якої абсолютно не потрібно є навіть присутність людини.

Особливого символічного спрямування набуває сад в чудовому зразку суцільної тавтограми з лінійною алітерацією — твір «Сипле, сипле сад самотній...» [Кобилянський 1959: 112]. Цей вірш багато в чому відповідає наступному положенню: «Характер тексту в ряді випадків визначений характером тропу. Вірш як би мікросвіт, в якому відбиваються особливості устрою макросвіту» [Кожевникова 1986: 106]. В названому творі Кобилянського поетичний текст актуалізується завдяки напрочуд вдалим та експресивним алітераційним епітетам саду: «сад самотній», «сад осінній». Ці епітети входять до розширеного ряду тропів, завдяки якому поет досягає уособлення саду. Сад Кобилянського з чітко ідентифікованого ("мій") перетворюється в самодостатнє явище, в якому немає місця людині, та в якому панує смерть. Епітети саду посилюють екзистенціальне сприйняття саду, що супроводжується відчуттями ізольованості та відчуження. Епітетні характеристики саду в творах Кобилянського закріплюють домінантні риси цього макрообразу — пасивність, позбавлення динамізму, певну відокремленість від людини, танатологічну небезпеку.

Складна символіка поезії Кобилянського пов'язана з особливостями його архітекτονіки. Рядок «Сад осінній смутком снить» ускладнено інверсією та амфіболією (не зрозуміло хто снить — «сад осінній» чи «осінній смутком»), що робить епітет «осінній» фокусним центром твору. Цей епітет перегукується з іншими ("самотній", «сірий», «сонний»), утворюючи своєрідний лейтмотивний ланцюг та стійкий семантичний ряд. Загальна символіка саду посилюється завдяки композиційному кільцю (нагадаємо, що це — характерна ознака символістської поезики та поетичних творів Свідзінського), опорними словесними позначеннями якого стають варіанти одного й того ж самого словосполучення. Перший рядок закінчується алітераційним епітетом «сад самотній», а останній — інверсійним його варіантом «самотній сад». Так само, як і Свідзінський, Кобилянський залучає засоби, що утворюють міцні зв'язки авторського художнього світу з первинними витоками буття (через фольклорні мотиви та прийоми). Композиційне кільце, що замикається алітераційним епітетом, употужнює загально космічну символіку. Весь твір просякнутий численними й різноманітними семантичними та формальними зв'язками, які працюють на створення цілісної моделі буття. Не останню роль в цьому складному креативно-естетичному процесі відіграють алітераційні епітети саду.

Аналіз епітетної символіки макрообразу саду в поетичних творах Свідзінського та Кобилянського дозволяє стверджувати, що обидва поети намагалися поєднати в художніх картинах саду загальнокультурне, національне та індивідуально-авторське. Епітетні характеристики, що становлять загальну образну парадигму саду, є більш масштабними та розгалуженими в творах Свідзінського.

Ефективне і майстерне архітектонічне розташування епітетів саду, алітераційні зв'язки між епітетом й означуваним словом дозволили Свідзінському та Кобилянському відвести макрообразу саду місце посередника між людиною та природою. Ліричний герой Свідзінського пристрасно прагне до втілення ідеалу в земних межах. В поетичних творах Кобилянського сад є дещо відчуженим від людини, іноді потенційно для неї небезпечним.

Перспективними є дослідження епітетів саду в творах інших поетів і письменників. Таке вивчення надасть змогу дізнатися, які образні риси та якості саду були більш привабливими для окремих митців слова й для речників певних мистецьких об'єднань, історичних епох, національних літератур.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бирик 1998: Бирик С. П. та ін. Словник епітетів української мови. — К.: Довіра, 1998.— 431 с
2. Горбачевич 2001: Горбачевич К.С. Словарь эпитетов русского литературного языка. — СПб.: Норинт, 2001. — 224 с.
3. Григорьева, Иванова 1985: Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX—XX вв. Фет. Современная лирика. — М.: Наука, 1985. — 231 с.
4. Гром'як 2002: Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях // Слово і час. — 2002. — № 2. — С. 26—30.
5. Гром'як 2005: Гром'як Р.Т. Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях // Літературна компаративістика. — Вип. I. — К.: ПЦ «Фоліант», 2005. — С. 64—73.
6. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы /Пер. со словацкого. — М.: Прогрес, 1979. — 320 с.
7. Кобилянський 1959: Кобилянський В. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1959. — 349.
8. Кожевникова 1986: Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М.: Наука, 1986. — 253 с.
9. Лихачев 1991: Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей; сад как текст. — СПб., 1991.
10. Літературознавчий 1997: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
11. Пропп 1946: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: ЛГУ, 1946. — 340 с.
12. Свідзінський 2004: Свідзінський В. Є. Твори: У 2 т. — Т. 1. Поетичні твори. — К.: Критика, 2004. — 584 с.
13. Соловей 2006: Соловей Е. Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського. — К.: Наук. думка, 2006. — 224 с.
14. Энциклопедия 2005: Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. — М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. — 556 с.

Василь БУДНИЙ, доцент (Львів)

ЗІСТАВНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ЛІТЕРАТУРНІЙ КОМПАРАТИВІСТИЦІ

Будь-які подібності, типологічні аналогії, сумірні відповідності (як завгодно трансформовані!) виявляються, фіксуються, класифікуються, генералізуються індивідуалізованим сприйняттям. У цьому — домінанта методики рецептивно-комунікативних вимірів літературної компаративістики.

Роман Гром'як [4: 72].

Спроби чіткішого розрізнення порівняльно-історичного і зіставно-типологічного літературознавства робилися впродовж усього XX ст. Ще Поль Ван Тігем у працях «Littérature comparée et littérature générale» (1920), «La littérature comparée» (1931) виділив вивчення міжлітературних жанрових утворень, стильових напрямів і течій в окрему наукову галузь — «загальну літературу» (la littérature générale), а порівняльне

літературознавство (la littérature comparée) пов'язав лише з вивченням двосторонніх літературних взаємин. Ця спроба була невдалою, бо ґрунтувалася на розмежуванні не методів (скажімо, порівняльно-історичного і типологічного), а об'єктів дослідження (компаративістика зводилася до вивчення двох літератур, а загальне літературознавство мало б вивчати літературу багатьох країн).

На II Міжнародному конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (1958) на традиційну історико-генетичну компаративістику, яку очолювали Поль Ван Тігем, Фернан Бальдансперже, Жан-Марі Карре, пішли в наступ прихильники «універсального» підходу, який полягав у розширенні порівняльної методології і порівняльного контексту. Не заперечуючи правомірності пошуку «джерел», «впливів», «рецепції», Рене Веллек і Рене Етьємбль, а відтак Франсуа Жо, Андре-Мішель Руссо, Клод Пішуа, Ульріх Вайсшайн, Гергард Р. Кайзер звернули увагу на необхідність вийти за межі «впливості» у царину широких зіставлень — паралелей, аналогій і контрастів, залучаючи для порівняльних студій літературні явища, які не поєднані безпосередніми генетичними чи контактними зв'язками.

Тоді ж у праці «Епічна творчість слов'янських народів і проблеми порівняльного вивчення епосу» (1958) Віктор Жирмунський відмежував од генетичного й контактного порівняння дві інші порівняльні методики: 1) «звичайне зіставлення», яке є аналогом синхронного аналізу в мовознавстві і служить основою для подальшого поглибленого порівняльно-історичного дослідження; 2) «історико-типологічне порівняння», яке «пояснює схожість явищ, генетично не зв'язаних між собою схожими умовами суспільного розвитку» [6: 6]. Згодом у Радянському Союзі типологічний підхід, тісно переплетений з історико-генетичним, пропагували Михайло Храпченко, Ірина Неупокоева. В Україні типологічним дослідженням займалися Олексій Чичерін (зіставлення російського, французького, англійського роману-епопеї), Дмитро Наливайко (типологія стилевих напрямів), Іван Денисюк, Нонна Копистянська, Микола Бондар (типологія жанрів) та інші дослідники.

А нещодавно татарські літературознавці запропонували за аналогією до сучасної лінгвістики¹ розрізняти *порівняльне літературознавство*, яке оперує спільністю літературних явищ, і *зіставне літературознавство*, яке особливу увагу звертає на відмінні, контрастні риси [1; 10].

Зіставні методики. Очевидно, цю останню пропозицію варто уточнити: зіставна компаративістика є складовою частиною порівняльного літературознавства, яка відрізняється від порівняльно-історичного тим, що, абстрагуючись від історико-генетичних зв'язків між літературними явищами, співвідносить їх на синхронній площині з двоєдиною метою: а) виявити і відмінності, і подібності, що дає змогу глибше збагнути їхню структурну й функціональну специфіку; б) на основі встановлення контрастних та аналогічних контекстів упорядкувати історико-літературний матеріал, диференціювавши його на ті чи інші групи, підгрупи тощо.

Зіставний підхід, заснований на виявленні різноманітних співвідношень між літературними явищами, має універсальний, практично необмежений обсяг експериментального матеріалу — він не мусить дотримуватися ані часової послідовності літературних явищ, ані причиново-наслідкових зв'язків.

¹ Мовознавці послідовно розмежовують порівняльно-історичний і зіставний (контрастивний) методи: якщо перший має на меті встановлювати відповідності, то другий насамперед шукає відмінності, специфіку порівнюваних предметів. Див: [7: С. 219].

Наприклад, методика **паралельного (двостороннього) зіставлення** полягає у віднаходженні аналогій і контрастів у літературах різних континентів та епох. Таку методику помічаємо вже у «Порівняльних життєписах» (близько 105-115 рр. н.е.) Плутарха, де біографії сорока шести видатних греків і римлян було розташовано парами за певною схожою ознакою, а кожна пара життєписів висвітлюється рівнобіжно і завершується зіставною характеристикою, у якій відзначено подібності і відмінності у долях і характерах героїв.

Аналогія — це відповідність між літературними явищами; пошук аналогій має на меті встановлення подібностей (збігів) між явищами на основі схожості деяких їх ознак (а: А:: б: Б, тобто «а відноситься до А, як б — до Б»). Наприклад, у своїй праці «Порівняння — не доказ» (1958) Р. Етьємблє вказав на очевидну подібність європейського романтизму і китайської поезії величезного історичного періоду — від Цюй Юаня (4-3 ст. до н.е.) до Сунської династії (13 ст. н.е.): тогочасна китайська поезія, як і пізніша поезія європейського романтизму, звертається до народної творчості, високої емоційності тощо. Інший приклад: Ю. Бойко вбачає аналогію між розгорненим образом осиротілої матері-України в «Розритій могилі» Тараса Шевченка і образом матері-Італії, колишньої могутньої владарки півсвіту, що тепер, скривавлена і згнана, оплакує своє горе в «Capcone all'Italia» Джакомо Леопарді [3: 24].

Контраст — це розбіжність між літературними явищами, яку можна виявити і продемонструвати за допомогою протиставлення. За принципом контрасту побудовано статтю Лесі Українки «Два напрями в новітній італійській літературі» (1900), у якій окреслено відмінні концептуальні і стильові риси творчості Ади Негрі і Д'Аннунціо. А в нарисі «У всякого своя доля: Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами» (1989) І. Дзюба послідовно розгортає порівняння суспільно-політичних і філософських позицій Т. Шевченка та О. Хом'якова, з'ясовуючи, що вони були антиподами у ставленні до монархії і колоніальної політики імперії, до соціальних і національних визвольних рухів, до кріпацтва та офіційного православ'я, до слов'янського питання і справи національного відродження.

У сучасній критиці поширеними є паралельні зіставлення, які допомагають показати в новому світлі обидва явища: Тичина та Еліот (О. Тарнавський), Ю. Яновський і Дж. Конрад (М. Ласло-Куцюк), Б.-І. Антоніч і А. Рембо (Ю. Андрухович), західноєвропейський і український сентименталізм (І. Лімборський), неокласицизм Михайла Ореста і високий модернізм Воллеса Стівенса (О. Глазкова)...

Якщо генетичні студії зосереджуються на реальному контексті історичних умов даного явища, то зіставна компаративістика, за вдалим висловом польського дослідника Едварда Касперського, *сама творить контекст* літературного явища — асоціативне поле подібностей і розбіжностей, яке виникає у процесі порівняння низки різноманітних явищ, як-от середньовічна лицарська епіка в Японії, Західній Європі, Київській Русі, Грузії. Так з низки паралельних зіставлень вибудовується **контекстуальний аналіз**, який розташовує навколо досліджуваного літературного явища подібні й відмінні мистецькі і позамистецькі явища, що порівнюються з ним, без огляду на те, чи існують між ними реальні відношення спорідненості і впливу. Для генетичного дослідження ці відношення є обов'язковими, для порівняльного — факультативними [16: 336]. Чим більший обсяг літературного матеріалу залучено для зіставлення, тим ширший твориться порівняльний контекст, з якого, відповідно, випливають надійніші та переконливіші висновки. Зіставивши елегію Дж. Мільтона «Люсідас» (1638) з обширним колом літературних явищ — від міфів про смерть Адоніса та Орфея і буколік Теокрита з Сицилії та Вергілія до поезії В. Вітмена, Нортроп Фрай окреслив не генетичний, а суто

функціональний контекст, де не варто говорити про якісь впливи та спадкоємність, бо творять його загальноновживані літературні умовності, жанри, повторювані мотиви (архетипи), поетичні форми [15: 152-161]. Таке багатостороннє зіставлення переростає в інтертекстуальний підхід, коли контекстом літературного явища стає вся література. До речі, стаття Фрая так і називається: «Література як контекст».

Типологічне вивчення, ґрунтуючись на паралельних зіставленнях і контекстуальному аналізі, займається не з'ясуванням індивідуальної своєрідності літературного явища, а системним розкриттям тих структурних принципів, які дають змогу говорити про його належність до певного *літературно-естетичного* чи *історико-літературного типу*, навіть якщо зіставлявані літературні факти не перебувають у безпосередньому зв'язку між собою. Типологічне вивчення — це порівняльний метод на більш узагальнюючому, абстрактнішому рівні, його цікавлять не емпіричні контактні і генетичні зв'язки, а системні (повторювані, закономірні) подібності, збіги, аналогії в ширших синхронних (тематика, жанр, стиль) та діахронних (еволюційні етапи і стадії) аспектах, які спостерігаються на різних структурних рівнях та еволюційних етапах *літературного процесу*. Мета такого вивчення сталих і повторюваних елементів полягає у створенні диференційованої моделі певного етапу літературного розвитку чи парадигм окремих його складників.

Таким чином, методика *паралельного* (двостороннього) зіставлення є основою *контекстуального аналізу* (багатостороннього зіставлення), який, окреслюючи віртуальний контекст для досліджуваного предмета, провадить до *типології* — методу, заснованого на упорядкуванні літературних явищ за спільними диференційними, суттєвими (як правило — структурними та функціональними) ознаками задля вироблення системи *типів* (тобто зразків, узагальнених моделей, парадигм чи матриць). Типологічна систематизація дає змогу подумки упорядкувати життєдайний хаос літературного життя й полегшує орієнтацію у надзвичайному багатстві мистецьких явищ. Наприклад, типологічний характер мають традиційні, поширені у критиці й серед публіки, зіставлення та протиставлення на основі опозицій «інтелект — почуття», «рівновага — експресія», «майстер — геній» таких постатей, між якими, як відомо, існували тісні зовнішні і внутрішні зв'язки: Гете — Шіллер, Вордсворт — Колрідж, Міцкевич — Словацький, Пушкін — Гоголь, Куліш — Шевченко тощо.

Взаємовідношення між генеалогією та типологією. Позитивістично налаштоване традиційне літературознавство дефініювало типологічний підхід з позицій генетизму: типологічна компаративістика зосереджена, мовляв, на тих особливих спільностях, які зумовлені не прямим генетичним зв'язком, а впливають зі схожих історичних обставин, динаміки розвитку стилів, жанрів, віршових форм тощо і проявляються у подібних структурних і функціональних особливостях.

Релікти позитивістичних уявлень спостерігаються й сьогодні. Наприклад, до сфери порівняльного літературознавства вчені Казанського університету (Татарстан, Росія) зараховують вивчення зв'язків та аналогій між літературами народів, *споріднених* чи *близьких* у культурно-історичному плані (наприклад, тюркських), натомість об'єкт зіставного літературознавства визначається зв'язками (чи, якщо точніше висловитися, відношеннями) між літературами *неспоріднених* народів, роз'єднаних мовами, релігією і мистецько-естетичними традиціями (наприклад, між літературами англійською і японською, російською і татарською тощо) [1].

Гадаю, треба розмежовувати не об'єкт (споріднені і неспоріднені культури), а методологічний підхід; варто говорити про порівняльно-історичну методологію, яка заснована на діахронному генетичному підході, і зіставний підхід, який вивчає

подібності і відмінності у синхронній площині безвідносно до спорідненості досліджуваних явищ. А простеження родоходу і міжлітературних впливів є завданням порівняльно-історичного літературознавства.

Після Ф. де Сосюра, коли на протипагу генетизму розвинувся структуралізм, увага змістилася з джерел літературних явищ на саму літературу, із зв'язків між суміжними літературними об'єктами — на їхні *співвідношення*. Всі — і синхронні, і діяхронні — літературні факти відтепер можна проектувати на синхронічну площину зіставного аналізу, бо типологічні схожості, збіги, аналогії — це не тільки подібності, що з'явилися самостійно в різних літературах під впливом подібних обставин, а й ті відповідності між окремими суттєвими ознаками літературних творів чи тенденцій, які цікаві самі по собі або ж вписуються в настільки широку парадигму, що відповідає сенс полювати виключно за контактами і впливами, спорідненістю і рецепцією.

Те, що порівняльно-історичний та зіставно-типологічний підходи треба розрізняти, не означає, що їх не можна застосовувати до вивчення одного об'єкта у межах єдиного дослідження. На комбінуванні обох підходів засновано цілі розділи компаративістики, як-от тематологія, що вивчає літературну тематику і в діяхронному (*Stoffgeschichte* — історія тематичного матеріалу, «історія ідей»), і в синхронному (дослідження повторюваних мотивів, ситуацій, персонажів) планах. А специфіка порівняльного вивчення жанрів, стилів, традиційних образів і сюжетів узагалі вимагає перехресного теоретичного, історичного і зіставного висвітлення.

Структуральні засади типології. Дослідники застерігають не плутати поняття «зв'язок» і «відношення» («співвідношення»). *Зв'язок* — це генетичний або синхронний контакт, що має причинно-наслідковий характер, і творить подібність на основі засвоєння чужого набутку, а категорія *відношення (співвідношення)* стосується не лише міжлітературних подібностей, а й відмінностей, бо охоплює і спадкоємність, і прямий контакт, і явище аналогії та контрастів (збігів і розбіжностей) у структурі різнорідних мистецьких явищ, паралелей у стильовому розвитку національних літератур. Оксиморонним за своєю семантикою, науково некоректним є вираз «типологічні зв'язки», тому коли йдеться про зіставлення споріднених чи різнорідних, залежних чи взаємозалежних явищ у суто типологічному плані, рекомендують уживати класичні терміни «самозародження сюжетів» (Е. Ленг), зустрічні течії (О. Веселовський) й новіші поняття: типологічні збіги (паралелі), подібності (аналогії), близькість, схожість [5: 94; 8: 564].

Використовуючи структуральну термінологію, генетично-контактний зв'язок можна уподібнити до відношення суміжності елементів у синтагмі, а типологічні збіги — до відношення їхньої асоціації за певною ознакою у системі. За Ф. де Сосюром, *синтагма* — це комбінація елементів, що передбачає їх поєднання *in praesentia* (реально) у лінійній і незворотній послідовності. Аналіз синтагми полягає у її *членуванні*. *Система* (чи *парадигма*) — це віртуальна серія елементів, у яку вони об'єднуються *in absentia* (уявно) і перебувають у відношенні еквівалентності (рівноцінності, рівнозначності). Аналіз системи полягає у *класифікації* її елементів [2: 277-280].

Пояснюючи взаємовідношення між синтагматичним і парадигматичним планами, Ф. де Сосюр порівняв структурний елемент із колоною в античному храмі: з одного боку, колона перебуває в реальному відношенні суміжності з іншими частинами будови, наприклад, з підтримуваним нею архітравом, — це синтагматичне відношення; з іншого боку, якщо це колона доричного ордера, вона викликає в думці порівняння з іншими ордерами (іонічним, коринфським тощо), які є елементами, відсутніми у цьому просторі,

— це асоціативне, парадигматичне, зіставне відношення субституції (заміщення одного елемента іншим, схожим) [9: 157].

Так само й у літературній компаративістиці: «східні» поеми Байрона і «південні» поеми Пушкіна можна розглядати у плані генетично-контактному («синтагматичному»), простежуючи запозичення, імпульси, трансформації, яких байронічна поема зазнала у творчій рецепції російського поета, а можна вдатися й до розгляду в парадигматичному плані: а) за допомогою паралельного зіставлення порівняти їх тематику і концепти, тип бунтівного героя, систему персонажів, сюжетну будову, роль ліричних відступів, емоційне забарвлення пейзажів, метафорику тощо; б) виявити шляхом багатостороннього зіставлення ширший контекст обох творів, як-от «Ролла» А. де Мюссе, «Конрад Валенрод» А. Міцкевича, «Мцирі» Ю. Лермонтова тощо; в) за допомогою типологічного аналізу вибудувати жанрову модель байронічної поеми.

На відміну від позитивістичного атомізму, котрий шукав сутності окремих конкретних фактів у їхніх діахронних причиново-наслідкових зв'язках, Ф. де Сосюр запропонував розглядати елемент у синхронній площині — у його взаємовідносинах з іншими елементами, включеними в загальну систему відношень. Празький гурток структуралістів і їхні наступники французькі структуралісти розвинули поняття *бінарної опозиції* (подвійного протиставлення) — пізнавальної моделі, яка за наявності чи відсутності *диференційної ознаки* (а така ознака має бути суттєвою, структуротвірною) групує елементи в *парадигму* (грецьке «взірець», модель, тип). Парадигму становить набір двох чи більше елементів, які мають спільну і відмінні, варіативні ознаки. Отож, парадигму творять *інваріанти* (ідеальна, стійка модель ряду елементів зі спільними ознаками) та його *варіанти* (конкретні реалізації інваріанта, які відрізняються унікальним набором специфічних ознак) [2: 286].

Взаємозв'язана серія парадигм творить цілісну систему. Наприклад, за допомогою фундаментальних бінарних відношень «природа — культура», «життя — смерть», «чоловіче — жіноче», «своє — чуже» К. Леві-Строс описував логіку первісних міфів. Р. Якобсон використав опозицію «синтагматика — парадигматика» для створення типології метонімічного і метафоричного мовомислення. У працях І. Неупокоевої визначено за основну одиницю компаративного літературознавства поняття *спільного типологічного ряду* — воно водночас і структурне, і історичне, бо передає діалектичну єдність еволюційної мінливості і стабільності літературних структур; акцентує повторюваність на рівнях синхронному (у різних варіантах) і діахронному (на іншому витку історичної спіралі). Скажімо, жанровий типологічний ряд виявляє стійкі риси жанрової структури і водночас враховує ті зміни, які відбуваються на кожному етапі.

Отож, на відміну від генетичного методу, типологію цікавить не літературна спорідненість і контакти чи їх відсутність, а *таксономія літературних фактів* — їх систематизація за певними відмітними (диференційними) ознаками задля кращої орієнтації в письменстві різних часів і народів. Якщо генетичний підхід має справу з предметами, які суміжні в літературному просторі й часі чи, принаймні, поєднані опосередкованим зв'язком, то типологія групує їх на основі збігів і розбіжностей, аналогій і контрастів — тобто опозиційного зіставлення за наявністю / відсутністю диференційної ознаки.

Порівняльна поетика і рівні типологічного вивчення. Через систему літературознавчих понять і категорій теоретична поетика моделює структуру літературного твору, тобто схематично відтворює його узагальнену, типову, повторювану будову. Якщо узагальнити ідеї О. Потебні (трихотомія «зовнішня форма — внутрішня форма — ідея»), формалістів (поділ поезики на стилістику, композицію і

тематику), Р.Інгардена (концепція багатшарової будови літературного твору), структуралістів (план вираження + план змісту = план конотації), цю структуру можна уявити як систему, на кожному рівні якої розміщено широкий діапазон засобів мистецької експресії (або ж структурних елементів чи формальних чинників організації поетичного мовлення).

Порівняльна поетика є ужитковою галуззю: вона зіставляє й упорядковує літературні жанри, стилі, мистецькі тенденції різних епох і культур [17]. У ХІХ ст. порівняльно-історичною поетикою з елементами теоретичної та історичної типології займалися Вільгельм Шерер («Поетика», 1888), Олександр Веселовський («З історії епітета», 1895; «Психологічний паралелізм і його форми у відображенні поетичного стилю», 1898; «Поетика сюжетів», 1897-1906), Іван Франко (історична типологія роману у праці «Влада землі в сучасному романі», 1891). Майстерні зразки компаративного аналізу в галузі поетики запропонували М.Бахтін, О.Фрайденберг, Д.Ліхачов, В.Адмоні, М.Гаспаров, англоамериканські неокритики К.Брукс, А.Тейт, Д.Френк, Р.Веллек, О.Воррен, Д.Чижевський, О.Білецький, Ю.Шерех (Шевельов), О.Чичерин, І.Качуровський, Н.Копистянська та ін.

Сьогодні компаративістика займається систематизацією (групуванням, каталогізацією, класифікацією) широкого спектру інваріантів та регулярностей — від суто теоретичних категорій високого рівня узагальнення (наприклад, жанрово-рідова класифікація), до конкретних історико-типологічних утворень: стильових течій, образних систем, повторюваних («вічних») мотивів і сюжетів. Типологічний підхід узагальнює структурно-функціональні подібності у систему стандартних категорій (парадигм, класифікацій, періодизацій, топографій), за допомогою яких упорядковує різномірні літературні факти, поділяючи їх на умовні групи:

- формально-змістові парадигми (теми та ідеї, міфи, традиційні образи й сюжети, композиційні, стилістичні форми);
- жанрово-родові класи (роди, види, підвиди);
- стильові тенденції (напрями, течії, віяння);
- хронологічні відтинки (літературне покоління, період, епоха);
- просторові міжлітературні контексти (національна література, літературна зона, літературний регіон) тощо.

Відповідно можна розрізнити такі різновиди типологічного вивчення: порівняльна тематологія, компаративна генологія (жанрова типологія), типологія стильових течій, типологія історичного розвитку літератур різних країн, типологія міжлітературного простору. Мандруючи через епохи й літератури, така типологія висвітлює порівняльну поетику в міжкультурному аспекті, дає змогу простежити подібності та відмінності творчих індивідуальностей і національних літератур за різними параметрами і на різних рівнях — тематичному, генологічному (жанровому), стильовому, хронологічному, культурно-просторовому тощо [17].

Діахронічні аспекти типології. Суто хронологічне, здавалося б, членування літературного процесу за десятиліттями, літературними поколіннями, періодами й епохами має також і типологічний характер, бо часові мірки, пов'язані з історико-літературними параметрами, означають специфіку певних етапів і стадій еволюційного розвитку письменства.

Визначальна одиниця історико-літературної періодизації — «літературна доба (період, епоха)», у межах якої формуються, еволюціонують і взаємодіють різноманітні стильові напрями й течії, жанрові системи, поетикальні та ідеологічні утворення.

Початкова й кінцева межа будь-якої стильової епохи — це малоз'ясоване, але вельми цікаве історико-теоретичне питання.

У теоретичному плані своєрідну типологію початкових стадій літературних епох розробив Д. Чижевський. За його спостереженнями, нова доба може розпочатися трояко. По-перше, початкова її межа може бути чітко зазначена маніфестом, у якому виголошується цілком нова ідея, що революціонізує свідомість сучасників (саме таким, вважає дослідник, було входження літератури у XX ст. [11: 28]). Або ж навпаки — початковий пункт відступає так далеко в попередні періоди, які готували нове світосприйняття, що датування доби стає проблематичним, хоча її новаторський характер сумніву не підлягає (наприклад, Ренесанс). Третій тип «початків» нових духовних течій зводиться до «виставлення певної програми, але не нової, а такої, що свідомо повертається до якоїсь старшої традиції, що в деяких випадках була репрезентована в минулому не один раз» [13: 473; див. також: 12: 609-620] (наприклад, екзистенціалізм, представники якого покликаються на К. Ясперса, а відтак на ще ранішого предтечу — С. Кіркегора).

З методологічної точки зору міркування Д. Чижевського цінні тим, що орієнтують дослідницьку думку на диференційоване членування суцільного літературного потоку і класифікацію виділених відрізків як подій, значення яких неоднакове в контексті літературної доби. Але спробуймо накласти запропоновані типологічні уявлення на реальні процеси входження на історичну арену модерної літератури (тобто письменства межі XIX і XX століть), як відчуємо потребу в додаткових орієнтирах. Бо й справді, доба модерну (та й усе XX ст., особливо — перша його половина) — це період суцільних маніфестів, безперервних декларацій, постійного оновлення стильових і світоглядних орієнтацій, через що початкова межа періоду виглядає вкрай хиткою, плинною. По-друге, визначальні риси доби модерну визрівали в надрах попередніх літературних традицій — реалізму й романтизму, що ускладнює датування. Самі творці доби модерну усвідомлювали родовід своїх концепцій й обґрунтовували власні тези, посиляючись на авторитет попередників. Наприклад, у праці «З останніх десятиліть XIX в.» (1901) І. Франко означив другу половину 1870-х років (чи навіть конкретніше — 1880 рік) як початкову межу «Молодої України» — тоді вийшла на літературну й політичну арену молода генерація, натхненна М. Драгомановим, котра спочатку вступила в конфлікт, а потім звернулася до компромісів зі старшим, народовецьким, поколінням, закладаючи основи реалізму, «свідомого українства» і позитивістської ідеї прогресу. А хатяни схильні були визнавати своїм попередником П. Куліша, котрий обстоював романтичні ідеали мистецтва, особи і нації у ворожу добу позитивізму. Для доби модерну характерне, отже, не тільки відмежування, а й свідоме апелювання до тих та інших традицій національного письменства.

Додаткові орієнтири у встановленні хронологічних меж літературної доби дає рецептивна естетика. Як застеріг нідерландський дослідник Д. В. Фоккема, якщо літературний стиль розглядати в семіотичній площині — як код, тобто систему жанрово-композиційних і тематичних конвенцій, яка регулює процеси продукції і рецепції поетичних текстів, то про появу нового стилю нової доби не можна судити лише за симптомами у сфері продукції. Наявність літературних текстів, забарвлених новими стильовими тенденціями, засвідчує настання нової літературної доби лише тоді, коли на них відреагувала сфера рецепції: «новий код, який ніколи не був розпізнаний читачем, не може вважатися історичним фактом і не може називатися кодом» [14: 21]. Суспільний реципієнт відгукується на мистецькі явища і спілкується з приводу них через літературно-критичні, як правило, форми. Коли і з якого погляду нові коди були вперше

розпізнані читачем і критикою — встановлення таких фактів має визначальну вагу для історика літературної доби нарівні з тими фактами, які свідчать про появу нових зі стильового погляду поетичних текстів.

Історико-літературна періодизація, отже, має в значній мірі умовний, але аж ніяк не довільний характер: вона є суб'єктивною дослідницькою точкою зору, яка все ж орієнтується на ті чи інші об'єктивні критерії. Такими більш-менш певними критеріями, які сигналізують зародження нової доби і піддаються історико-літературному спостереженню та однозначній інтерпретації, можуть слугувати взаємопов'язані зрушення на різних рівнях і в різних ланках літературного процесу, як-от: а) поява нового покоління митців і читачів, котре має відмінні естетичні уподобання; б) зміна жанрово-стильових і тематичних тенденцій у мистецькій практиці; в) оновлення літературної самосвідомості, яка фіксує, осмислює і програмує мистецький рух через критичні відгуки, дискусії й маніфести.

Зрозуміло, що початок нової доби означає завершення попередньої. Однак мистецькі цінності, жанрові традиції, стильові елементи, поетикальний досвід попередніх епох не відходять в історію, а успадковуються наступними мистецькими системами і продовжують існувати в іншій якості, що й фіксується такими історико-типологічними категоріями як неокласицизм, необароко чи поставангардизм, постмодернізм...

Діахронічна типологія також зіставляє літературні явища, які віддалені в часі і належать до різних епох, наприклад, до античності і Ренесансу, романтизму і середньовіччя, бароко і неоромантизму, Просвітництва і позитивізму. У чому полягає сенс порівняння індіанських міфів бразильського племені Бороро, які досліджував К. Леві-Строс, з міфами інших сучасних їм північноамериканських племен або ж грецькими міфами набагато раніших епох? У подоланні відстаней, відчуженості між окремими культурами і літературами, у пошуку їхніх структурних подібностей. В акті зіставлення часова дистанція долається і замінюється на синкретичну одночасовість. Метою історичної компаративістики, пише Е. Касперський [16: 348-349], є формування відчуття історичної спільності епох, спадкоємності історії, простеження в ній повторюваних елементів. Компаративна методологія підкреслює особливості місця й часу історичних подій, а також наголошує на повторюваності, паралелізмі, універсальності історичних ситуацій.

Колізії системної та історичної типології. Варто розрізняти типологію *теоретичну*, прикладом якої може бути жанрова класифікація, та *історичну*, яка вивчає конкретно-історичні національні видозміни того чи іншого інваріанту (наприклад, вальтерскоттівський і гоголівський типи історичної романістики; історичний роман доби реалізму, який відрізняється низкою ознак від романтичного свого попередника; своєрідність чеського фантастичного роману в контексті загальноєвропейського роману тощо).

Теоретична типологія належить до царини теорії літератури, а історична — до літературної компаративістики. На відміну від історичної типології, яка на основі подібностей і розбіжностей групує мистецькі явища, що існують у реальному часі і просторі, теоретична типологія переводить погляд з конкретного літературного середовища в абстрактно-логічну площину для диференціювання і систематизації літературних категорій, понять, термінів на основі їх зіставлення і протиставлення.

Теоретичні типології можуть мати стрункий вивершений характер подібно до періодичної системи хімічних елементів Д. Менделєєва, однак їх неможливо механічно спроектувати на літературний процес. Вони допомагають орієнтуватися в історико-

літературному процесі лише за умов використання їх як поняттєвого інструментарію для аналізу, опису та порівняльного зіставлення у синхронному та діахронному перекрої конкретно-історичних літературних явищ — утворень, які віддалено нагадують хімічні «сполуки», унікальні «суміші» найрізномірніших елементів.

Ба більше, не лише теоретичні, а й історико-типологічні схеми не здатні охопити всієї повноти літературного явища, бо висвітлюють те, що в ньому є повторюваним, структурованим, стабільним, тоді як мистецький процес унікальний і мінливий, процесуальний. Тому в постмодерній теорії на протигагу типологічному узагальненню розвиваються тенденції ідіографічного, індивідуалізуючого підходу, який мав би врахувати цю неповторність і мінливість, динамічність. З останніх десятиліть ХХ ст. в компаративістиці посилюється рух за вихід поза рамки наджорсткої структуральної типології, яка виштовхує у сферу суб'єктивного, випадкового, маргінального все, що не піддається систематизації. До цих тенденцій належать інтертекстуальні, культурологічні, постколоніальні та інші студії інтердетерміністичного характеру. Термін *інтердетермінізм* пропонуємо на означення плюралістичних методик, що не обмежуються якимсь одним аспектом як, мовляв, «суттєвим», «об'єктивним», а враховують взаємодію різних чинників літературного розвитку. Можна говорити і про полігенетизм чи мультидетермінізм, бо йдеться тут про звільнення дослідника від примусової детермінації, від необхідності пошуку зовнішніх причин, які завжди будуть частковими, звуженими, обмеженими. У поліфонічній інтертекстуальній мережі, де текст вступає у діалог з безмежною множинністю інших текстів, втрачається різниця між об'єктивним і суб'єктивним, зовнішнім і внутрішнім, типовим і випадковим, наслідком і причиною, центром і маргінесом. Звісно, у таких методологіях значно актуалізуються рецептивно-комунікативні виміри літературної компаративістики, на яких невтомно наголошує професор Роман Гром'як, зокрема, дедалі більшої ваги набирає особистісний фактор — ерудиція дослідника, його фахові й етичні засади, вміння переконливо репрезентувати власну позицію читачеві.

Як немає чистих жанрових чи стильових явищ, так не існує й різких хронологічних кордонів між сусідніми мистецькими епохами. Кінець літературної доби є водночас початком нового літературного періоду, витoki якого містяться у глибинах попереднього. Літературні традиції попередників, принаймні окремі їхні елементи, успадковуються і розвиваються наступниками. Сентименталізм не припинив свого існування з настанням доби романтизму, а продовжує успішно експлуатуватися в різних формах донині. І. Франко-реаліст успадкував од романтизму, з яким вів критичні баталії, ідеалістичний спосіб сприймання світу і літератури. Це романтичне світо- і текстовідчуття, очевидно, допомогло критикові перебудуватися в 1890-х роках і заманіфестувати добу модерну своєю статтею «Слово про критику», що була надрукована в журналі «Житє і Слово» 1896 р.

Струнку історичну періодизацію ускладнюють і руйнують спадкоємні та еволюційні зв'язки між епохами, суміжні і віддалені в часі подібності й повтори, через що типологічна система наближається до метонімії генеалогічного дерева. У цій історичній еволюції давні традиції видозмінюються часто до невпізнання або відступають з поля зору, проте ніколи не зникають, натомість піддаються реконфігурації (тобто структурній перебудові) і вступають у нові відношення.

Окрім цієї об'єктивної причини розбіжностей між науковими моделями і літературними їх оригіналами є й суб'єктивна, методологічна. Свого часу О. Потебня вказав на так звану помилку узагальнення: означення, яке вказує на одну лише ознаку предмета, може спричинити міфологізоване уявлення про неї як про «сутність»

предмета, закриваючи всю решту ознак, збіднюючи уявлення про предмет, схематизуючи його. Це стосується типології напрямів, епох, індивідуальностей, жанрів тощо. Багатоманітність ознак конкретного предмета згасає за назвою чи означенням, які вказують на предмет, виділяючи лише одну його ознаку. Помилкове узагальнення під час номінації часто трапляється в типології стилів та літературних епох. Наприклад, поняття «доба українського Модерну» охоплює не лише неоромантизм (символізм), імпресіонізм, а й реалізм, неореалізм, навіть етнографічний реалізм Марії Проскурівни — маловідомої сьогодні, однак популярної в той час письменниці (до речі, матері футуриста М. Семенка).

Будь-яка типологія виявляється умовною і приблизною, бо таксономічні моделі, які систематизують класи і підкласи за однією чи кількома ознаками, є універсальними на суто теоретичному, абстрактно-логічному рівні, тоді як такої універсальності неможливо досягти на рівні емпіричному: адже історична типологія, на відміну від теоретичної, здійснюється за своїми окремими, не раз незбагненими законами: групування митців навколо літературних концепцій, стильових напрямів чи журналів відбувається майже хаотично — це процес, де ідентифікація з літературною групою заснована не лише на концептуально-методологічній спільності, але й на особистих зв'язках, мистецьких симпатіях тощо. Прикладом може бути «п'ятірне гроно» неокласиків, серед яких, як услід за Віктором Петровим (Домонтовичем) стверджує (хоча й не завжди переконливо) Юрій Шерех у «Легенді про український неокласицизм» (1944) та інших своїх статтях, є, окрім (не цілком еталонних) представників цього стилю М. Зерова та М. Рильського, символіст та імажиніст М. Драй-Хмара, еклектик (символіст і неокласик) П. Филипович, «романтик» з експресіоністичними тенденціями Ю. Клен, прозаїк В. Домонтович, що вагався між неокласицизмом та експресіонізмом.

Якщо у діяхронному розрізі виявляється інерційність історико-типологічних спільностей, коли явно чи неявно вони успадковують концепційні і поетикальні елементи попередників, то в синхронному плані спостерігається інтерференція мистецьких тенденцій, котрі оголошують себе непримиренними супротивниками, але під час неминучого діалогу приходять до певного узгодження концепцій і поетик.

Можливо, історичні типології мусять будуватися на неоднакових типологічних засадах, коли різні категорії перетинаються, накладаються одна на одну, адже йдеться не про заформалізоване, а цілком прагматичне упорядкування наших уявлень про літературний процес. Опозиційні елементи не просто опосередковуються елементами медіальними, а плавно чи різко переходять від одного стану до іншого. Адже значні мистецькі постаті еволюціонують, як-от І.Франко, котрий зумів стати типовим представником двох літературних епох — доби реалізму, і доби модерну.

Отож у сучасній літературній компаративістиці можна вирізнити такі методологічні підходи, які склалися історично на основі комбінації різних пізнавальних планів:

- *порівняльно-історичний (генетично-контактний) підхід*, заснований на поєднанні діяхронного (історичного) й детерміністичного (причиново-наслідкового) планів;
- *зіставний*, зокрема *типологічний* підхід, який ґрунтується на поєднанні синхронного і структурного планів;
- *інтертекстуальний*, а також *інтердисциплінарний*, зокрема *культурологічний* підходи, для яких притаманне поєднання панхронічного (всеохоплюючого, не обмеженого часом) і функціонального планів.

Порівняльно-історичний підхід зорієнтований на діахронні причиново-наслідкові міжлітературні зв'язки; зіставний підхід має метадетерміністичний характер, бо виявляє структурно-функціональні збіги у різномірних літературних явищах на синхронному рівні; інтертекстуальний та інтердисциплінарний підходи, що ґрунтуються на зіставних методиках широкого діапазону, виходять за межі внутрішньолітературних порівнянь у функціональну сферу культури, історії, політики і мають мультidetерміністичний характер.

Завжди існують вагання, чи зарахувати мистецьке явище до певної категорії. Жодне каталогування, реєстрація чи інвентаризація не справиться з цим хаотичним (а «хаотичним» тут означає творчим) процесом живої історії. Вихід — відмовитися від жорсткої категоризації, від однозначних типологічних схем, використовуючи їхній категоріальний апарат прагматично для різнобічного опису історичних тенденцій реального літературного процесу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аминова В. Р. О категориях сопоставительного литературоведения // www.ksu.ru/fil/kn1/index.php?sod=0.
2. Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – Москва, 2000.
3. Бойко Ю. Вибрані праці. – Київ, 1992.
4. Гром'як Р. Методика реалізації рецептивного підходу до міжнаціональних літературних контактів // Літературна компаративістика, – Вип.1. – Київ, 2005.
5. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. – Москва, 1977.
6. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. – Москва, 1958.
7. Кочерган М.П. Загальне мовознавство. – Київ, 1999.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Керівник проекту А. Волков. – Чернівці, 2001.
9. Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики. – Київ, 1998.
10. Сравнительное и сопоставительное литературоведение: Хрестоматия / Я.Г. Сафиуллин (науч. ред.), В.Р. Аминова (сост.). – Казань, 2001.
11. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994.
12. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Українське слово: Хрестоматія укр. літератури та літ. критики. – Кн. 3. – Київ, 1994.
13. Чижевський Д. Початки і кінці нових ідеологічних епох // Історія філософії України: Хрестоматія. – Київ, 1993.
14. Fokkema D. W. Historia literatury: Modernizm i postmodernizm. – Warszawa, 1994.
15. Frye H.N. Literatura jako kontekst. Lycidas Milтона // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod red. H. Janaszek-Ivaničkovej. – Warszawa, 1997.
16. Kasperski E. O teorii komparatystyki // Literatura. Teoria. Metodologia / Pod red. D. Ulickiej. – Warszawa, 2001.
17. Miner E. R. Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature. – Princeton, 1990.

ТИПОЛОГІЧНІ ВІДПОВІДНОСТІ РОМАНІВ «ПАЯЦ» К.Е. ФРАНЦОЗА ТА «АНТОН РАЙЗЕР» К.Ф. МОРИЦА

«Антон Райзер» Карла Філіпа Моріца, опублікований уперше в 1785 році, став яскравим зразком філософії просвітництва. Тут зображено історію розвитку й освіти творчої особистості, що дало можливість літературознавцям кваліфікувати твір як роман виховання. Роман «Паяц» Карла Еміля Францоza можна вважати пізнішою версією цього жанрового різновиду. Він був повністю виданий уже після смерті письменника, у 1905 році. Героєм твору є талановитий єврейський юнак, який мріє стати актором, що суперечить патріархальним нормам його оточення. Цілком усвідомлюючи небезпеку своїх вчинків, головний герой прагне здійснити свою мрію, щоразу нашттовхуючись на протидію тих, хто його оточує.

Обидва романи виявляють ряд спільних типологічних відповідностей як жанрологічного, так і сюжетно-фабульного характеру, що у свою чергу зумовлює подібність фігури протагоніста. В основі творів — історія становлення особистості, яка розвиває свою індивідуальність, долаючи різні перешкоди й протиріччя.

Незважаючи на те, що обидва твори написані німецькою мовою, роман Францоza містить потужний ментальний шар, який сформувався під впливом атмосфери національної та конфесійної багатоманітності австрійської імперії кінця 19-го століття, до складу якої входили і західноукраїнські землі. Події «Паяца» локалізовані у Галичині, в якій на той час проживали українці, німці, поляки та євреї, що надає романові особливого забарвлення. Тому, якщо твір Моріца можна охарактеризувати як монокультурний роман, події якого розгортаються в межах однієї етнічної єдності, то роман Францоza є межкультурним, оскільки його автор моделює різноманітні картини життя представників кількох національностей із їх етнічними особливостями. Окремі топонімі назви засвідчують цей суттєвий момент. Так, якщо у «Антоні Райзері» трапляються лише назви німецьких міст (Ганновер, Ерфурт, Еізенах та ін.), які органічно вписуються у «німецькомовну» атмосферу роману, то у творі К.Е. Францоza такі топоніми, як Тернопіль, Бучач, Скалат, Золочів, Копиченці, Чернівці видаються для німецькомовного читача явищем екзотичним. Важливим для розуміння твору Францоza є також і те, що його автор народився, зростав і навчався у Галичині та Буковині. Роман «Паяц» увібрав у себе досвід пережитого, сформованого під впливом симбіозу кількох культур — української, німецької та єврейської. Саме ця особливість вирізняє роман Францоza серед творів інших німецьких та австрійських письменників.

Споріднює романи К.Ф. Моріца та К.Е. Францоza те, що у їх текстах відображено певні віхи у житті авторів та етапи становлення їх особистості, хоча автобіографічність обох творів є досить відносною. Зокрема, літературознавці констатують наявність лише окремих автобіографічних елементів у романі «Антон Райзер» Карла Філіпа Моріца, проводячи паралелі з історією його життя [Wieckenberg 1994]. У романі «Паяц» ми також знаходимо ряд деталей та натяків на життєпис його автора. Адже події відбуваються на теренах Західної Галичини, де зростав письменник, і опис маленького містечка Барнова, назву якого простежуємо у більшості попередніх творів (збірка «Євреї із Барнова», «Шіллер у Барнові» та ін.), спирається на реальні факти про Чортків, де народився К.Е. Француз. Із глибин його підсвідомості виринула інформація про Чернівці, Тернопіль, Львів, Бучач, Скалат, Копиченці. Окремі постаті роману також

інспіровані спогадами письменника, наприклад репресований студент Генріх Вільд. Як відомо зі спогадів Карла Еміля Францоza, саме так називали його першого учителя, що відбував покарання в Чорткові після бурхливих подій 1848 року. Його письменник зобразив в оповіданні «Латинський канонір». Свій досвід автор «Паяца» використовує, описуючи перебування головного героя у школі та враження від першої театральної вистави. Такою в житті Карла Еміля була «Дебора» Мозенталя. Однак свій життєвий досвід автор не просто переносить у роман. Певні досвідні елементи проектується на ідейно-образному рівні, у формі легких штрихів та символів, виявляють себе у глибині конфлікту, який подається з перспективи досвідченого наратора.

Таке віртуальне використання уроків власної школи життя характерне для багатьох романів виховання. Згадаймо «Девіда Копперфілда» (1849/1850) Ч. Діккенса, який трансформує реальні постаті свого минулого в образах художнього світу роману. За словами З.Я. Лібмана, «у творі ніби йдуть поряд, хоч і розділені просторово-часовими межами, персоніфіковані спогади письменника про важке дитинство й формування його творчої особистості та Діккенс-романіст, який спрямовує дії свого уявного «Я» (адже оповідь ведеться від першої особи) й коментує ці дії як повноправний організатор художнього матеріалу таким чином, щоб у канві твору чітко вимальовувалося становлення людського образу як типового соціального характеру» [Лібман 1982: 109].

Розчинений у творі особистий психологічний досвід письменника, вмонтований в рамки жанру, визначає поетику роману виховання з акцентом на внутрішній історії розвитку персонажа. Тут змалювання життя переломлюється крізь призму почуттів, думок і переживань героя, який є віддзеркаленням свідомості автора. «Девіда Коперфілда» Ч. Діккенса, «Антон Райзера» К.Ф. Моріца та «Паяца» К.Е. Францоza поєднує специфіка відтворення автобіографічних деталей у творі та принцип конструювання характеру, позначений певними інтроспективними тенденціями. У К.Ф. Моріца опис життя героя відзначається глибоким зануренням у свідомість героя та у його внутрішній світ. Автор «Антон Райзера» — досвідчений психолог, який, фіксує кожну деталь, мотивує й передбачає поведінку свого творіння. Йому відомий кожен порух душі Райзера. Ця суб'єктивно-інтроспективна тенденція, характерна для твору К.Ф. Моріца, менш інтенсивно виражена у романі К.Е. Францоza, де акценти зміщені в бік дій та вчинків Зендера Гляттаїса, переплетених рефлексіями та внутрішніми монологіями. Його постать у романі виконує роль інтегративного центра, навколо якого відбувається локалізація конфлікту.

Події роману «Паяц» розгортаються у невеличкому вигаданому містечку Барнові, в описі якого легко вгадується Чортків, де зростав колись сам письменник. Про те, що героя чекає нелегке, сповнене випробувань життя, свідчать уже перші рядки твору. Француз не зраджує своєму індивідуальному стилю оповіді і на початку чітко окреслює наративно означуване твору — це історія життя єврейського юнака. Вже перша фраза цього твору маніфестує читачам суть зображуваного, налаштовує на іронічно-гумористичний лад: «Герой цієї історії є насправді героєм», який «усіма силами пристрасно прагне до мети» і «має героїчне ім'я». «Зендер» — це те, що залишилося від гордого імені Олександр, яке євреї запозичили у славетні часи їхньої історії від греків. «Менш героїчно звучить його прізвище: Гляттаїс (із німецької Glatteis перекладається як «ожеледиця»), яке випадково, а, може, завдяки настрою чиновника, отримав його дід» [Franzos 1988: 12]. На відміну від своїх попередніх творів, тут Француз обмежується тільки коротким натяком на фабулу, не ілюструючи попередньо ідею твору. У концентрованій формі тема роману окреслена у назві, яку наратор розтлумачує у наступному абзаці: «Але лише небагатьом було відоме його справжнє ім'я, яке стояло,

власне, у його свідості про народження, у повідомленні про набір в рекрути та у свідості про смерть. У Барнові його називали не інакше, як «Зендер Паяц», або частіше — «Розелин паяц». Тому що Розель Курлендер... виховала його. І поведився він дуже дивно: як «паяц» — думали люди» [Franzos 1988: 12]. «Паяц» — похідне від італійського «Bajazzo», що означає «блязень», «комедіант». Саме це поняття є центральним у семантичній організації твору. Успадковане від батька-блязня внутрішнє відчуття потягу до сцени, нездоланне бажання стати актором є визначальним моментом поведінки героя, а також вузловим пунктом сюжетної організації твору.

Автор з самого початку репрезентує свого героя як неординарну особистість, підкреслюючи навіть винятковість його походження. Батько Зендера — «король жебраків», мати — «принцеса», як називає її Мендель Ковнер. Спадковість — це фатум, який невмодно переслідує героя, а також непереможна сила, яка затаїлася у підсвідомості Зендера. Для Францоza поняття фатуму, долі мають категоріальне значення. Розпочинаючи розповідь про свого героя, письменник формулює тезу, яку ілюструватиме упродовж твору: «Його доля уже тим визначена, що він був сином саме цих батьків і саме ця жінка виховала його...» [Franzos 1988: 36]. Зендер Гляттайс — залежний від невблаганних зовнішніх сил, але він не залишається безмовним заручником обставин, а безперервно веде боротьбу із невблаганністю долі.

Стосовно «Антонa Райзера» стоїть питання про те, що є причиною незвичайності героя. Автор не ставить за мету розчулити читача чи викликати ефект співчуття, значною мірою його зусилля спрямовані на раціональне пояснення психічних особливостей людини. «При усій значущості автобіографічного в творі йдеться не про зворушливу сповідь, а про тверезий діагноз» [Jakobs 1972: 49]. Цей момент передбачає, що оповідач знає більше, ніж сам герой роману. Він подає коментарі, які молодому Райзеру не спали б на думку, оскільки, як зазначає наратор, «його сила думки тоді була недостатньою» [Moritz 1994: 209]. Це характерна для роману виховання форма нарації дозволяє створити ілюзію об'єктивності і всебічно показати розвиток та еволюцію головного героя. Необмежена перспектива розповіді дає можливість обирати щоразу різні ракурси для висвітлення його душевного стану.

Опис життя Райзера розпочинається із зауваження, що «він із колиски зазнав гніту» [Moritz 1994: 12]. Його душа деформується через постійні утиски оточення. Його рідний дім — це «дім незадоволення, люті, сліз та скарг» [Moritz 1994: 13]. Відсутність любові й теплоти в сім'ї ще з дитинства породили «чорні думки» в його серці [там само, 13]. «Так і коливалась його душа між любов'ю та ненавистю, між страхом та довірою» [Moritz 1994: 13]. Тема нещасливого дитинства розкриває суть конфлікту, що зароджується у зовсім ще юній душі, беззахисність її та несформованість. Трансформований варіант указаної теми ми простежуємо у багатьох зразках роману виховання, зокрема, у «Девіді Копперфілді», в якому сам головний герой оповідає про свої болісні спогади та страждання, викликані тиранією вітчима та його сестри: «Мене не любили... Зі мною не поводитися жорстоко. Мене не били, не морили голодом, та образу, яку мені спричиняли, я відчував завжди...» [Діккенс 1986: 141]. У дитинстві Зендера Гляттайса також були трагічні сторінки, до яких належить, наприклад, опис його перших уроків у школі, під час яких учитель переламав йому руку. Для Антона Райзера його сум поглиблюється ще й тим, що зневажають і ображають найближчі йому люди — батьки. Рідний батько поводить з ним як тиран, а мати покірно й пасивно спостерігає за знущаннями над її ж дитиною. Свої дії вони пояснюють «добрими намірами», спираючись на постулати «своїх» віри.

Належність родини Антона до радикальної релігійної секти стала причиною ізоляції від світу: «Будинок здавався маленькою республікою, де діяла зовсім інша конституція, ніж у всій країні» [Moritz 1994: 9]. Їх світогляд обмежувався низкою релігійних догм та забобонів, що пропагувалися у писанні Madam Guion — головного ідеолога секти. Невимовну самотність головного героя особливо посилювала відсутність друзів серед однолітків: «У нього не було нікого, до кого він міг би прихилитися, жодного друга дитинства, жодного товариша ні серед дорослих, ні серед малих» [Moritz 1994: 14]. Хвороба, яка прикувала Антона на тривалий час до ліжка, остаточно обірвала його зв'язок із довкіллям. Позбавлений контакту з «зовнішнім» світом, Антон Райзер замикається у своєму внутрішньому світі. Йому відкривається безмежний простір фантазії, у якому він пересувається вільно й невимушено, і в колі вигаданих істот уже не почувається самотнім.

Мотив фізичної слабкості або хворобливості наявний у багатьох зразках роману виховання. Це пояснюється прагненням переконливо мотивувати психологічну відчуженість героя і напругу його духовного життя, а також показати, що штовхнуло його на пошуки своєї істинної суті, свого справжнього місця у житті. У Францоza цей мотив переростає у тему, що пронизує увесь роман. Але, на відміну від «Антонa Райзера», де хвороба героя посилює ізоляцію героя від зовнішнього світу, виявляючи його безсилля і беззахисність, у «Паяці» — це засіб, який допомагає виразити незламну силу духу та твердість характеру, невідчужуваного «тілному» тілу.

Кожен елемент у романі виховання мотивує зміни характеру героя. Надзвичайного драматизму у творі К.Ф. Моріца надають сцени брутального примусу Антона до важкої фізичної праці. Напівголодне й холодне існування, душевні переживання, фанатична релігійність унеможливають повноцінний розвиток особистості. Пригнічення з боку батьків та вчителів веде до втрати відчуття власної гідності, робить його вразливим і залежним від оточення. Постійне приниження важким тягарем осідає у його підсвідомості й стає непосильною ношею. Бажання позбутися гнітючих спогадів навіває навіть думки про самогубство, оскільки це стає єдиним способом втечі від самого себе, мук своєї свідомості. Часто він перебуває у стані «душевного заціпеніння», коли «чорні думки» володіють ним [Moritz 1994: 13]. Відчуття страху іноді позбавляє його будь-якої здатності адекватно оцінити ситуацію. Схильність до самознищення стає небезпечною реакцією на втрату здатності усвідомлювати себе повноцінною особистістю. Спроба самогубства — це спосіб припинити страждання, спричинені деформацією його психіки. Зневага до самого виявляється й у недбальстві до своєї зовнішності, що є свідченням фізичного й морального занепаду.

Загалом процес нарації можна звести до трьох мотивів, які маркують той чи інший період у житті героя або ж стан його душі: одяг, вираз обличчя («Miene») і мова. І якщо перший мотив у багатьох випадках подається як першопричина страждань героя, оскільки «непристойне» вбрання часто стає для героя перешкодою у спілкуванні з однолітками, то наступні два мотиви — виступають наслідком першого. Відчуття маловартості, підсилене недолугим зовнішнім виглядом, відбирає в Антона Райзера здатність красномовно влучно висловлюватись. Ошатне й доречно підібране вбрання відкриває йому шлях до активних дій, а його впевненість впливає і на мовлення: він навіть починає писати вірші. Як стверджує Е.-П. Віккенберг, неважко розпізнати у бажанні «блискуче», або хоча б «доречно» одягатися «нарцистичні мотиви» [Wieckenberg 1994: 391]. Особливо яскраво це простежується в епізодах, в яких акцентується залежність його фізичного стану від одягу. Перебування серед «краще одягнутих» однолітків видається йому «нестерпним». Для Райзера це є вагомою

причиною того, що жоден з них не хоче з ним спілкуватися. Його зовнішність стає для нього фізичною вадою. У ці хвилини він мріє «звільнитись, нарешті, від тягара власного тіла і через раптову смерть вирватись із цих тенет страждань» [Moritz 1994: 160]. Герой К.Ф. Моріца виявляє своє безсилля у протистоянні зі «зовнішнім світом», бажання позбавити себе життя можна розглядати у цьому випадку як прагнення втекти від реальності, а не підкорити її.

Із розвитком роману виховання формується активний тип героя, здатний до боротьби за своє існування й утвердження власних ідеалів. Так, наприклад, Девід Копперфілд утікає від лихої долі, рятуючи своє життя. Протидія оточення лише загартовує характер Зендера, який не тільки не піддається їхньому впливу, а ще рішучіше добивається свого: «Бог хоче, щоб я досягнув своєї мети» [Franzos 1988: 216]. Його впевненість підсилюють погляди його однодумців, які виступають в ролі «каталізаторів» процесу становлення. Наприклад, отець Мар'ян, вражений талантом Гляттайса, вигукує: «Ти справді народився, щоб стати актором!» [Franzos 1988: 260]. Зендер ні на мить не вагається, коли отримує лист від Надлера із запрошенням до Чернівців. Внутрішньо він відчуває себе повністю готовим до цього кроку і тому з легкістю позбувається атрибутів минулого. Зендер зриває із себе кафтан, збиває пейси, уподібнюється до «німця» (wird ein Deutsch) [Franzos 1988: 275]. У листі до матері він пише: «Усі кажуть, що я здатен стати актором, і моє серце підказує мені, що я для цього народився. Тому я вирушаю у далекий світ, щоб стати ним» [Franzos 1988: 275]. Француз знову наголошує на фатальній ролі покликання, яке спрямовує і корегує долю головного героя.

Герой роману Карла Філіпа Моріца намагається подолати становий бар'єр. Суспільство відмовляє Антону Райзеру у можливості реалізувати себе як особистість. У боротьбі з реальністю за право самовизначення головний герой зазнає поразки за поразкою. «Сором» та «зневага» примушують його замкнутись у своєму «ідеалістичному світі» [Moritz 1994: 181]. Усе, що він робить, щоб подолати гнітючі обставини, набуває форм «компенсуючої дії», — зазначає Вікенберг [Wieckenberg 1994: 394].

Перманентний тиск веде Антона до ізоляції й пошуку діяльності, у якій він може зберегти свою індивідуальність і відчути хоча б уявну свободу. Читання частково заповнює порожнечу, породжену дійсністю, воно «відкрило йому раптом новий світ, насолода від якого змогла певною мірою компенсувала прикрощі у його реальному світі» [Moritz 1994: 15]. Занурюючись у фікційний світ, Антон Райзер відмежовується від жорстокої реальності, але не звільняється від неї. Відкриттям для Райзера стають драми Шекспіра, його вражає роман Й.В. Гете «Страждання юного Вертера» та поезія «Бурі та натиску», які допомагають йому віднайти своє «Я». «Тут було більш, ніж усе, про що він до цього часу думав, читав і відчував....Кожна хвилина його життя, коли він читав Шекспіра, ставала для нього безцінною....Шекспіром він жив, думав і мріяв...» [Moritz 1994: 201]. Через читання відбувається ототожнення себе із героями книг, самоідентифікації і аналіз свого становища у суспільних відносинах.

Як і Антон Райзер, Зендер Гляттайс поринає у світ літератури, його навіть не зупиняють заборони рабина та холодні мури монастиря, він також захоплюється Шекспіром, відкриваючи для себе у його драмах суть загальнолюдських істин. Рятівним острівком виявляється читання і для героя Ч. Діккенса: «Книжки були моєю єдиною і незмінною втіхою. Коли я думаю про це, переді мною завжди виникає картина літнього вечора, на кладовищі граються хлопчики, а я сиджу у себе на ліжку і читаю з таким завзяттям, ніби від цього залежить моє майбутнє» [Діккенс 1986: 55]. Завдяки читанню

Д. Копперфілд позбувається гнітючої самотності, для Антона Райзера читання — це, передовсім спосіб самозбереження, для Зендера Гляттаїса — можливість просвітитися, а також шлях до самовираження і досягнення своєї мети — театру. Антон, читаючи, переосмислює своє буття і піднімається на нову сходину своєї свідомості завдяки досвіду, якого він не може набути у дійсності, натомість Зендер Гляттаїс набуває його через освоєння реального життя.

Райзер, врешті, нездатний до активного підкорення реальності, тому театр виявляється для нього «екстремальною формою компенсуючої діяльності» [Wieckenberg 1994: 397], — це «справжніший і більш виражений світ, ніж реальний світ, що його оточував» [Moritz 1994: 148]. Антон мріє про театр та про «сильну й зворушливу роль», яка принесе йому гучні оплески. Йдеться, власне кажучи, про нарцистичне бажання здобути визнання та прихильність публіки й компенсувати відсутність уваги і любові, яких він був позбавлений у дитинстві. Відвідавши вперше виставу, Райзер стає одержимим ідеєю вийти на сцену, де він хоче «продовжити своє існування» [Moritz 1994: 274]. Театр стає для нього не тільки мистецькою потребою, а й життєвою потребою. Щоб досягти своєї мети, він долає важкий довгий шлях, щоб зустрітися з видатним режисером Екгофом, аби розповісти йому про свою мрію, сподіваючись, що той визнає його талант. «У цю хвилину Райзер відчув себе таким щасливим, яким тільки може бути молодий юнак, що з куснем хліба у торбі подолав пішки сорок миль, щоб побачитись і поговорити з Екгофом і під його опікою стати актором» [Moritz 1994: 315]. Характерно, що Зендер Гляттаїс також був змушений здійснювати подорож, аби зустрітися зі своїм наставником — директором театру Надлером. В обох випадках читач стикається з роллю суворого ментора, прискіпливого до знань і умінь учня. Та якщо Антонові Райзеру ця зустріч завдала чимало болісних розчарувань, то для Зендера Гляттаїса вона стала поштовхом для його духовного зросту.

Райзер живе «подвійним життям, одним — в уяві, іншим — у дійсності» [Moritz 1994: 295]. Він не здатний протистояти амбівалентності буття, хоча й не залишається бездіяльним. Антон вдається до різних способів, щоб самоствердитись: під час свого навчання у Ганновері він пробує заробити гроші і таким чином здобути повагу оточення. Райзер випробовує себе у ролі вчителя — дає приватні уроки, навіть думає стати священиком. Та жодне захоплення не приносить йому задоволення. Лише пристрасне прагнення реалізувати себе в ролі актора виповнює його життя. Тема театру — це точка сходження сюжетних ліній обидвох романів. Але, якщо у Францоza це запрограмований генетичним кодом спосіб самореалізації, то у Моріца — це вистражданий спосіб існування витісненого з реального світу індивіда.

Топос мандрів, що неодмінно включає і подорож, як невід'ємний елемент роману виховання наявний в обидвох творах. Мотив подорожі уже з самого початку відлунує у прізвищі головного героя Антона Райзера, адже «die Reise» із німецької перекладається саме як «подорож», а «der Reiser» — означає «той, хто подорожує», «мандрівник». Цей онім можна також тлумачити як натяк на «соціальну безбатьківщину» протагоніста, який не спроможний знайти свого місця в суспільстві. Театр уможливує продовження подорожі, тому «театр і мандри непомітно стали двома домінантами у його фантазії» [Moritz 1994: 258]. Цей мотив споріднює обидва романи. Кожен із героїв долає важкий шлях, стикаючись із численними перешкодами, набуваючи необхідного в реальному житті досвіду. Але на відміну від Райзера, який часто мандрує навмання, без чітко визначеної мети, Зендер Гляттаїс завжди свідомо вибирає шлях, що веде до здійснення його мрії. Його дії чітко виражені, і кожен свій крок герой Францоza робить, покладаючись на власні сили.

Герой роману К.Ф. Моріца потерпає від суперечностей між його фантазіями-мріями і болісним досвідом пережитих страждань. Кожна душевна криза все більше віддаляє його від дійсності. Він відчуває себе чужим у своєму оточенні. Райзер потрапляє в ізоляцію, і лише у кількох епізодах йому випадає мізерний шанс позбутися свого жалюгідного стану. Після того, як Антону вдається викликати захоплення і повагу однолітків, до нього повертається впевненість у собі та мужність. Однак наступні розчарування відкидають Райзера до попереднього мізантропного стану недовір'я. На відміну від Антона Райзера, Зендер Гляттайс відчувається менш самотнім, він не обділений материнською любов'ю, яку подарувала йому Розель Курляндер. Коло його «Mit-Menschen» (Г. Орловські), тобто його однодумців, значно ширше, ніж у Райзера. Герой Францоza виявляється сильною особистістю, яка не піддається впливу жодних сил. Заради найближчої людини він здатен навіть на самопожертву: заради жінки, яка виховувала його як сина, він відмовляється від мрії свого життя.

Якщо у «Паяці» К.Е. Францоza йдеться про суперечність між емансипацією окремого індивіда і консервативністю загальноприйнятих норм, то в «Антоні Райзері» читач стикається із протиріччями індивідуального розвитку й соціальних відносин, та з репресивною функцією оточення стосовно особистості.

Користуючись термінами Г. Маєра [Maeyer 1992: 510], можна також стверджувати, що обидва протагоністи належать до різних ідеально-типових «модусів внутрішньої прогресії» [Maeyer 1992: 407]. Герой К. Ф. Моріца є прикладом «інтровертованого, естетично-споглядального типу характеру», ізольованого у межах власного суб'єктивного простору. Зосередження на своєму внутрішньому світові не дозволяє йому вільно налагоджувати зв'язки з оточенням. Позбавлене інтенсивного впливу ззовні, його «Я» не зазнає якісних змін. Шукаючи можливостей лише для вираження своєї особистості, головний герой перетворюється на одинака-мізантропа, що страждає від проявів власного нарцисизму. Суспільне оточення штовхає Антона Райзера до ізоляції, примушуючи відмежуватись від ворожого йому середовища.

Певна константність суб'єктивного «Я» спрощує сюжетну структуру роману, «фабула втрачає свій конфліктний потенціал» [там само]. Відповідно змінюється констеляція персонажів, що зберігає тенденцію до редукування. Балансування між розвитком і самознищенням, чергування злетів і падінь Райзера набуває циклічного характеру. У кожній фазі свого становлення Антон Райзер залишається у становищі вигнанця або «соціального аутсайдера» [Maeyer 1992: 408].

На противагу йому, герой роману «Паяц» К.Е. Францоza виявляє готовність до взаємодії з зовнішнім світом, тобто займає (за Г. Маєром) позицію протагоніста-екстраверта. Зендер Гляттайс балансує між власними суб'єктивними потребами та встановленими суспільними нормами, намагаючись знайти компроміс: він залишається вірним своїй релігії, але зневажає усе, що перетворює її на сліпу фанатичну віру. Шануючи традиції своїх предків, він робить вчинки, що суперечать їм — прагне ознайомитись із надбаннями світової культури. Лінія його розвитку має висхідний характер. Щоразу розширюючи поле свого суспільного досвіду, герой наближається до усвідомлення свого «Я». Відбувається процес самоідентифікації (за Н. Ратцом) [Ratz 1988]. Ідеальна мета відіграє роль життєвого орієнтира, яка веде Зендера до примирення й асиміляції із середовищем, спочатку ворожим йому, що служить каталізатором становлення героя. Процес фізичної зрілості Гляттаиса супроводжується еволюцією його особистості. «Соціальна інтеграція» головного героя «Паяца» пришвидшується завдяки посередницькій місії дійових осіб із кола його прихильників (Mit-menschen).

На початку твору К.Ф. Моріц ставить завдання описати «внутрішню історію» людини, «den Blick der Seele in sich selber schärfen» [Moritz 1994: 7]. Однак ця «історія» залишається незавершеною. Останній, четвертий розділ роману охоплює події середини життя розчарованого головного героя, який уявляє себе актором, кар'єра якого зазнала поразки, навіть не розпочавшись. Райзер залишається у стані дезорієнтації та духовної і соціальної незрілості. «Програма самоосвіти не доведена до кінця», — зазначає Вікенберг [Wieckenberg 1994: 397]. Не відбулося примирення дійсності й ідеалу, а, отже, фінал роману далекий від «гармонійного завершення» (Ю. Якобс), що ставить під сумнів його належність до жанру роману виховання. Але згадаймо також, що сам Ю. Якобс доводив, що досягнення «збалансованого кінця» є утопією. А це дало йому підставу назвати роман виховання «нереалізованим жанром» [Jakobs 1972: 278]. Інакше кажучи, певна незавершеність роману К.Ф. Моріца є закономірним проявом жанру. Натомість К.Е. Францоз «дозволяє» своєму головному героєві насолодитися здійсненням своєї мрії. Зендер Гляттайс досягає примирення з оточенням і помирає у гармонії зі світом і самим собою. Відбувається запрограмований жанром процес асиміляції з оточенням. Це наближує твір Францоza до ідеально-типової моделі цього жанру.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Диккенс 1986: Диккенс Ч. Жизнь Девида Копперфилда, рассказанная им самим. — Харьков: Прапор, 1986. — 823 с.
2. Лібман 1982: Лібман З.Я. Чарлз Діккенс: життя і творчість. — К.: Дніпро, 1982. — 186 с.
3. Franzos 1988: Franzos Karl Emil. Der Pojaz: eine Geschichte aus dem Osten.—Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. — 373 S.
4. Jakobs 1972: Jakobs Jurgen. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. — München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. — 326 S.
5. Mayer 1992: Mayer Gerhart. Der deutsche Bildungsroman: von der Aufklärung bis zur Gegenwart. — Stuttgart: Metzler, 1992. — 510 S.
6. Moritz 1994: Moritz Karl Philipp. Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. — München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994. — 376 S.
7. Ratz 1988: Ratz Norbert. Der Identitätsroman: e. Strukturanalyse. — Tübingen: Niemeyer, 1988. — 153 S.
8. Wieckenberg 1994: Wieckenberg Ernst-Peter. Nachwort // Moritz Karl Philipp. Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. — München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994. — S. 379-411.

**РОЗЩЕПЛЕНА СВІДОМІСТЬ
ЯК СУТНІСТЬ ПОДВІЙНОГО ЕТНІЧНОГО НАРАТИВУ
(НА ПРИКЛАДІ ПОВІСТІ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ
«В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА...» ТА РОМАНУ
ДЖ. РИС «ШИРОКЕ САРГАСОВЕ МОРЕ»)**

В еру глобалізації, кіборгтенденційності, технократії питання етнічної ідентичності може видатися застарілим чи не актуальним. Проте саме етнічна самобутність кожного з нас і творить різнобарв'я світу, верифікує його. Подібно як національними кухнями ми запобігаємо тотальній макдоналізації, так і присутністю етнічного менталітету убезпечуємося від уніфікації за єдиними стандартами. Етнічна ідентичність є одним з тих стержнів, що утримує нас у вирі світових перетурбацій та катаклізмів. Саме усвідомлення людиною належності не до певної, а до рідної спільноти допомагає їй вижити і знайти підтримку у важку хвилину. Підтримка та не мусить бути матеріальна, вона — швидше духовна. Це — переданий древній код, схема виживання. Це — споконвічний дискурс рідного народу, переданий у байці, казці, приповідці, співанці чи колісковій, серед якого несвідомо виокремлюємо той наратив, який зараз актуальний для нас, у якому знаходимо відповіді на запитання життя. Це — етнічне колективне несвідоме в якому шляхом самозаглиблення, усамітнення відшуковуємо власне Я.

Потенція та резерв етносу знаходяться в колективному несвідомому кожного індивіда, яке є своєрідним резервуаром досвіду, пам'яті, тисячолітнього надбання людства. Про цей глибинний рівень психіки К. Г. Юнг зазначав: «У кожній людині окрім особистих спогадів є великі «первинні» образи... тобто успадковані можливості людської уяви у тому вигляді, в якому вони були здавна» [1: 71]. Такі образи дослідник назвав архетипами. Подальший розвиток юнгіанської теорії засвідчує тенденції до розмежування колективного несвідомого на універсальне (загальне) та етнічно-специфічне. Зокрема, Ю. Мединська [2] стверджує: «...спираючись на засадничі положення аналітичної психології щодо природи та онтологічного статусу колективного несвідомого, можемо розглядати останнє як умовно диференційоване, поділене принаймні на два рівні — етнічно-специфічний та універсальний» [2: 79]. Розмежовуючи колективне несвідоме, я визнаю етнічний наратив як один з шляхів активізації та маніфестації етнічно-специфічного рівня колективного несвідомого.

Етнічний наратив розуміється мною передусім як сукупність різного роду текстів (як-от байок, казок, оповідок, бувальщин, приповідок, співанок, розповідей, пісень) окремого етносу, масив яких передається з покоління в покоління. Дитинство — найсприятливіший період його рецепції, засвоєння. Етнічний наратив заторкує та актуалізує в колективному несвідомому індивіда етнічно-специфічні архетипи, виокремлює їх, а звідси і сприяє формуванню етнічно-специфічних характеристик індивіда, його етнічної ідентичності. Оповідь, розповідь, історія є тими каналами через які актуалізується міжпоколіннева етнокультурна інформація, етнокультурний досвід, що знаходяться у колективному несвідомому.

Валідність етнічного наративу аргументується американською письменницею індіанського походження Леслі Мармон Сілко, побіжно відзначимо її важливі судження.

Сілко трактує наратив як фактор формування етнічної ідентичності: *«Розповідь про походження формувє нашу ідентичність — через неї ми дізнаємося хто ми є. Ми — лагуанці (the Lagunas). Ось звідки ми походимо. Ми прийшли ось таким шляхом. Ми зупинилися на цьому місці. І так з самого дитинства ти слухаєш ці історії, і тому, коли ти йдеш у широкий світ і хтось запитує тебе хто ти є чи звідки ти, ти відразу ж знаєш: ми народ, який прийшов з півночі. Ми народ, якому належать ці оповіді»* [3: 57]. Письменниця не розглядає наратив у традиційному західноєвропейському потрактуванні, для неї оповідь — омовлення та активізація етнічно-специфічного колективного несвідомого: *«...розповідь завжди включає аудиторію та слухачів і, фактично, вважається, що значна частина розповіді уже є всередині слухача (виділено мною — М. Ш.), а роль оповідача полягає лише у тому, щоб активізувати цю історію в слухачеві»* [3: 57]. Письменниця виділяє два присутніх моменти наративу:

— сімейні історії, тобто розповіді про членів родини, їхні успіхи, досягнення, невдачі, суперечки, конфлікти. Вони, стверджує Сілко, формують невидимий взаємозв'язок окремої людини з родиною, почуття належності до сім'ї, зміцнюють її почуття безпеки, позиціонують її у родинній ієрархії, забезпечують та уможливають опір до несправедливих наклепів на родину з боку недоброзичливців. Тобто сімейні історії є підґрунтям для поведінкових стереотипів окремого індивіда, що належить до певної родини. Вони передбачають адекватність його поведінки та відповідність соціальним установкам власного етносу.

— наратив як спосіб об'єднання людей певного етносу. Не індивідуалізація та відокремленість, що характерні для західного світу, не самотність у горі чи радості, а навпаки — спільнота. *«Одна з переваг розповіді полягає у тому, що коли щось трапляється у людини, багато людей приходить і розмовляє з нею. Саме це є приводом для історій. І такі приводи для історій безперервні, вони — спосіб життя»* [3: 59].

Оскільки етнічний наратив ціннісний для формування етнічної ідентичності та етнічної свідомості, апіорі можна висновувати, що одночасна присутність двох або декількох етнічних наративів потенційно може зумовлювати феномен подвійної свідомості індивіда. Який ще на початку минуло століття Ду Боїс визначив так: *«Після єгиптян та індійців, греків та римлян, тевтонців та монгол, негр це такий собі сьомий син, народжений з паранджею та нагороджений вторинним баченням у цьому американському світі, - світі який не визнає його рідної самосвідомості, а лише дозволяє йому сприймати себе через співвіднесеність зі світом іншого. Це особливе відчуття, ця подвійна свідомість, це стан постійного бачення себе очима інших, це вимірювання власної душі мірками світу, що споглядає тебе з зачудованим презирством чи співчуттям. Ти завжди відчуваєш цю подвійність — американець і негр; дві душі, дві ментальності, дві не примирливі протилежності, дві конфліктуючі ідеї в одному чорному тілі...»* [4: 2].

Підсумовуючи такі попередні зауваги та міркування, зазначу, що об'єктом цієї розвідки буде подвійна етнічна свідомість. Якщо етнічна свідомість формується на базі універсального колективного та етнічного колективного несвідомого, які активізуються в індивідуума через етнічний наратив, то подвійна свідомість виникає внаслідок накладання чи співіснування двох етнічних наративів. Для підтвердження чи спростування такого припущення розглянемо твори двох географічно віддалених письменниць О. Кобилянської та Дж. Рис.

О. Кобилянська у повісті «В неділю рано зілля копала...» частково змінивши та переінтерпретувачи народну пісню про Гриця, що любив двох дівчат, вибудовує наративну стратегію на мотиві подвійності. У тексті постійно відслідковуємо опозиції:

українці — цигани, білі — чорні, гора — долина, чужі — рідні, церва — магія. І звичайно ж подвійний етнічний наратив.

Твір Дж. Рис був задуманий письменницею як своєрідна відповідь на роман Ш. Бронте «Джейн Ейер». Авторка згадувала: *«Коли у дитинстві я читала «Джейн Ейер», я думала, чому вона (Бронте — М. Ш.) вважала жінок-креолок божевільними і все таке? Який сором зобразити першу дружину Рочестера, Бертю, жахливою божевільною жінкою, і я од разу ж подумала, напишу історію проте, як насправді все було. Вона видавалася таким нещасним привидом. Я подумала, спробую написати її історію життя»* [5: 60]. Незважаючи на авторську інтенцію зіставити імперську (англійську) та регіональну (карибську) культури, можемо від слідкувати певні розмежування в парадигмі останньої. Зокрема, протиставлення креольців та чорних, рабів та рабовласників.

Головні героїні обох творів виховувалися, формувалися за активної присутності подвійних етнічних наративів. Авторки відзначають відсутність сімейних історій, розповідей про членів родини, родинні зв'язки вже з дитячих років героїнь. Сімейний наратив, який Сілко визначає як валідний для формування та позиціонування індивідуума в етнічному полі, не актуалізований.

Мавра прийшла у дім Іванихи Дубихи, коли Тетяна була ще немовлям і з того часу вона не розлучалася з нею аж поки дівчині не виповнилося дванадцять років. Вдова, маючи велике господарство, не мала часу для дитини, тож циганка виховувала її **своїми** піснями, казками, легендами, активізуючи і формуючи в ній такий пласт етнічного колективного несвідомого, який згодом став базою, основою для етнічної свідомості відмінної від української. *«Змалечку вона заколисувала її своїми смутними, монотонними, якимись незаними нашим околицям співами до сну. Годувала більшеньку вже прерізними казками, яких також в селі ніхто не знав, не чув. І дійшло до того, що дитина слухала насліпо всіх приказів чорної приятельки своєї, - що б не казала вона їй, не зажадала від неї, куди б не послала, не покликала її. Вона у всім піддавалася їй, слухала всього, що походило від неї — часто навіть проти волі самої Іванихи Дубихи»* [6: 318 - 319]. Тетяна виростала іншою, відмінною від української ментальності, ідентичності. Ця інакшість була зумовлена не тільки сильно вираженою присутністю циганського етнічного наративу, але й відсутністю власного. Окрім вже згаданої постійно зайнятої господарськими справами матері, дівчина росла відокремленою і від сільського життя. *«Живе Тетяна спокійно в матері, мов цвітка в зільнику. Не бачить і не чує багато. Особливо ж не бачить ніколи лиха. Не бачить навіть краси своєї, що всіх мов те сонце, сліпить; хіба як над чистою водою похилиться — побачить себе. А там...*

Сказано — не бачить і не чує нікого.

В село до дівчат-ровесниць мати лиш рідко коли пускає. Вони — віддалік від її обійстя і млина, і їй лячно про неї» [6: 325 - 326]. Єдиним каналом комунікації з власними людьми була церква, яку Тетяна справно відвідувала з матір'ю щонеділі.

У дитинстві Тетяни виділяємо два присутні джерела формування подвійної свідомості: етнічний наратив циганки, що є чужорідним для українського менталітету, але домінантним для героїні та християнська мораль, втілена в побожності матері та цеховних богослужіннях. Про переважання першої засвідчено зізнанням Іванихи: *«Ти годувала її казками, співами, забавками та всякою всячиною набивала голову, буцім вона чисто боярська дитина. А тепер нехай до праці береться. Вона ліпше тямить твої пісні і казки, як молитви, що я її вчу щовечора і щоранку»* [6: 320].

Циганське етнічне несвідоме згодом маніфестується через поведінкові стереотипи Тетяни. Наприклад, коли вона вперше зустрічає Гриця, то не властиво для української

дівчини відкрито дивиться йому у вічі і вперто не сходить зі стежки. Горда, недоступна, самовпевнена у розмові, вільна у рухах, саме такими рисами Тетяна декларує власну інакшість. Беззаперечна циганська волелюбність та впертість, передана та сформована у ній через розповіді Маври, не співвідноситься з покірливим, сором'язливим іміджем української дівчини. Гриць з першої ж зустрічі відчуває незвичайність Туркині, зіставляючи її з Насткою: *«Ще йде і до Настки, до якої так звик. І хоча тайть перед нею, що його серцю діється, йому добре з її спокоєм, з її розвагою та з тим, що вона не допитується, не судить, а сама лиш любить. Вона нестить його, тулить до себе... Настка тулить і голубить. Настка догоджає, вона не питає. Що він хоче, вона мовчки сповняє, завше добра, завше любя»* [6: 359, 365].

Головна героїня роману Джин Рис — Антуаннет, подібно до Тетяни також не включена в дискурс сімейних розповідей. Після смерті чоловіка та акту про звільнення рабів для Аннет, матері Антуаннет, стало дуже складно управляти господарством. Вона не в силі змиритися з реальним станом речей, уявити собі життя без рабів, без звичної розкоші та добробуту. Окрім того, Аннет не відчувається безпечно серед чужих та ворожих до неї чорних жителів острова. Інтуїтивно, своїм еством, вона усвідомлює силу їхньої прихованої ненависті до «чужих». Як наслідок мати впадає у розпач, який з часом переходить у затяжну депресію. Антуаннет виховувалася чорною служницею Кристофін, яка не була місцевою жителькою, а прибула з острова Мартинік. Дівчина згадує: *«Отож більшість часу я проводила на кухні, яка була окремо від дому. Кристофін спала у кімнаті поруч.*

Коли наставав вечір і вона була в хорошому настрої, вона співала мені. Я не завжди розуміла її пісні на говорі патойс — вона також прибула з острова Мартинік — але вона навчила мене одну, що означала 'Діти виростають, нас покидають, чи повернуться вони коли-небудь?' і ще одну про квіти кедрового дерева, які цвітуть лише один день. ... Її пісні не були подібні до пісень Джамайки, і вона не була схожа на інших жінок» [7: 20].

Доступу до розповідей про власну родину у Антуаннет не було. Походження матері, взаємовідносини у родині, хворий брат, вбивство коня, другий шлюб матері все це табуовані теми розмов. Аннет не хоче розповідати дочці про минуле. *«Чи це має значення? Чому ти надокучаєш та турбуєш мене через речі, які трапилися давним-давно»* [7: 21] — дорікає вона Антуаннет. Відсутність сімейних історій, важливість яких наголошує вищезгадана письменниця Леслі Сілко, спричиняє етнічну невизначеність Антуаннет. Дівчина не відчуває того невидимого зв'язку, монолітного поєднання з етнічним наративом рідного народу, родини. Цим зумовлені постійні шукання героїні власного Я: *«Я часто запитую себе, хто я і де моя країна і куди я належу і чому взагалі мене народжували»* [7: 102]. І згодом коли настає критичний момент її самоідентифікації, коли чоловік звинувачує її у належності до темного, сумнівного минулого родини, вона не знаходить у собі сил, потенціалу протистояти йому, аргументувати свою правоту **власною** родинною версією. Адже Антуаннет її ніколи не чула і не знала.

Паралель до Тетяниної відокремленості відслідковуємо і в дитинстві Антуаннет. Багаті пані Джамайки не контактують з Аннет оскільки вона «інша», прибула з острова Мартинік. Мاستок Колібрі стає своєрідним сімейним оазисом, який після смерті господаря втратив хоч поодиноких та все ж гостей. Оточена звідусіль лише місцевим чорним населенням, родина Антуаннет немов добровільно ув'язнена. Вони чужі для чорних жителів Ямайки; як і ті — для них. Єдина територія, де Аннет з дітьми відчувається відносно безпечно це — власний дім.

Просторова, і як наслідок комунікативна ізоляваність героїнь є причиною їхньої соціокультурної неадаптованості. Чужорідний етнічний наратив активізував і сформував у них стереотипи поведінки, думання та сприйняття світу відмінні від властивих тому середовищу, в якому вони живуть. Тетяна та Антуаннет споглядають його очима «іншого», з відмінними стандартами та очікуваннями/сподіваннями. Обидві прагнуть пристрасного та всепоглинаючого кохання, поразку якого не в змозі конструктивно опрацювати. Героїні розуміють, інтерпретують та реагують на почуття так, як вони засвоїли з чужого для їхнього етносу наративу.

Коли Туркиня виявляє приховану любов Гриця, схема її поведінки нагадує ту, яку сформувала у ній Мавра своїми розповідями. Під час однієї зустрічі вона стверджує: «Тетяно, Тетяно, — додає сумно, — що ти, доцю, знаєш, що значить у грудях жінки *жаль*. Він ваги не знає...І най бог боронить, щоб ти його знала хоч би і здалека. **Ти збожеволіла б**, (виділено мною — М.Ш.) — остерігає Мавра і накладає люльку.

- **Я збожеволіла б**, (виділено мною — М.Ш.) — повторила Тетяна стиха і вже замовкла, зморщивши, як перше, брови над чолом» [6: 370]. В іншому уривку читаємо: «І далі стережися, Тетяно! Бо хто, донько, любить, той не раз і **губить** (виділено мною — М.Ш.), — додала пророче.

- **Губить** (виділено мною — М.Ш.), — повторює ледь чутно шепотом Тетяна, а відтак вмовкає...» [6: 373]. Очевидно, що Тетянині повтори це — свідчення своєрідного програмування її реакцій у відповідних життєвих ситуаціях. Через циганські оповіді Мавра не навчила Тетяну шукати компромісу чи конструктивного виходу зі складних особистісних проблем. Адже циганська культурна парадигма взаємовідносин між жінкою та чоловіком передбачає відмінні від української поведінкові схеми, орієнтовані на фатальність, нетерпимість, неприйнятність, і найперше на питання честі. Коллапс сформованих цінностей та стандартів спричиняє не лише фрустрацію Тетяниних сподівань/вірувань, але цілковиту втрату психологічної рівноваги. Тетяна не має внутрішнього зв'язку з матір'ю, яка могла б послужити їй комунікативним каналом з оповідями українського народу. Відсутність рідного монолітного наративу, в якому можна знайти розраду, підтримку, код виживання/пережиття вибиває в героїні ґрунт з-під ніг.

Якщо Тетяна просто не відчуває приналежності до власного етнічного наративу і не має з ним зв'язку, то Антуаннет окрім цього свідомо не бажає співвідносити власну ідентичність з білими. Після шлюбу з англійцем вона лише тому повертається до рідного серцю зруйнованого маєтку, що сподівається відродити атмосферу спілкування з близькими їй людьми, а саме чорними рабами та креольцями серед яких вона виростала і на оповідях яких виховувалася. Проте марні її сподівання, адже Антуаннет завжди чужа для чорних, бо подібно як її культурна парадигма закрита для них, так і їхня закрита й незрозуміла для неї. Відсутністю власної етнічної ідентичності, прив'язаності та орієнтованості на рідний етнос пояснюється постійне прагнення безпеки. Єдине про що мріє Антуаннет — почуватися безпечно у соціумі, але саме це їй не вдається.

Цікаво те, що у кризовий момент свого життя обидві героїні звертаються до магічних вірувань не рідної для них культури, на наративах якої вони формувалися. І, на жаль, обидві не знаходять розради у все-таки чужій для них магії. Подвійна свідомість, ідентичність та стандарт стають перешкодою цьому. Свідомість «іншого» як у контексті власної, так і «привласненої» культури зумовлює їхню зневіру до обидвох. Героїні не одержують зцілення від магії, бо цілковито не вірять у її силу. Адже як зазначає Д. Фрезер: «Магія — це комплекс ритуальних дій та технік, які, згідно з **переконанням їхніх виконавців**, повинні спричинити передбачені наслідки за посередництва

природних або надприродних сил, наявних у реальному світі і мають конкретну, практичну мету» [8: 124]. Тетяна, отруївши Гриця, не відчуває ні сатисфакції, ні спокою, лише почуття вини, що до певної міри і спричинює її самогубство. Для Антуаннет же магія стає шляхом втечі від реального світу до стану прострації, що згодом набуває форми божевілья.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Юнг К. Г. Психология бессознательного. – Москва: Реабилитация. – 2001. – 397с.
2. Мединська Ю. Колективне несвідоме як глибинна детермінанта етнічного процесу// Психологія і суспільство. – Тернопіль, ТАНГ. – 2004. - № 2. – С. 50 – 117.
3. Silko Leslie M. Language and Literature from a Pueblo Indian Perspective// English Literature: Opening up the Canon. Ed. by Fielder and Baker. – Johns Hopkins University Press, 1981. – P. 54 – 72.
4. Du Bois W. E. D. The Souls of Black Folk. – New York: Dover, 1994.
5. Rhys J. Smile Please: An Unfinished Autobiography. – New York: Harper and Row, Publishers, 1979. – 151p.
6. Кобилянська О. Твори в двох томах. – Київ: Дніпро, 1983. – Т. 2. – 570с.
7. Rhys J. Wide Sargasso Sea. – New York, London: W. W. Norton & Company. Inc., 1992. – 190 p.
8. Фрезер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – Москва, 1983.

Ольга ЦАРИК, доцент (Тернопіль)

МОТИВИ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ БОГДАНА ЛЕПКОГО

Коли Б. Лепкий вдруге приїхав до Кракова, то перш ніж приступити до виконання обов'язків викладача Ягеллонського університету він у присутності двох свідків підписав 3 лютого 1926 року такий текст присяги: «Присягаю Всемогутньому Господу Богу, що на дорученій мені ділянці праці буду докладати всіх сил для зміцнення своєю діяльністю свободи, незалежності і могутності Польської Республіки, котрій завжди буду вірно служити, всіх громадян країни однаково поважати, неухильно дотримуватись законодавства, самовіддано і сумлінно виконувати свої службові обов'язки, точно виконувати розпорядження моїх керівників, зберігати державні таємниці. Нехай мені в цьому допомагає Господь Бог». Повторно подібну присягу він склав 31 липня 1931 року. Заповнюючи потрібні анкети, Лепкий завжди чітко зазначав свою національність і віровизнання. Причому якщо спочатку він писав «narodowość ruska», то потім письмово засвідчував, що «należę do narodowości ukraińskiej» (28.03.1933) і його «Żona Aleksandra należą do narodowości ukraińskiej» [1, сторінка не нумерована]. В офіційних документах Речіпосполитої щодо цієї деталі була позиція інша: кафедру, на якій працював Лепкий заступником професора (з 26.06.1928р.), іменували катедрою «Literatury ruskiej (ukraińskiej)», тому звіт про роботу свого семінару Лепкий мусів озаглавлювати офіційно: «Sprawozdanie z działalności Seminarium literatury ruskiej (ukraińskiej)» [там само].

У Речіпосполитій зразу функціювали цензурні декрети, розроблені в Австро-Угорській державі, однак протягом 20-30 рр. законодавство, що регулювало видавничу діяльність і свободу слова, постійно ускладнювалось і мало репресивний характер [2,14-27]. У документах функціонувало поняття «przestępstwo prasowe» (пресовий злочин), зміст якого розкривався через неокреслене розуміння «державної безпеки». За різні такі злочини творці слова могли піддаватись штрафам від 200 до 3000 злотих або ув'язненню від місяця до 2 років. Законопослушний і заприсяжаний на вірність чужій державі, яка дала йому працю, Б. Лепкий з цензурою клопотів не мав. Коли ж Тернопільський окружний суд, пильно проводячи політику ополячення «східних кресів», конфіскував твори Шевченка з передмовою Б. Лепкого, які використовували місцеві просвітяни на Шевченківських святах, і надіслав про це інформацію ректорові Ягеллонського університету, то письменник відчув на собі «вагу» свободи слова в чужій державі. Ректор створив спеціальну комісію, яка вивчила питання і пояснила суддям, що в передмові Б. Лепкого нема нічого протипольського, а всі підкреслені місця в конфіскованій книжці містяться в текстах Шевченка, до того ж книжка видана в Німеччині ще до повернення заступника професора у Польщу. І зробив висновок, що, враховуючи такий «stan rzeczy» і сповнений «lojalności stosunek prof. Łepkiego do Państwa i Narodu Polskiego», можна відмінити вирок суду і справу здати в архів [1].

Тоді письменник стежив за розвитком культури в УРСР, знаючи реакцію тамтешньої критики на свої наукові праці [3] і художні твори [4], значно активізував свою співпрацю з польськими науковими установами, зокрема і антирадянського спрямування, вніс відповідні акценти в тематику, проблематику і навіть поетику своїх творів, що стосувалися міжнаціональних — українсько-польських і українсько-російських — питань, у співвідношення загальнолюдських і національно-конкретних елементів у змісті художніх творів. Це відразу помітив і відзначив Є. Маланюк в огляді «O literaturze ukraińskiej», який друкувався у «Wiadomościach literackich» (1933) і в «Pracach Polskiego Towarzystwa dla badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wschodu» (т.V,1934). Розглядаючи наслідки світової війни, стан еміграційної української літератури, Є. Маланюк констатував: «Молода Муза» розпалася в воєнній завірюсі, деякі з її членів загинули, інші пішли в політику або взагалі усунулися в тінь. З адептів того напрямку не втратив духу і навіть несподівано відродився Богдан Лепкий як автор трьох історичних повістей (трилогія «Мазепа»); дуже цікаві його вірші останнього часу, овіяні щирим, осіннім чаром» [5,37].

У своїх намірах, задумах, мистецькій стратегії Лепкий знову почав зближуватись з давнім своїм другом В. Орканом. Це виявлялося як у зовнішніх контактах, так і в еволюції художніх систем обох митців. Так, коли у Кракові відзначався ювілей В. Оркана, а Лепкий був тоді у Варшаві, він надіслав 20.03.1927 р. ювілярові листа з віншуванням українською мовою:

Товаришу! Люби життя,
Люби людей, природу,
А кривду кинь у забуття,
Як камінь в тиху воду [6].

Б. Лепкий тішився, що В. Оркана обрали до Академії польської літератури разом з С. Жеромським і К. Тетмайєром, що на читацькому плебісциті серед 12 найвідоміших творів, як повідомляли «Wiadomości literackie» 22.05.1927 року, були названі повісті В. Оркана «W roztokach» і «Drzewiej», не даремно в своєму інтерв'ю тій же газеті український письменник назвав «чудовими пам'ятками польського письменства» «Drzewiej» і «Listy ze wsi», публікація двотомового видання яких саме тоді закінчилася

(т.І — 1925 року; т.ІІ — 1927). Коли незадовго до смерті В. Орканові Варшава присудила премію за всю його творчість, то Лепкий також щиро порадів за друга. «Не було двох гадок,— споминав український митець цю нагороду,— належалася йому. За справжній, вроджений хист і за велику, щиру працю. Не писав з легкої руки» [7, т.2, 692]. Отже, Б. Лепкий стежив за творчістю друга, читав і знав його твори, відчував і розумів логіку розвитку художнього світу Оркана. А вона, ця логіка, в найголовнішому була співзвучною з художніми пошуками самого Лепкого. Обидва вони у пошуках правди про свою сучасність все більше відходили в минуле, не полишаючи «гарячих» подій, учасниками чи свідками яких були. В. Оркан від «Комірників», «В розтоках» — творів про свою сучасність — переходить 1910 року до «Мору» («Pomór»), дія якого віднесена до 1848 року, сягаючи 1912 року сивої давнини («Drzewiej»), а після значної творчої перерви дає 1925 року історичний твір про достовірну особу й дійсне селянське повстання середини XVII століття на Підгаллю під проводом Костки Наперського («Kostka Napierski»). Поміж новели, поетичні збірки, п'єси і названі повісті (романи) ще з 1898 року Оркан друкує циклами й окремо «Листи з села». Спочатку в краківському «Życiu» (1898, №31, 34), потім в «Narzędzie» (1901, №354 і наступні чотири; 1902, №2), відтак у «Maskach», а з 1924 — систематично в періодиці Кракова і Познані. Були то своєрідні репортажі, етнографічні описи звичаїв польського села, оповідки про реальні події, конкретних людей, бувальщини про хитрих гендіярів, про стосунки селян з жидами, циганами тощо.

Як підмітив найбільший знавець творчості В. Оркана С. Пігонь, «Листи з села» сприйнялись сучасниками письменника як «принагідні шкідливі й образки з життя села, що мають цінність етнографічних нотаток, а в найкращому разі як ілюстраційний матеріал, як коментар до давніших новел і повістей автора, події яких відбувалися в світі розтоків» [8, 388]. Однак, вважає він, це поверхове сприйняття і по суті неправильне, бо В. Оркан у кожному з «листів» має на увазі не конкретний випадок чи явище, а завжди їх «wyższy sens, głębsze znaczenie, symboliczny zakrój życia», тому насправді це не записки етнографа, а «samoistne dzieło literackie, w którym surowizna spostrzeżeń poddana została wyrażnie prawu konstruktywnego ujęcia artysty» [8, 389].

Справді за простою, здавалось би, формою листа, який передає безпосередність і безпретензійність їх адресанта, криється певна мистецька традиція. Скажімо, Альфонс Доде друкував «Листи з мого млина», Марко Вовчок — «Листи з Парижа», В'ячеслав Липинський — «Листи до хліборобів» і т.д. Така форма подачі інформації дає можливість легко і не мотивовано переходити від теми до теми, торкаючись різних питань і не конче їх при тім всебічно аналізувати. Всі ж у цілості і своєю хаотичністю, вони підводять читачів до нового погляду на життя людей в сфері, якої автор постійно тримається.

Щодо В. Оркана, який походив родом з села, але фактично не став вихідцем з нього, повернувся жити в село і постійно переймався проблемами селянства в протиставленні до польської шляхти, то «Листи з села» були для нього органічною формою вислову свого світогляду і духовного розвитку. Вони на новому матеріалі розвивали і ревізували ті мотиви, які письменник виклав у віршованому заспіві («Przygrywka») до першої книжки новел. Там молодий письменник формулював своє життєве і творче кредо:

Ukochałem lud biedny nad miarę —
Bom się jego pieśnią wykołysał...
Ukochełem zwyczaj i gware —
Które dzieckom z piersi jegom wyssał.

Co mię wiąże z ludem jeszcze szczerzy,
Powiem — choć mi wielu wiary nie da;
To niedola, która w nim się szerzy —
Oto wspólna towarzysza — bieda...

Недоля-біда людей заступила ліричному героєві В. Оркана очі, затьмарила сонце до такої міри, що він скрізь бачив тільки тіні...

Poza światłem cienie widzę zawdy,
Łzy mię ciągną więcej, niżli blaski...
Lecz do ludu nie schodzę, jak z łaski —
Ja w nim samym szukam tylko — prawdy [9,7].

Шукаючи в людей (збірний образ) правди, В. Оркан спочатку не тільки бачив соціальне розшарування села, а й вбачав причину «нендзи» і біди в несправедливому розподілі землі. Це символізують його наскрізний мотив *prirwi-urwiska* і тип бунтаря-рятівника того люду, уособлений в образі Франека Ракочі. Однак той герой здатний бачити позитивні якості і в таких багачах-урядниках, як Сугай. Згодом спостережливий оповідач — адресант «Листів з села», адресованих усім допитливим людям, знаходить безліч випадків, які свідчать, що бідні, бездомні, наймити далеко не завжди кимось скривджені, водночас багаті, власники не завжди нелюди й шахраї. Серед одних і других є шахраї, дурні, ліниві і — навпаки — доброчинці, розумні, роботящі. Тому в «Листах з села» поступово переноситься акцент з соціальної верстви («клясів»), з факту розшарування села на людину як особистість, привертається увага до її душі, до людського характеру, до якості й спрямованості духовного життя соціальних істот. Новий погляд на село, що послідовно проведений в циклі «Листів», полягає в тому, що їх автор утворює думку: найбільшою вартістю людини є не її та чи інша соціальна позиція, а, як висловився С. Піронь, «kaliber duszy, miara wrodzonej godności, tudzież podatności do wzrostu» [8,392]. В цьому полягає саморевізія В. Оркана, як «подолання давніх романтично-демократичних божків» за рахунок піднесення гуманістичних, віталістичних цінностей.

Зі зміною світоглядних позицій переосмислювалися провідні мотиви письменника. В поезиці «Листів з села» образ *urwiska* стає символом бідної душі, нерозвинутого характеру, духовного світу людини.

А турбота про село, про якість його не стільки побуту скільки побутування в ньому людей широкої душі, про якість (калібр) селянських душ постає з переживання про майбутнє цілого народу. Отже, «поглиблюючи та увиразнюючи таку турботу в «Листах з села», Оркан не сховався зі шляху, на який ступив замолоду; більше того, він повніше, більш твердо і безоглядно здійснював те, бо чув своє покликання» [8, 398-399]. Тому він так дбав про інтелігенцію, яка вийшла з села, критикував тих інтелігентів, які відрікалися своїх звичаїв, соромились села, швидко піддавались міській нівеляції, навіть космополітизму. У своїх творах письменник доводив, що прадавність поляків сконцентрована саме в селянах, а не в шляхті («*Drzewiej*»), прагнучи «воскрешати постаті відмерлого минулого» («*Kostka Napierski*»), передати відповідні заповіді молодому поколінню підгалля, щоб воно гордилося своїми традиціями і виробляло міцні характери («*Wskazania*», 1930). Підносячи високо місію селян, часто доходючи до своєрідного «хлопського месіанізму», В. Оркан не був безкритичним хлопоманом, гостро критикував недоліки і вад селян, писав про «*złowrogі wpływ miasta, emigracji zarobkowej*» і державної адміністративної бюрократії [8,407].

Ці і подібні ідеї найчастіше звучали не в абстрактно-понятійних формулах, а в оповідках його дотепного, іронічного наратора, від імені якого видавалися «Листи з села».

«Нікому ліпше не живеться, як хлопіві на селі» — починає свою оповідку підгалянським діалектом такий наратор — якби Бог дав збіжжя і картоплі, то ні про що більше не мав би він дбати, бо все залатвають інші. «Ksiądz go radośnie na tym świecie wita, jeszcze ochotniej chowa [...]. Żyd przemyśluje o jego majątku: gdy ma za dużo — ujmie mu ciężaru z głowy, a gdy za mało —dopożyczy i o hipotece się zawie przy czasie, wszystko rozumem swoim wyprostuje» [10,215]. Не треба хлопіві трудитися з податками, йдучи за милію до міста, прийдуть податківці на місце і візьмуть будь що, а не тільки гроші. Найбільше піклуються про нього під час виборів. «Wtedy cały kraj o nim radzi. Ujdzie się obrócić, wszedy ino o «naszym chłopie» gwara, jakby każdy po to tylko żył, by chłopu dobra przysorzyć. Schodzą się mniejsi i więksi panowie, ba, nawet tacy, co wsi nie widzieli, i przedumują w głowach swoich, jakby tu chłopu dospomódz». Все зробили б такі добродії, якби навіть вдалося «створити рай з припічком». Щоб бідний хлоп не ламав собі голови, кого вибирати до сейму, то присилають йому «gotowego posła, kosztów przesyłki nie ściągając, jako że to «rzecz urzędowa» [10, 216].

У такий спосіб тепер повернуто тему виборів, якої Оркан торкнувся в романі «В розтоках». Зрозуміло, що тут уже йдеться про вибори у незалежній Польщі. Письменник не розгортає цієї колізії в розгорнутій фабулі, а вкладає в уста наратора бувальщину про того чоловіка («człeka»), який ходив селом і збирав гроші на «mszę na uproszenie pogody i słonka»).

В іншому листі сільський характерник міркує про релігійність селян і в'їдливо зауважує: «Tak nauczają, więc musi być prawda». І розказує, як побожна жінка пасла корову, співала молитви, а корова спасала чуже збіжжя. Пастушка добре це бачила, але «zamodlona, ani myśli odpędzić je od szkody» [10,220].

Ми процитували кілька уривків з «Листів» В. Оркана мовою оригіналу, щоб дати уявлення про індивідуальний стиль письменника, яким так захоплювався Б. Лепкий, і підтвердити тезу про іронічно-притчеву домінанту художнього світу польського митця. Крім того, бачимо, як при сталій стильовій домінанті розвиваються ті лейтмотивні образи селянської долі, урвища-прірви, пустої чи щедрої душі, виборів, диференціації людей не стільки за станомо-класовою, скільки за психологічно-моральною прикметою), які привертали творчу уяву Б. Лепкого. Характерно, що такий своєрідний перегук починається з тих «заспівів», які мають у письменників статус «кредо». Так, якщо В. Оркан 1900 року звірявся перед читачами про те, що він надмірно «покохав бідний люд», бо виголосив його піснями («bom się jego pieśnią wykołysał»), то Б. Лепкий 1901 року також у широковідомому вірші під назвою «Заспів» проголошував:

Колисав мою колиску
Вітер рідного Поділля [7,т.1,32].

Вірний своїй zasadі пояснювати зв'язок своїх творів з життям, автор у примітці зауважував: «Я родивсь у Кругульці, коло Гусятина, тому й називаю Поділля моїм рідним» [7, 832]. Так же витлумачував наступний образ:

Колисав мою колиску
Голос недалеких дзвонів.

З цього приводу зазначав: «Мій батько був парохом і недалеко нашої хати була церква й дзвіниця» [там само].

Якщо В. Оркан «спільною товаришкою» для себе, селянського сина, і люду вважав «недолю» і «бїду», то син священика з подільського села винїс звідти на все життя таке ж світовідчуття і світорозуміння:

Колисав мою колиску
Крик неволеного люду
І — так в серце вколисався,
Що до смерті не забуду.

Як бачимо, «*przyciagwka*» Оркана оприлюднена 1901 року, «заспів» Лепкого — 1901. Те, що український поет-початківець мав уже можливість прочитати кредо польського колеги, — річ безперечна. Але цей факт не свідчить про вплив як наслідування, а про творчий стимул до власної творчості на засадах самоусвідомлення — протиставлення. Отже, маємо ще одне підтвердження того, як Лепкий розумів генезу тих творів, які поставали в однакових умовах, впливали з однотипного світовідчуття різних особистостей. Якщо митці постійно спілкувалися і читали твори один одного, то будували свої художні світи з власних психологічно-духовних елементів.

У цьому аспекті С. Пігонь говорить про психічну конструкцію автора чи створеної його уявою постаті. Тому саме за духовною структурою провідних персонажів наших письменників, за духовною (світоглядно-ідейною, гуманістичною) основою художніх світів, творених ними, простежуємо типологічні відповідності у творах В. Оркана і Б. Лепкого — саме як суголосність, або збіги, перегуки чи протиставлення. У цьому полягає своєрідний діалогізм їх творчості на всіх етапах творчої діяльності. Тому варто ще раз наголосити на методологічній важливості погляду Б. Лепкого, чітко сформульованого 1922 року: «Мені й донині здається, що тільки плекання гуманних почувань, тільки поширення етичних надбань культури може вирівнювати ці рови й дебри, які лежать поміж нами і в які падемо ми самі або куди тручає нас ближній, який ще не викараскався з зоологічного берлогу, хоч він, може, й спить на лебединих пухах і п'є із хрусталивих чарок...»

Якщо це було ґрунтом, за самооцінкою Б. Лепкого, його перших оповідань, то воно ще більшою мірою стало підґрунтям його повістей, що з'явилися друком в міжвоєнний період. Але такою важливою є і еволюція В. Оркана, який від захоплення соціалізмом в його утопічному варіанті прийшов до ідеї Едварда Абрамовського і Станіслава Віткевіча. Про це переконливо пише С. Пігонь [8,384-388], інформуючи читачів про те, що Е. Абрамовський жив у Закопаному протягом 1903-1904 і 1905 років. Там філософ створив гурток братерської приязні, до якого належав і В. Оркан. Отже, було це вже після видання повістей «*Komorniki*» і «*W roztokach*». Під впливом філософії С. Віткевіча, якого Оркан називав «*wielki budowniczy życia*», письменник залишився до кінця життя, не завершив своєї «Соціальної теорії», бо радикально змінив свою «суспільницьку філософію» [8,385]. Центральною ж ідеєю концепції С. Віткевіча була така теза: «*Rozwój... społeczny osiąga się nie przez kształcenie pojęć, lecz kształcenie uczuć. Najwznieśsze zasady, którym nie odpowiada równie wznieśsze uczucia, są tylko martwymi formułkami*»¹ [цит. за:8,386].

В цій тезі легко зауважити спільність, подібність філософсько-пізнавальних орієнтацій Б. Лепкого. Зрештою, в цьому немає нічого дивного, оскільки то був період

¹ «Суспільний розвиток досягається не з допомогою формування понять, а з допомогою формування почуттів. Найбільш піднесені засади, яким водночас не відповідають піднесені почуття, є тільки мертвими формулами».

післяпозитивістського перелому, коли проблеми емоційного життя, інтуїції, підсвідомого в духовній структурі людей почали домінувати в суспільній свідомості.

Події Першої світової війни поглиблювали світовідчуття, породили проблему «втраченого покоління», вплинули на диференціацію мистецького життя, прискорили появу різноманітних мистецько-стильових течій. За таких умов закономірною стала і творча еволюція В. Оркана і Б. Лепкого в подібному напрямку, інакше вони розійшлися би як люди і митці.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Архів Ягелонського університету у Кракові (Польща). Персональні папки Б. Лепкого – S . 619; XV/2.
2. Bafia I. Prawo o cenzurze. – Warszawa, 1983. – 204 s.
3. Айзеншток І. До тексту Шевченкових творів // Шляхи мистецтва, 1922. – Ч.2. – С.47-54.
4. Державин В. Історична белетристика Б. Лепкого // Критика, 1930. – Кн. 5. – С.27 – 48 (передруковано у Львові: Нові шляхи, 1930. – Кн. 9, 10, 11).
5. Małaniuk E. O literaturze ukraińskiej// Prace Polskiego Towarzystwa dla badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wschodu. – N.V. – Kraków, 1934. – S. 35-58.
6. Архів В. Оркана в бібліотеці Ягелонського університету. – Папка 8619.
7. Лепкий Б. Твори: В 2 т. / Упоряд., автор передмови та приміток М. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – 862 с.; Т.2. Повість. Спогади. Виступи. – 719 с.
8. Pigoń S. Władysław Orkan. Twórca i dzieło. – Kraków, 1958. – 452 s.
9. Orkan W. Nowele. – Kraków, 1933. – 191 s.
10. Orkan W. Nad urwiskiem. Wyd.2 z dodatkiem «Listów ze wsi». – Kraków. – 237 s.

Василь СЛАПЧУК (Луцьк)

ОБРАЗ СВІТУ В ОРИГІНАЛІ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ ПОЕМИ А. ВОЗНЕСЕНСЬКОГО «ОЗА»: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ АСПЕКТ

Творчість А. Вознесенського стала темою вивчення для багатьох літературознавців, піддаючись усебічному опрацюванню та осмисленню, однак порівняльних досліджень українських перекладів з оригінальними текстами в аспекті компаративістики дотепер не робилося. Поема «Оза» [3, 385-420] як об'єкт дослідження обрана не випадково. «У ній вільно й органічно поєдналися загальнолюдська тема захисту людської особистості від бездушної роботизації, тема любові і природна свобода її у вік жорстоких катаклізмів. <...> «Оза» — поема драматична, побудована на різних емоційних контрастах і контрастних картинах» [8, 466-471]. До цього можна додати, що у поемі «Оза» змодельована художньо-філософська картина світу, яка проектується на всю творчість А. Вознесенського.

Мета статті полягає в тому, щоб через зіставлення оригінального твору — поеми А. Вознесенського «Оза» та її перекладу (переклад українською З. Гончарука) [2, 91-114]

з'ясувати, чи у повній мірі переданий у перекладі той образ світу, що змальований поетом у першоджерелі, виявити можливі розходження та виявити причину цих розходжень. Детальному розгляду піддаватимуться лише ті місця, де перекладач допускається смислових «зміщень», порушень ідейно-художніх нюансів та спотворенню центрального образу твору.

Якщо відправною точкою творчості поета є світ, природа (жива дійсність), то для перекладача — оригінал твору (опосередкована художня дійсність); поет вільний інтерпретувати реальний світ на власний розсуд, а також вільний силою власної уяви виходити за його межі, перекладач же працює з конкретним словесним матеріалом, у чітко окреслених автором оригіналу рамках, рамками для перекладача є сам твір, із його формою, змістом та всіма поетичними особливостями. При цьому обоє користуються тими ж самими «інструментами» — системою тропів (порівнянь, метафор, метонімії, синекдох, епітетів і т. д.) та синтаксичних зворотів (анафор, епіфор, інверсій, еліпсисів і т. д.), які є спільним для всіх національних мов, хоча в кожній національній мові можуть бути свої, лише їй властиві, особливості поетичного творення.

Попри те, що існують різні підходи до проблеми перекладу та різні традиції її вирішення, загалом же «відколи існує перекладна література, ще з часів, коли перекладали з старовірської на арамейську, з арамейської на грецьку, і до наших днів практично існувало лише два засоби перекладу: реалістичний, творчий, внаслідок якого правдиво передавався оригінал — тобто власне переклад, і другий спосіб — буквализм, послідовне копіювання слів, внаслідок якого з'являвся текст, невідповідний оригіналові, тобто власне не переклад» [4, 107-108]. Проте навіть «власне переклад» не всім бачиться однаково: широко побутує думка, що переклад повинен читатися, так ніби це не переклад, а твір, написаний рідною мовою, однак чимало прихильників і протилежної точки зору, які вважають, що у перекладі потрібно зберігати кожен незвичний, невластивий для рідної мови зворот, щоб по можливості більше відчувалося, що це творіння чужого розуму.

Процес перекладу можна розкласти на два етапи: 1) глибинне і всеосяжне прочитання оригіналу (повне засвоєння форми і змісту), його «демонтаж», розкладання цілого на окремі деталі, трансформація цих деталей у їм ідентичні (лексичні й художні відповідники в іншій мові); 2) «монтаж» відповідників у нову цілісну естетичну структуру, яка у кінцевому результаті за всіма можливими вимірами повинна бути рівноцінною оригіналу. Перші труднощі підстерігають перекладача на лексико-семантичному та синтаксичному рівні, однак цим проблема перекладу не вичерпується. «Специфіка питання про переклад художньої літератури визначається, однак, не просто різноманіттям мовних стилів, представлених у ній, не строкатістю їх поєднання самих по собі і навіть не множинністю лексичних і граматичних елементів, які належить передати і які вимагають для себе функціональних відповідників в іншій мові. Все це — скоріше кількісні, ніж якісні показники складності проблеми, які ще принципово не відрізняють її від проблеми перекладу інших видів матеріалу. Якісну ж відмінність треба бачити саме в специфіці художнього перекладу, яка залежить від того, що художня література є мистецтво» [10, 308]. Підтвердження цій думці знаходимо у М. Рильського, який наголошує на тому, що проблема перекладу не лише лінгвістична, а насамперед проблема мистецька [9, 281].

Слово, яке опрацьоване художньо, виходить за межі власне лексичного значення і несе додатковий зміст, а певні комбінації слів породжують паралельний поетичний смисл, який може прочитуватися або ж не прочитуватися, залежно від тезаурусу читача. У поетичному тексті комбінації слів не є випадковими, поетичний текст як вид

мистецтва володіє своїми правилами організації матеріалу. «Хоча окреме слово в тексті може бути винятково важливим, виразним, часто таким, що заглушає смисл цілої фрази, але в цілому специфіка художнього тексту визначається взаємозв'язками і з'єднаннями слів у рядки і строфи. Смысл кожного окремого слова начебто розчиняється в своєму оточенні, породжуючи при цьому нові, несподівані смисли» [7, 23]. «Нові смисли» несподівані в тому сенсі, що при наявності «інструментів» та законів версифікації, за допомогою яких ці нові додаткові смисли виникають, не існує загальних поетичних рецептів, які б давали можливість будь кому творити високохудожні поетичні тексти; поет творить начебто напомуаки, він добирає слова, визначає їх місце в загальному тексті, «зрошує» в єдиний живий організм на слух та «на око», покладаючись при цьому лише на власне чуття, опорою для якого є інтуїція і попередньо вироблені творчі критерії; процес творчості тісно пов'язаний з таким поняттям як талант, чим більший талант — тим більш несподівані нові смисли, їх можна назвати додатковими або паралельними, оскільки всяка поетична мова є паралельною мові буквальній, «тому про поетичну мову (мовлення) говоримо як про окрему структуру, що надбудовується над фонетичними, лексико-граматичними, синтаксичними мовними формами...» [5, 264]. Інакше кажучи, поезія виникає на стику слів і знаходиться не лише в словах, а головним чином межи словами, саме стики слів, різної щільності простір — «поетичні зазори» й служать опорою для тієї поетичної надбудови, яку належить відтворити перекладачеві, у чому й полягає найбільша складність поетичного перекладу, оскільки перебуває в залежності від обставин не об'єктивних, а суб'єктивних: чуття, інтуїції, майстерності і таланту перекладача. Дещо перефразувавши вислів М. Рильського [9, 322], можемо підсумувати: хоча існують певні об'єктивні закони для художнього перекладу, сам переклад завжди залишатиметься суб'єктивним відбитком.

У А. Вознесенського поема починається катреном: «Аве, Оза. Ночь или жилье, / псы ли воют, слизывая слезы, / слушаю дыхание Твое. / Аве Оза...», який З. Гончарук перекладає: «Аве, Озо. Сум чи ніч встає, / чи в п'їтмі заводять пси крізь сльози, / серцем чую дихання Твоє. / Аве, Озо...». Уже в перших рядках перекладач дещо видозмінює зміст. В оригіналі слова «ночь» і «жилье» — два полюси художнього світу, що починає перед нами вимальовуватися, «ночь» вказує не так на пору доби (це лише натяк на час), як на відкритий необмежений, сповнений таємничості й прихованої загрози простір, якому протиставляється простір замкнений та освоєний — «жилье». Беззахисність і пристановище. Обидва ці поняття лише зафіксовані, вони достатньо пасивні й не мають якоїсь додаткового забарвлення. Три слова — два іменники і сполучник З. Гончарук передає чотирма — двома іменниками, сполучником і дієсловом. Перекладачеві потрібна рима для третього рядка, який він перекладає майже дослівно, відтак (для рими) з'являється дієслово «встає», завдяки чому ніч набуває активного стану. Знайшовши риму, перекладач свідомо жертвує словом «жилье», міняючи його на «сум», про який в оригіналі першого рядка нема жодної згадки, і хоча майстерність перекладу передбачає вміння не тільки зберігати, але й жертвувати чимось заради найбільш правдивого відтворення оригіналу, проте це не той випадок, оскільки від цих жертв та «набутків» з першого ж рядка перекладу суттєво порушується картина художнього світу, що зображена А. Вознесенським, ця картина у перекладі прибирає інших, відмінних від оригіналу, обрисів.

«Псы ли воют, слизывая слезы» — це начеб третій варіант можливої дійсності, своєрідний екватор між полярними просторовими поняттями, який не так розмежовує полюси, як зближує. Цей третій варіант може відбуватися самостійно, а може накладатися на перший або другий варіант, щоб розвиватися спільно. У цьому випадку

«ночь» стає ще більш непроглядною, безпритульною і ворожою, а «жилъе» — притулком хистким і ненадійним. У першотворі — суб'єкт (пси) і дві дії (виття і злизування сліз), є ще третя дія, яка поза текстом (сльози стікають). У перекладі — той же суб'єкт, одна дія (заводять) і два уточнення (крізь сльози та в пітьмі), в одне з них трансформувалася дія, що наявна в оригіналі, друге — зайве і невмотивоване. Фраза «заводять пси крізь сльози» не відповідає тому природному образу, що змальований в оригіналі. У третьому ж рядку перекладач привносить у зміст додаткове психологічне забарвлення; якщо у А. Вознесенського — аскетичне «слушаю дыхание», то у З. Гончарука — метафоричне «серцем чую дихання», яке в реалістичному контексті набуває містичного смислу. Завивання псів і дихання коханої також утворюють емоційний контраст — своєрідний рефрен полярності змодельованого художнього світу.

У другому катрені слово «оробело» З. Гончарук перекладає словом «сторопіло», що є помилкою, оскільки російське «оробело» вжите у значенні «боязко», тоді як українське «сторопіти» означає украй розгубитися, збентежитися від несподіванки, з переляку і т. ін., втративши здатність міркувати, рухатися тощо [1, 1200] і є синонімом таких слів як остовпіти, отетеріти. Так само помилкою є перекладати російське «великая боязнь» українською як «немислима боязнь», що означає неможлива [1, 607]. Перший і другий рядки третього катрена «Страшно — как сейчас тебе одной? / Но страшнее — если кто-то возле» — це два полюси страху «великой боязни»; коли хтось кохає, кохання може переростати в страх за кохану людину, у страх її втратити, цей страх здатний нагнітатися до такої міри, що стає нестерпним: закоханий починає боятися самого кохання. В українському перекладі ці рядки отримують дещо інше інтонаційне забарвлення: «Страшно — як одна ти у журбі? / Та страшніш — як поруч хтось ялозить», обставина «у журбі» звужує і спрощує, а зневажливе «ялозить» зводить психологічний конфлікт до побутового буденного рівня, тоді як в оригіналі відбувається неухильне нарощування драматизму. Перекладач на власний розсуд інтерпретує текст оригіналу, що призводить до упущення та спотворення головної ідеї твору, яка досить чітко проглядається у вступі і виражається в тому, що у цьому, розчахнутому протиріччями світі, наблизити до гармонії людину здатна лише любов, але й вона може обернутися виявом прямо протилежним.

«Противоположности свело» — це перший рядок п'ятого катрену оригіналу. Сила, яка звела «противоположности» не вказана, із контексту можна здогадатися, що йдеться про любов, саме вона є головною притягальною силою. Перекладач же вирішує, що «Протилежне зводить самота». Рефрен полярностей, який дотепер виявлявся лише завуальовано, натаками, тепер звучить в оригіналі прямим текстом: чоловік і жінка — ще одна пара полюсів художнього світу А. Вознесенського.

Перший рядок шостого катрена «Дай тебе не ведать, как грущу» З. Гончарук перекладає «Хмароньки б не мать тобі в очу», цей вислів, можливо, й притаманний для системи українського народного мовлення, проте вступає у протиріччя з системою мовлення А. Вознесенського, а також із самим стилем перекладу, і в його контексті вирізняється як зовсім чужорідна стильова інтонація. Це недоречне «сюсюкання» спільно з «сумом», «журбою», «самотою», які перекладач привніс у преамбулу твору, відчутно зміщують ідейні акценти у бік сентиментальності, відтак високий драматизм оригіналу у перекладі мимоволі набуває ознак мелодраматизму.

Ця тенденція одним штрихом проявляється у першому розділі, рядок «так за нее мне боязно» З. Гончарук перекладає — «за неї молюся слізною». Другий розділ (тут світові протиставлений антисвіт — результат діяльності експериментщика Ї) написаний прозою чи, радше, поезо-прозою (оскільки А. Вознесенський навіть у підзаголовку до

своїх суто прозових речей зазначає, що це рими прози) перекладений цілком адекватно. У третьому розділі в п'ятому катрені рядки «чтобы только прикрыть ее / от прицела трясины» перекладач, либонь, зважаючи на контекст: на початку розділу говориться, що політ відбувається під наведеними дулами, а миттєвості пораховані націленим патроном, і наприкінці розділу згадується куля, перекладає — «аби тільки прикрити / від смертельного шроту»,. Начебто й логічно, однак у А. Вознесенського «трясина» — своєрідне «друге дно» тієї загрози, що чатує на героїню. Оскільки події відбуваються уві сні, то картина вимальовується доволі сюрреалістична; не знати, хто й чому цілиться у жінку, що летить небом, загроза не те щоб анонімна, вона детально розписана у другому розділі — уві сні ж із підсвідомості вивільняється страх перед антисвітом, і водночас перед світом, оскільки світ від початку вміщає в собі антисвіт. Дія відбувається на межі ночі й дня, ще одна пара полярностей — земля і небо, у цьому ряду можна розглядати трясовину і кулю. Трясовина підстерігає на землі, це те, що сковує, огортає, засмоктує і поглинає тіло; а куля — це те, що здатне наздогнати навіть у небі, те, що проникає і впирається у тіло. І знову ж рефреном звучить нагадування, що коли й можлива гармонія, то тільки у формі любові (чоловік просить крил, щоб заступити собою її і той світ, який вона уособлює).

У розділі четвертому, у рядку «И радостно и робко в нас души расцветают...» слово «робко» З. Гончарук перекладає як «нероблено»: «І радісно, *нероблено* в нас душі розквітають...». Це явна помилка. В оригіналі дія (розквітання душ) виражається/супроводжується двома протилежними виявами — радості та боязкості; чергова пара полярностей, які вкотре раз окреслюють драматичні межі художнього світу А. Вознесенського. Перекладач же на власний розсуд надає цим виявам нехарактерної для оригіналу однозначності.

У розділі шостому ведеться розмова ліричного героя з вороном, ці двоє — антагоністи, які відстоюють полярні точки зору. Ліричний герой, намагаючись довести власну правоту, із пафосом та красномовністю описує опонентові всі можливі життєві перспективи, спокушаючи його спочатку щастям праці, потім владою та славою, і нарешті вищим блаженством. Рядки оригіналу «утром пальчики девичьи / будут класть на губы вишни, / глушь такая, что не слышна / ни хвала и ни хула...» в українському перекладі мають вигляд — «а дівчата вранці пишні / будуть в губи класти вишні, / глушина позаторішня — / не хвала і не хула...» Йдеться про місце («глушь такая, что не слышна / ни хвала и ни хула») за межею добра і зла. Переклад «З. Гончаруком рядка «глушь такая, что не слышна» як «глушина позаторішня» аж ніяк не можна вважати адекватним, зважаючи не лише на дух оригіналу, але й на його букву. Цей рядок не в'яжеться навіть із контекстом перекладу, порушуючи логіку оповіді, він стає своєрідним «завалом» на шляху до смислу. Завершення розділу підводить до висновку, що діалог ліричного героя з вороном — не просто розмова діяльного з бездіяльним, а живого з мертвим. Живе і мертве утворюють ще одну чергову пару полюсів змодельованого поетом світу.

У сьомому розділі А. Вознесенський, повертаючись до полярності чоловіка й жінки, ще більш увиразнює цю полярність: за плечима в ліричного героя — минуле, як рюкзак, а за ліричною героїнею — майбутнє шумить, як парашут. Коли вони разом, то уподібнюються піщаному годиннику: з неї в нього переходить майбутнє, а з нього в неї — минуле. І знову чоловік, покликаний любов'ю, намагається заступити жінку від минулого (для неї майбутнього) з його майданеками та інквізицією. Сьомий розділ — поезо-прозовий, його переклад рівноцінний першоджерелу.

Восьмий розділ вкотре підтверджує, що «Оза» — поема контрастів, А. Вознесенський продовжує нарощувати ряд протиставлень. Уяву ліричного героя переслідує пара туфельок, зрозуміло, що це туфельки коханої, звідси й сентиментальність. Теплі, щойно з ноги туфельки протиставляються світові металу, у якому не топлено й темно. Туфельки уподібнюються голубкам, що присіли перед танком, і одразу ж, аби підкреслити їхню беззахисність і крихкість, порівнюються зі шкаралупкою. Рядки оригіналу «...В мире металла, на черной планете, / сентиментальные туфельки эти...» З. Гончарук перекладає як «В нас на планеті, в світі металу / сентиментальними туфельки стали». Прикметник «черной» (негативна характеристика) трансформується у прийменник «в» та займенник «нас», що утворюють обставину місця (характеристика відсутня). Окрім цього в оригіналі сентиментальність туфельок констатується як факт, у перекладі ж цей факт подається як дія, яка щойно чи недавно завершилася, з чого випливає, що до того часу туфельки не були сентиментальними. Перекладач порушує логіку оповіді й уводить читача в оману. Те, що туфельки уявляються ліричному героєві, полишеними та осиротілими, є ще одним виявом дисгармонії, ще одним випробуванням любові.

Рядок у розділі дев'ятому «Зачем стреножит жизнь, как конокрад?» в українському перекладі читається як «Чи варт гнuzдaть життя, мов конокрад?» ; слово «стреножит» (дія на утруднення руху; коневі, аби він не втік, на пасовиську спутують передні ноги з однією задньою) З. Гончарук помилково переклав словом, яке майже протилежне за значенням — «гнuzдaть», гнuzдечка — частина зброї, яку одягають на голову коневі, аби правити ним, цебто, щоб керувати рухом. У цьому ж розділі, перший рядок завершального катрену «Простимся, Оза, сквозь решетку строк...» в перекладі українською («Прощайтесь, Озо, вже кінчається рядок...») не лише втрачає образність, але й не передає драматизму моменту прощання; в оригіналі автор уподібнює написані рядки ґратам, які розділяють ліричного героя з Озою, очевидно, що ці ґрати виконують багато функцій: вони розмежовують реальний світ і світ художній, у рамках змодельованого світу відділяють образ світу від образу антисвіту; решітка рядків завжди лишатиметься не тільки між героями поеми, але й між героями та автором, між автором та читачем... «Решетка строк» — образ надзвичайно місткий і багатогранний, аби ним жертвувати.

Заклучні рядки першого катрену розділу «Від автора і дещо інше», які в оригіналі звучать: «И так же независимы и талы / чудесных обитателей глаза», в українському варіанті набирають трохи кострубатого вигляду: «Так само незалежні, квітнеталі / у мешканців тут очі — крізь гаї...». Рядки «острили на полях ее устало / и засыпали, сияясь разобрать» в українському перекладі також дещо незграбно, особливо завершальні слова (виділені курсивом): «і дотепи все на полях писали, / не дочитавши, спали в сторінках». На місці прислівника «все» рядок наче провисає, оскільки слово не несе повноцінного смислового навантаження і в якійсь мірі дезорганізовує фразу. В оригіналі зазначається, що «командировщики», які читають зошит, втомлені, тому цілком логічно, що попри зацікавленість щоденником, вони засипають, силкуючись розібрати рядки (сон застає їх за читанням), у перекладі ж згадка про втому зникає, а зі слів «не дочитавши, спали в сторінках» напрошується висновок, що особливого інтересу у них це читання не викликало, вони облишають читання заради сну.

Чи не найбільш яскраво ідея полярності виражена у розділі десятому. Зоя-Оза справляє в ресторані «Берлін» день народження. Ресторан із дзеркальною стелею. У дзеркалі відображається все те, що відбувається за столом. Однак автор спостерігає за подіями в дзеркалі, так ніби саме вони є первинними. «І під цим підвішеним світом

внизу розташувався другий, зворотний...» У цьому розділі антисвіт висувається на перший план, починає домінувати.

Полярності та протилежності міняються в поемі, наче в калейдоскопі. Парадоксальність і алогічність змодельованого А. Вознесенським художнього світу зумовлена неоднозначністю світу реального, речі та явища об'єктивно поєднують у собі позитивні й негативні властивості, окрім цього вони можуть набувати певного суб'єктивного забарвлення, будучи оцінені крізь призму людської свідомості, яка, у свою чергу, теж мінлива й текуча. У розділі одинадцятому ліричний герой заявляє: «Километры не разделяют, / а сближают, как провода», у перекладі парадоксальність цього твердження підмінена банальною і невмотивованою констатацією: «Кілометри не розділяють, / які б довгі вони не були». Зміст рядків дванадцятого розділу «Лишь одно на земле постоянно, / словно свет звезды, что ушла, — / продолжающееся сияние, / называли его душа» у перекладі недопустимо перекручений: «Лиш земля нам завжди лишає, / мов зоря, що від нас пішла, / безперервне, незгасне сяйво, / називали його «душа». В оригіналі мовиться про те, що постійною (безсмертною) на землі є лише душа. У перекладі ж читаємо про те, що земля лишає нам душу. Головна суть, «сіль» сказаного в оригіналі, у перекладі безслідно втрачена. Світ здатний набути гармонійної цілісності, а відтак сенсу, лише, коли в його основу покладена людська душа. Цей катрен можна вважати ключовим моментом поеми. У центр світу автор ставить людину з її душею. Він категоричний у твердженні, що коли у ході прогресу руйнується людина, цей прогрес — реакційний. Однак, душу людині ще треба в собі виявити, повірити в її існування, а виявивши й повіривши, збороти протиріччя душі й тіла. Душа незрима й незбагненна, в поемі вона виступає в образі щоденника («Прощай, щоденнику, двійник душі чужої»), однак щоденник не дає відповідей, лише породжує запитання, підштовхує до роздумів. І навіть знайдені відповіді не знімають протиріч, мимоволі напрошується висновок, що стан гармонії можливий лише в ідеалі (на рівні душі), у цьому стані світ начебто завмирає у нерухомості, а для людини більш природний стан руху. Тому гармонія — не мета, а мотив, підстава для діяльності, своєрідний орієнтир, маяк у багатоликому світі полярностей. Той образ світу, що змальований в поемі «Оза», знаходить своє продовження в інших творах А. Вознесенського. На думку критика, А. Вознесенському, щоб привести себе у стан натхнення «необхідний момент дисгармонії» [6, 70], однак це ще не підстава вважати дисгармонію благотворною. «Момент дисгармонії» — своєрідна аварійна ситуація, натхнення — це потреба її усунення, творчість не поглиблює дисгармонію, а локалізує, на якийсь час ліквідує. Душа й любов — головні цінності художнього світу А. Вознесенського, завдяки душі світ набуває вічності, а силою любові полярності й протилежності світу, все те, що начебто й не поєднується, утримуються в тій умовній цілісності, яку можна назвати гармонією протиріч.

Не випадковими помилками визначається якість того чи іншого перекладу, «важлива система відхилень від оригінального тексту: не одна помилка і не дві, а ціла група помилок... <...> Яким би не було дрібним саме по собі кожне таке порушення авторської волі, в масі своїй вони становлять колосальну шкідливу силу...» [11, 30]. Ряд помилок, яких допустився З. Гончарук, хоча й не у значній мірі, але зруйнував конструкцію художнього світу поеми, спотворивши межові та просторові співвідношення, змістивши ідейні акценти, провокуючи смислові та інтонаційні зсуви і перекручення. Причина виникнення виявлених у перекладі помилок головним чином у тому, що перекладач у процесі комунікативної взаємодії, яким є читання та переклад, користувався кодом, який не був ідентичним кодові автора, що спричинило втрату частини закладених у тексті смислів, і невірну інтерпретацію смислів ідентифікованих, а

частково тому, що З. Гончарук перекладає дослівно, відтак нерідко виникають «порожні місця», які, аби втратити у розмір, потрібно чимось заповнити, що й спонукає перекладача до різного роду «зустрічних ініціатив». Попри це сам факт перекладу поеми А. Вознесенського «Оза» українською мовою — однозначно позитивний, оскільки вводить цей визначний твір у контекст української літератури, даючи можливість для співставлень, порівнянь, діалогу, бо лише у результаті обміну національними літературними набутками вибудовується світова ієрархія художніх цінностей.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад і голов. ред. В. Т. Бусел. — К.; Ірпін: ВТФ «Перун», 2002. — 1440 с.
2. Вознесенский А. А. Антисвіти: Вірші та поеми. 3 рос. /Упоряд та передм. З. Гончарука. — К.: Рад. письменник, 1987. — 117 с. (Б-ка «Братерство»).
3. Вознесенский А. А. Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. — М.: Худож. лит., 1975. — 604 с.
4. Кундзіч О. Л. Творчі проблеми перекладу. — К.: Дніпро, 1973. — 264 с.
5. Лановик З. Художній переклад як проблема компаративістики // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як, упоряд.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. — С. 256-272.
6. Марченко А. Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского) // Вопросы литературы. — 1978. — № 9. — С. 66-94.
7. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: Учебное пособие / В. А. Маслова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 256 с.
8. Михайлов А. А. Ритмы времени (Этюды о русской советской поэзии наших дней). М.: Худож. лит., 1973. — 528 с.
9. Рильський М. Т. Збір. тв. у 20 т. — Т.16. — К.: Наук. думка, 1987. — 600 с.
10. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (Лингвистический очерк). — М.: Высшая школа, 1968. — 398 с.
11. Чуковский К. И. Высокое искусство. — М.: Советский писатель, 1968. — 384 с.

Андрій ЦЯПА, асистент (Тернопіль)

ВІДКРИТІСТЬ ТЕКСТУ ТА ГРА З ЧИТАЧЕМ В АВТОБІОГРАФІЯХ Е. КАНЕТТІ Й У. САМЧУКА

Читаць «На білому коні» У. Самчука має власного коня. Він мандрує на ньому поруч із автором, і хоч дорога в них одна, призначена епіграфом («І в'їде князь — лицар яскравий, / У Київ на білім коні. *Зореслав*»), читаць вільний вибагливо обирати свій маршрут, зрештою, як і автор, який по дорозі до Києва робить безліч зупинок у найнесподіваніших місцях, викликаючи часом навіть немалі сумніви у нагальності потягу повертатися з еміграції. Читаць «Врятованого язика» («Die gerettete Zunge») Е. Канетті має свій язик, він вчиться цінувати його і боїться, разом з автором, його втратити, а тому вже перші враження від книги змушують його побачити власну свідомість в уламках, кинутись зшивати її до купи, шукати підходящі краї,

виборсуватись з-під фрагментарної криги, і таким чином виконувати те, що на подальших сторінках здійснив сам автобіограф.

Опершись на такі читацькі типи, очікувані автобіографами, хочемо вдатись до експерименту й перевірити автобіографію Канетті й книги спогадів Самчука на відкритість (багатовимірну послідовність?). Передбачаємо, що результати цієї спроби будуть пов'язані із специфікою мети й методу *відкривання тексту*, проте не нав'язані ними, тобто не суперечитимуть творам, а виявлятимуть їх сутність у новому, четвертому вимірі.

Щойно в дослідженнях з'являються цитати із книг спогадів Самчука, як екран, подібно до пересічної читацької уваги, заряснів червоними виділеннями незнайомих слів (Україна Мілітанс? Європа Окциденту? «Пацифікація і ревіндикація»?), а очі починають наводити різкість, пристосовуючись до з'яв чужого тексту, виділеного лапками. І та неабияка прискіпливість, на яку спромагаються, для прикладу, читачі «Маятника Фуко» У. Еко, встановлюючи, «що один із файлів комп'ютерних оповідань-вставок у романі написав ніхто інший, як сам Бенітто Муссоліні, а інший герой роману, Бельбо, залюбки бавиться фразами та цитатами того самого Муссоліні» [1, 251], знадобиться і читачам автобіографічних книг Самчука, адже й їх розповідь «затоплена інформаційними потоками розмаїтої інформації, з якої будь-який читач може обирати найнесподіваніші траєкторії гри у мандрівці своєї уяви, яку водночас із текстом провокує і власна ерудиція та рівень емоційної культури» [там само]. Відтак до тексту Самчука можна наблизити визначення відкритого твору¹ за У. Еко, зокрема, з огляду на його численні інформаційні течії (щоденник Самчука, щоденники та мемуари інших письменників та діячів, листи, цитати та ремінісценції, історичні екскурси²) та на «коштовності», які не завжди просто підняти, знаходження яких вимагає свідомої, обґрунтованої та наполегливої ідентифікації із власним «екзистенційним посвідченням особи». Звичайно, від такого наближення книги спогадів Самчука не стануть в один ряд із, для прикладу, «іграшковими конструкторами» М. Павича, і неймовірно також, що Самчук — як активний спостерігач розвою світової прози — відчував потребу працювати в такому руслі. Відомим є його стримане ставлення до прози авангардної (вияв котрого Р. Гром'як знаходить у листі від 22.07.1954 року: «Тепер пишуть переважно без сюжету. І не лише у нас. Чи це мода, чи страх перед штучністю? Перед війною був це репортаж, тепер скоріше есеї» [4, 13].), представленої в цьому спостереженні прозою безсюжетною, котра (авангардна проза) в свій час не набрала ще тієї витертої часом чіткості та приблизної загальновизнаності, щоб співформувати Самчука як письменника. Та історична енергія, що накопичувалась в очікуванні сприйнятливого реактора до тієї миті, коли Улас почав бачити і чути, увігнала його творчі шукання в цілком іншу форму, аніж ту, в котру згодом увібгалися письменники-уродженці, скажімо, 30-х чи 40-х, і

¹ «Відкритий твір прагне активної участі читача і містить у собі всі перспективи для такої взаємодії. Твір постає як безмежна скарбниця значень, до якої запрошують увійти реципієнта і відшукати стільки «коштовностей», скільки той зуміє. Текст стимулює читача до глибоких рефлексій, змушуючи його застосувати своє «екзистенційне посвідчення особи», яке залежатиме від культури, схильностей, досвіду, способу мислення та рівня фантазії людини» [2, 9].

² «Будуючи свої спогади за просторово-часовим принципом, про що свідчать і назви багатьох розділів: «Краків», «Третя границя», «Волинська тиха сторона», «Київ», «Остання границя» тощо, автор прагне максимально використати всі свої знання людей і подій, пов'язаних із цими місцями, подати, часто за допомогою історичних ремінісценцій, якомога повнішу картину минулого й сучасного життя Праги чи Львова, Києва чи Полтави, Рівного чи Харкова, Варшави чи рідної Тилявки» [3, 177].

великою мірою через епоху, що карбувала дитячу свідомість своїх свідків. Як мав би уродженець року 1905, син батьків, які своє життя у XIX столітті почали і в ньому ж *de facto* закінчили, плід патріархального імперського виховання, що стало фундаментом всіх подальших поверхів освіти, вільно, по-постмодерному зануритись — без шани до незворушної історії — у логіку світового тексту із можливостями вивертання смислів? Як мав би взяти за творчий метод ту безкорінність, замінність, абсурдність, антиісторичність, на які політика гегемонії XX століття розкришила інститути та цінності цивілізаційних марив попередніх епох?

Та все ж: хіба автобіографічне письмо диктує автобіографу, як йому повестись зі своїм життям? Хіба нав'язує йому схеми та формули? Чи, може, — з іншого боку — ореол хрестоматійності довкола Самчука забороняє прочитувати його твори інакше, аніж від спочатку до кінця? Особливо книга спогадів «На білому коні» в останній третині все більше пориває із жанровим означенням «мемуари» і все більше виглядає на автобіографію. То, може, тут вона, автобіографія, і починається? А відтак і читання автобіографії, а разом з ним і автобіографічний читач, а разом з тим і читацьке обличчя автобіографа тут бере свій початок? І чи суперечить таке читання тому, як автор сам читав свій твір? Звісно, у Празі починається київська одіссея Самчука, і як початок подорожі виїзд із Праги займає просторово перше місце в «На білому коні». Та хіба Самчук появився у Празі? Хіба тут написав перші сторінки Себе?

Гадаємо, деяким читачам першої книги спогадів Самчука знайоме враження, що, наближаючись до її завершення, вони рухаються до зародку, в той час як «На коні вороному» така обернена лінійність не притаманна. Інші ж, можливо, вважатимуть, що «На коні вороному» як другу книгу спогадів варто читати якраз першою. Ще інші прозирають і дивляться на ці автобіографії іншими очима, щойно дочитавшись до «так, як бачило око і відчувала душа». Так чи інакше, але більшість, мабуть, відчуває, що існують спогади різної сили та свіжості, і що найяскравішими є спогади дитинства, котрі є ментальним зародком всього автобіографічного самопізнання, довкола котрих розходяться хвилі пізнання та розуміння.

Подібно до того, як кожен читач вив'язує із ниток тексту власні плетива смислу, кожен читач тримається за свій початок, відстоювання однаковості котрого для всіх видається проявом стадної некритичної солідарності. Чи не традиційної? Замислившись над чи не найвідвертішим ірреальним одкровенням отого, баченого вже нами, нез'язаного, окриленого авторського гласу («Хотів би, щоб Україна вирвалася з мінімалістично-пасивного, солодко-елегійного, нейтрально-споглядального наставлення і набула трохи динаміки драматизму, шорсткості прози, тверезості математики... Для мене Україна не лише над Дніпром, але й над Волгою, над Райном, над Міссісіпі, над Амазонкою, над Конго. Нема місця на планеті, яке б мене, українця, не цікавило» [5, 207]), розуміємо, що стосується воно не так українця, як українця-читача, і закликає воно не відриватись від книги й рушати вершити патріотичні подвиги, а лиш відриватись від стандартного прочитання, пошукати справжнього початку, що його, може, й авторові хотілося б знайти.

І ось — глава «Щось як удома». Чим не початок автобіографії Самчука?

«Яке чудо мати свій дім... Людині, яка його не мала, і не відомо, чи буде мати. Людині простору і руху.

Засадничо я не належу до тих суворо надземних аскетів, які зрікалися дому, родини, вигоди. Спартанство чи Діогенова бочка не мої ідеали... Ані толстовське «опрощення», ані також сартрівські екзистенціалізми» [5, 206]. Такий автор, услід за своїм читачем-равликом, латає свою мушлю, покидаючи абстрактну аскетичну масу без

інтересів, розваг та помешкань. Однак розмах його зацікавлень тут же ж відбирає в читача-равлика його помешкання, нагадуючи йому про суєтність останнього, про дріб'язковість зовнішніх деталей, пробуджуючи в ньому читача-блукача («Сковородинське «не шукай щастя за морем» чи навіть «а ви претеся на чужину шукати доброго добра» (хай Тарас вибачить) мене не переконують, бо мене більше імпонують пристрасті Марка Поло, Колумба, навіть Петра I» [5, 207].) І цьому пробудженому читачеві теж раптом стає зрозуміло, що він забарився, що йому треба хутчій повертатись до того, ким він є — до уважного співтворця; цей пробуджений читач-мандрівник з кожним рядком розуміє, що автобіографію Самчука написано саме для нього, читача, що немає привілейованих читачів, що автор не вдається до бар'єрів, що прагне злитись із читачем — в автобіографічному пакті одкровення. Для читача, що усвідомлює себе таким і відчуває подібне усвідомлення, уважний погляд у свій бік від автора, зрештою, для дослідника кожне речення уяскравлює *читацьку присутність* самого автора: «Руїни, машини, німці, «наці», головне командування, пропаганда, райхскомісаріят, табори полонених. І схрещення пристрастей та інтересів — наших російських, польських, німецьких... [...]»

Де початок, а де кінець? Як втримати рівновагу? І скільки небезпек — один лише необдуманий крок — і ти падаєш. І більше не встаєш» [5, 207]. Тут власне і не відчутний більше той, хто пише, помітним є лиш той, хто читає, хто пропускає крізь себе потоки усіх дискурсів, і проектується на папір, перебуваючи ще в стані творчого читання, стираючи межу поміж писанням, знеособлюючи особу автора заради появи творця, необтяженого труднощами перекодування. Таким чином, можемо засвідчити приклад вияву серендипності в автобіографічному самоспогляданні Самчука.

Експериментуючи із текстом «Коней», немов із іграшковим конструктором, знаходимо у «На коні вороному» ще один можливий зачин всієї автобіографії (а саме, у другій частині глави «Назад то точки»: «У час, коли пишуться ці рядки, щось більше, ніж тридцять років після усіх тих пригод, хай буде вільно мені бодай злегка торкнутися деяких інтимно-особистих переживань тих бурхливих років» [5, 62]), що годиться на цю роль з таких причин: по-перше, відчутно окреслюється ретроспективна відстань поміж моментом писання та переживання, відноснішає претензія на об'єктивність, створюється необхідність для поезії; по-друге, проглядається також типове для автобіографії небажання автора поранити причетних до спільних пригод, його вичікування тієї пори, коли слово більше не зачіпатиме за живе і зможе стати на розсуд і осуд публіки. Актуалізація цих складових автобіографічного жанру у виконанні багатьох західноєвропейських автобіографів, як правило, має місце у передньому слові чи вступі, а тому хочемо вказати на неканонічність в цьому плані Самчука, який змушує свого читача, не рідко звиклого до норми «все на своїх місцях», повертати змішані поверхні кубика-рубика до одного кольору, і припустити, що, можливо, і до самого автора усвідомлення жанрової належності свого твору приходить на пізнішій стадії його написання¹, а тому й знаходяться по усьому тексту подібні вихідні пункти (зокрема у

¹ «І автор не одразу знаходить не випадкове, творчо принципове бачення героя, не одразу його реакція стає принциповою і продуктивною, і з єдиного ціннісного ставлення розгортається ціле героя: багато гримас, випадкових личин, фальшивих жестів, несподіваних вчинків виявить герой в залежності від тих випадкових емоційно-вольових реакцій, душевних капризів автора, через хаос яких йому доводиться пропрацюватися до істинної ціннісної установки своєї, поки нарешті лик його не складеться у стійке, необхідне ціле» [6, 10].

котрих можемо впізнати «низку чітко виражених операцій та пропозицій для співдії з читачем за допомогою тексту» [1, 85]).

Якщо вирушити від одної із наведених нами відправної точки як від початку автобіографії Самчука, то продовжити можна було б всіяко. Найлогічніше було б скласти до купи історію дитинства та розвинути її юначими та дорослими пригодами (просвітницькою діяльністю, першими літературними спробами, пориваннями на Україну, дезертирством, ставанням на ноги в екзилі, подальшими університетами, літературними успіхами, визнанням та невизнанням, націоналістичною діяльністю, насамкінець — війною та паломництвом під її прикриттям). Текст дає таку можливість. До кожної із вказаних ланок життєвого ланцюга можемо відшукати наповнення. І хоч відкрите прочитання тексту книг спогадів цілком змінило б послідовність глав, на єдиному варіанті її авторові, схоже, не дуже залежало, адже в публікації не знаходимо класичного змісту, начебто кожного запрошено самостійно відкривати, винаходити (і чому б не переставляти) окремі частини.

Варто зазначити, що на такі висновки можна насмілитись, застосовуючи модель інтенцій, однак очевидним тут, з огляду на авторську невідмаркованість подібної читацької свободи, є накладання так званої іманентної моделі інтерпретації, котра обґрунтовує «реконструкцію значення самого тексту, що не є тотожним ні з інтенцією автора, ані зі значенням, яке текст мав чи міг мати для перших читачів або для майбутніх поколінь реципієнтів» [1, 86] і, зрештою, невіддільна від інтенційної моделі. Іманентну модель інтерпретації, незаплямовану, на перший погляд, жодними вибриками психіки, Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі розвивають до теорії читання як шаленства, розбитого на дві схильності. Перша, параноїдальна, «власне творить інтерпретацію, вибудовує смисловий ряд, структуру, порядок, ієрархічні цінності — і в підсумку приводить до тоталітаризму» [1, 98], в той час як друга, шизофренічна, «є сферою свободи, не визнає жодних ієрархій, меж, не має уявлень про початок і кінець, є втечею на всі боки водночас» [там само].

Прояви цих схильностей проглядаються і в нашому прийомі *відкривання тексту*, але сподіваємось, що наблизились до необхідної в такому випадку рівноваги, котра особливо актуальна при підході до тексту Канетті, адже він велику увагу та застереження приділяв *творцям та читачам влади*, а тому прочитання його творів читачем параноїдальним рівнялося б до їх прочитання Гітлером чи іншим нервозним владарем, які воістину з читацькою легкістю перегортали мільйонами людей, мов сторінками. Наш ледве не набожний тон не випадковий: острах певного богохульства щодо творів Канетті великий, і сам автор випромінює його та очікує у відповідь. Вся історія письменства Канетті просякнута однією заповіддю — недоторканості¹; у первинній сталості він прагне зберегти літери, слова, книги, людей. Через подібну імперативну вимогу інтелекту Канетті заслужив ранг опозиції до фройдівського психоаналізу і... спалив себе в образі книгомана Кіна у фіналі «Засліплення». Пригадайте, з якою екзальтованістю Кін носив свої книги у портфелі чи рятував їх від зловживань, і стане зрозумілим, як Канетті поставився б до експерименту написати відкритий текст чи проінтерпретувати в цьому модусі котрийсь із його творів.

Його ставлення безпосередньо походить із того, як Еліас засвоїв письмо та німецьку мову — мову його письма. І читачі Канетті мали б зважати на те, як він став

¹ Котру в формі «недоторканості образу» [7, 272] знаходимо у «Врятованому язиці» і котру А. Реддер тематизує в контексті огиди Канетті до стенографії як до спотворення вже існуючих слів [8, 183], що нею Канетті все ж чудово оволодів і зашифрував важливу для біографів інформацію в своєму архіві.

читачем; ми ж зважаємо на це, щоб збагнути, яких читачів він бажав би собі. Почавшись із зацікавлення читанням, що приховувалось за дивними рухами тіла¹, і, виявляється, полягало в дрібних знаках на папері, Еліасова «шкільна наука» закінчилась гірше, ніж Грицева, а саме, як вже мовилось, замахом на сестру, що не допускала до своїх зошитів, та її помстою в окропі, що ледве не коштувала Еліасу життя, залишивши неошпареною саму лиш голову і давши, очевидно, поштовх до появи глави «Засліплення» під назвою «Світ у голові». Жагу до літер Еліас завдячує батькові, пояснення якого в наведеному фрагменті чимось нагадує вручення Мойсею скрижалей із заповідями.

Пристрасть до німецької мови пов'язана із «навчанням» матері, що мало вигляд зубріння звукової форми слів та речень із другорядною увагою до орфографії і супроводжувалось нищівними образами з боку цього, після смерті батька, найріднішого «вчителя» на адресу Еліаса, якщо той не поспівав за насильницькою методикою. Коротко кажучи, Еліас тому так досконало і по-особливому вивчив свою третю іноземну мову — німецьку, що матір у покарання за невдачі обзивала його ідіотом (як тут — в ситуації цілком протилежній — не пригадати ті три літери, що їх знала мати Уласа, та знаки, з котрими їх порівнювала). Цей факт змушує Канетті у «Врятованому язиці» й справді утікати думками на всі боки, однак його думки не формують переконання чинити опір — несправедливість образи герой прагне довести виключно ділом. І така психічна поведінка окреслює другу, поряд із святістю мови та тексту, особливість Канетті як письменника та читача: він уникає риторики, спекулятивного обґрунтування власної позиції на основі її ж логіки, цурається слова, незміцненого прожитим.

Як відображені заповіді Канетті-письменника та Канетті-читача в його автобіографіях, зокрема, у формально першій книзі «Врятований язык»? В його, як і двох інших автобіографій, виданнях завжди знаходимо перелік глав та розділів, в послідовності котрих спостерігається чітка взаємозалежність та підпорядкованість, відмінна від встановленої у книгах спогадів Самчука рівноправності великих структурних елементів. Пошук відмінних від авторського початків на подієвому рівні навряд можливий. Однак феномен відкритого тексту не обмежується переставленням окремих розділів, він більшою мірою заснований на незапрограмованому, багатовимірному читанні, варіантність котрого залежить від багатовимірності самого читача — в інтелектуальному та емоційному плані. Читач, що віддається такому відкриванню тексту, ніби вселяється в роль автора, і поводить із текстом так, як повівся б автор, вселившись у роль читача. Іншу можливість зумовленої автором відкритості тексту «Врятованого языка» знаходимо в наступному фрагменті:

«Рушук, на нижньому Дунаї, де я прийшов на світ, було чудовим містом для дитини, і якщо я скажу, що воно лежить в Болгарії, то дам неповне уявлення про нього, адже там жили люди найрізноманітнішого походження, протягом одного дня можна було почути сім чи вісім мов. Окрім болгар, які часто приходили з сіл, було ще багато

¹ «Я намагався довідатися, що його (батька Канетті — *А.Ц.*) так прив'язувало до газети, спочатку я думав, то певно запах, і коли я був сам і мене ніхто не бачив, я дряпався на стілець і жадібно нюхав газету. Але тоді я спостеріг, як він рухав головою вздовж аркуша, і зробив так за ним, за його спиною, не маючи аркуша перед очима, що він тримав на столі поміж обома руками. Якось його гукнув відвідувач, який увійшов, він повернувся і застав мене за моїми уявними рухами читання. Тоді він промовив до мене, ще до того я турбуватися про відвідувача, і пояснив мені, що річ у літерах, багатьох маленьких літерах, по яких він постукав пальцем. Незабаром я й сам вивчу їх, сказав він, і пробудив в мені неугасиму жагу за літерами» [7, 37-38].

турків [...]. Були греки, албанці, вірмени, цигани. Із протилежного берега Дунаю приходили румуни [...].

Дитиною я не мав охопного бачення цього різноманіття, але впливи його я відчував безперестанно» [7, 10].

Найперше зауважимо яскравий тон зародження, започаткування чогось нового, притаманний цим двом ввідним абзацям другої глави «Сімейна гордість», які цілком змогли б зійти і за введення до всієї автобіографії. Далі у вічі впадає різноманіття національностей, і не тільки тому, що сам автобіограф спостерігає його, а з огляду на повагу письменника до неповторності людини, яка тут пророче постає із різнобарвними рисами у символі міста. І, зрештою, наче холодний душ, діє на читача початок другого абзацу після прочитання першого: щойно він переконався, що із героєм-оповідачем такої інформативної насиченості йому доведеться мати справу впродовж всієї книги, як виявляється, що герой всього розказаного не міг знати, в чому зізнається автор, переймаючи більшу частку знання на себе. Автобіограф ніби нагадує читачеві правила гри¹: читаючи автобіографію, пам'ятай, що дитячі спогади не чіткі і не можна ототожнювати їх із дорослим, обізнаним досвідом. Це нагадування, що нагадає про себе ще не раз у трилогії, є знаком того, що Канетті все ж не проти погратись у відкритий текст, тільки-от правила мають бути дотримані, а якщо не дотримані, то принаймні оголошені перед грою. Але хіба маємо тут чітке ословлення саме правила? Ба ні, це, схоже, теж належить до прихованих правил: читач дізнається про них самостійно, і має бути в цьому наполегливим та ерудованим, адже йдеться про його успіх у грі. Поміж двома абзацами проглядається іронічна посмішка у відомий Канеттіанський вус (незмінно присутній на всіх публічних фото письменника): правила можуть з'являтися і створюватися несподівано, можливо, заперечуючи попередні. Відтак відкритість автобіографій Канетті не тільки у грі словами, образами та подіями, але й у відчитуванні актуальних правил цієї гри, і відчутті її настрою, у розумінні, коли гра втрачає грайливість і набуває серйозності. Та чи варто чекати останню у тексті? Чи можна взагалі відшукати межу гри та життя у автобіографії, позначеній сплетінням «біо» та «графії», приправленими «авто»?

Згідно із проаналізованою вказівкою «Врятований язик» можна перерахувати як з позиції героя, в ідеалі обмеженого в охопності погляду, так і автора, в позиції котрого обмеженість виявлена лиш у відносних правилах. Читачеві було б, звичайно, важко налаштувати себе сприймати текст одновимірно, абсолютно відмежувавшись від іншої системи координат, а звідси найімовірнішим є неусвідомлене накладання обох систем прочитання, яке читачеві не стане основою, спершись на яку той міг із певністю стверджувати про однозначність того чи іншого фрагменту.

Таким чином автор, зрештою, ховається від читача, викупується від нього свободою, вимінюючи себе на героя, з життям якого читач приречений плутати життя самого Канетті. Опосередкованою інстанцією автора для читача є й у мовній площині. Автобіографії написані Канетті німецькою мовою, але охоплюють ті ранні спогади, які цією мовою не могли закарбуватися, а тому належать іншим мовам — староіспанській в Рушці, англійській в Манчестері. З цього приводу Канетті оприлюднює ще одну умову гри, дивуючись із автоматичного перекладу, якому були піддані спогади, що передують вивченню німецької мови: «Я не знаю, в який момент часу, з якої нагоди перекладлось те чи інше. Я ніколи не досліджував цю справу, можливо, я мав острах те найкоштовніше,

¹ Щодо гри у автобіографічному аспекті творчості Ю. Шевельова-Шереха дивись статтю «Маска та ім'я автора» Я. Полішук [9].

що із спогадів ношу в собі, знищити методичним та проведеним згідно із суворими принципами дослідом. Я можу лиш одне сказати з певністю: події тих років є для мене теперішніми в усій силі та свіжості — більш ніж шістдесят років я живився ними, — але вони на переважну частину прив'язані до слів, яких я тоді не знав. Мені здається природним зараз їх записувати, я не маю відчуття, що при цьому щось змінюю чи спотворюю» [7, 18]. Канетті пропонує читачеві розщепитись на ще одну парадигму і уявити, що його автобіографії можна було б читати також з точки зору інших мов, як це робить А. Реддер в своєму лінгвістичному дослідженні, кристалізуючи навантаженість ранніх спогадів Еліаса засобами вираження мов, в той час йому відомих [8, 183]. Однак чи можна таке здійснити доконечно, обмежившись лиш однією мовою? Очевидно, ні, всі розшукувані мови накладатимуться, і розкодувати одну в іншій не буде під людську силу. Вказуючи на ще одну зарослу, заплутану стежку до своєї свідомості, Канетті натякає на те, як непросто йому було йти нею, і запрошує читача провести подібний експеримент багатовимірності на власній свідомості, не забороняючи гратись у відкритий текст, але застерігаючи про те, якою шизофренічною роздвоєністю чи розтроєністю може закінчитись найменша спроба такої гри із його текстом як відбитком його життя.

Розширивши метод початку до відчитування його у всьому тексті, маємо альтернативні бачення відкритого тексту на матеріалі творах авторів, які відкритим текстом як мистецьким феноменом програмно, а швидше за все взагалі ніяк, не цікавились. До очікування читацького інтересу Самчук і Канетті справді додали ще цілу низку методів знання і натхнення, заходячись довкола читача за їх подобою, довкола інтерпретаційного вивільнення та свободи, яких досягнули самі. Самчук і Канетті, в інтерпретації теперішній, мабуть, насамперед були *читачами* відкритого тексту, того, що їм нав'язувала ще сира, але вже непоправна історія. Вона ж зробила із них пророків, тексти яких сприймаються тепер, наче вчора (чи завтра?) написані, і не втрачають своєї свіжості, як не втрачали сили щемливі та цілющі спогади письменників. І не втратять надалі: їх енергія перейшла у автобіографічний текст, покликаний, мов піраміди фараонів, прилучити своїх творців до вічного повернення. Та не лише пророками вийшли письменники зі своєї феноменологічної лектури: непередбачуваність, непорядкованість, несправедливість тексту реальності загартувала їх інтелект до витворення імперативних вимог, суворих правил, які може порушити лиш читач і лиш у їхньому тексті, дозволивши собі від нього відірватись та врівноважити споруду власної душі відносно сторін світу. Обидва письменники не потребують читача наївного, їм найбільше залежить на читачеві-мандрівникові, який не байдужий до себе і готовий у своїх експериментах сягати межі, щоб віднайти новий початок і почати читання під новим кутом зору. І хоч Самчук творить саможиттєпис мовою всіх своїх спогадів і найуважніше ставиться до інстанції читача-українця, не втрачаючи ностальгічної надії на ідеального читача із світу інших читацьких пристрастей, в той час як Канетті витворює історію вкрай окремого героя, опосередкованого від загального контексту читання мовними та нараційними загадками, ведучи читача до розуміння Коштовності як Таємниці, обох письменників об'єднує прагнення виокремити із маси свого особливого читача, читача-Гомера, читача-Самсона, який, щойно закривши очі на шарклупу спекуляції, прозріває на, сказати б, істинний смисл істини твору.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. — Львів: Літопис, 2004. — 352 с.

2. Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко // Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. — Львів: Літопис, 2004. — С. 5-20.
3. Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука: Життя і творчість // Березіль. — 1996. — № 5-6. — С. 164-179.
4. Гром'як Р. Міжнаціональні горизонти і текстуалізована свідомість українських письменників: постановка питань, початкова експлікація концептів // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Монографія / За ред. Р. Гром'яка. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. — С. 5-18.
5. Самчук У. На білому коні // Літопис червоної калини: історико-літературний часопис. — Львів, 1999. — № 10-12 (97-99). — С. 5-229.
6. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 9-191.
7. Canetti E. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. — Frankfurt a. M., 1998. — 330 S.
8. Redder A. Canetti liest — einige linguistische Bemerkungen // Canetti als Leser / G. Neumann (Hg.). — Freiburg im Breisgau: Rombach, 1996. — S. 177-192.
9. Поліщук Я. Маска та ім'я автора. — Слово і час. — 2006. — № 5. — С. 10-14.

Володимир ВИШИНСЬКИЙ, аспірант (Дрогобич)

ГЕРГАРТ ГАУПТМАН — ІВАН ФРАНКО: ЗАСАДИ НАТУРАЛІСТИЧНОЇ МАНЕРИ ПИСЬМА

Художня творчість Гергарта Гауптмана — самобутнє мистецьке явище в історії західноєвропейської драматургії модерністської доби. Драматург, за оцінкою І.Франка, належав до «найвидатніших репрезентантів нової німецької літератури» [1, 153]. Він плідно прилучився до створення цілісної системи художніх засобів і прийомів, які складають специфіку літературного процесу на зламі XIX–XX століть. Його п'єси «Перед сходом сонця» (1889), «Самотні» (1890–1891), «Ткачі» (1892) вивели «німецький театр зі стану стагнації» [2, 69] та спричинили глибоке переосмислення драми як мистецтва в епоху натуралізму (Г.Гауптман, Г.Ібсен, А.Стріндберг, І.Франко, В.Винниченко, Г.Зудерман, М.Гальбе, А.Гольц, Й.Шлаф, О.Г.Гартлебен).

Досліджуваний період збагатив історію німецького письменства і виніс на його хвилі самобутнє художнє явище — німецьку натуралістичну драму. А біля її витоків стояв творець новаторської індивідуальної мистецької манери, автор п'єси «Ткачі». Творчий набуток Г.Гауптмана став новим кроком у становленні поетики німецької драми, яку він збагатив оригінальними уявленнями про світобудову та людську сутність. Письменник залишався вірним визначальним засадам натуралізму, власне, як домінуючого напрямку його творів. Ми поділяємо думку К.Гільдебрандта про те, що «Гергарт Гауптман зберіг за собою право бути першим творцем шедеврів натуралізму» [3, 22]. З-поміж них відзначимо драми «Перед сходом сонця», «Свято перепросини», «Самотні» та «Ткачі», в яких митець сягнув очевидних результатів у реалізації драматичного конфлікту та концентрованої потужності щодо високого поєднання жанрово-стильових особливостей драми.

Домінантні лінії індивідуального стилю Г.Гауптмана, за яким «можна вивчати всі варіанти спільних ідей нової драми» [4, 70], мали помітний вплив на становлення драматичної техніки в літературах багатьох країн і, зокрема, — в Україні. Цей факт відзначає В.Гуменюк: «До найчілніших представників нової драми, чия творчість мала відчутне відлуння в українській літературі, належить Г.Гауптман» [5, 7]. Прикметно, що в творчому методі драматурга дослідник виокремлює передусім його натуралістичні аспекти: «Увага до плетива побутових подробиць, максимальне наближення до реалій людського існування, сміливе впровадження в діалогічний плин діалектів, жаргону, художнє занурення в підсвідомі чинники поведінки персонажів свідчить про особливу роль засобів натуралізму в художньому світі Гауптмана» [5, 7].

Процитоване твердження важливе з огляду на те, що засади натуралістичної манери письма відігравали суттєву роль у художній манері сучасного Г.Гауптману українського драматурга І.Франка. На це типологічне зіставлення звертає увагу Р.Голод: «Свою естетичну доктрину І.Франко мислив як «науковий реалізм», який має філософську основу, спільну з натуралізмом» [6, 329]. Звідси — вагомість натуралістичного тла, на якому Франкові драми творять неповторну поетичну картину світу. Адже «натуралізм І.Франка мав особливі, властиві лише українській літературі та специфічні для творчої манери національного письменника ознаки, які, зрозуміло, відрізнялись від типологічних відповідників зарубіжних літератур» [7, 76].

Звернення І.Франка до натуралістичного напрямку не випадкове. Воно зумовлене його ідейними пошуками, в яких натуралізмів відводилося одне з чільних місць. Автор п'єси «Украдене щастя», за твердженням Л. Мороз, був одним з творців нової драми. Дослідниця аргументовано ставить його ім'я поряд з іменами Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Б.Б'єрнсона, А.Чехова, Б.Шоу, Р.Роллана, акцентуючи при цьому: «У його драматичних творах, яскраво відтіняючи неповторність творчої індивідуальності автора, начебто перехрестились провідні тенденції драматургії Західної та Східної Європи» [8, 72].

У судженнях Л. Мороз увиразнюється необхідність розгляду драм Г.Гауптмана та І.Франка в контексті західноєвропейської драматургії кінця XIX — початку XX ст. Аналізуючи Франкові п'єси на межі традиційної й нової драми, дослідниця окреслює засади для такої студії: «красномовним є порівняльний аналіз таких, наприклад, творів, як добре відомі у Європі драми Л.Толстого «Влада темряви», Г.Гауптмана «Візник Геншель», «Роза Бернд» — й І.Франка «Украдене щастя», «Будка ч. 27», які виводять соціально-моральну проблематику далеко за сімейно-шлюбні відносини їхніх героїв, розкриваючи повсякденну безвихідь народного життя» [8, 72]. Типологічну спорідненість між драмами Г.Гауптмана та І.Франка Лариса Мороз вбачає і в ряді інших творів: «Не менш цікаво зіставити п'єси про інтелігенцію — «Платонов», «Дядя Ваня» А.Чехова, «Колега Крамптон», «Міхаель Крамер» Г.Гауптмана, «Редактор» Б.Б'єрнсона, «Ворог народу» Г.Ібсена — і «Учитель» І.Франка» [8, 73].

У наведених міркуваннях закономірно фіксується низка нез'ясованих, недостатньо висвітлених проблем в літературознавчій науці. Ґрунтовне типологічне зіставлення на рівні жанрово-стильових особливостей драм Г.Гауптмана та І.Франка має посутнє значення для розуміння іманентних структур нової драми, її змістовних домінант і визначальних рис. З окресленої парадигми виокремимо таке специфічне питання, як аналіз засад натуралістичної манери письма у драмах Г.Гауптмана «Самотні» та І.Франка «Украдене щастя».

Натуралістична манера письма у драмі «Самотні» визначається передусім багатогранністю конфліктної схеми твору, яка не зводиться до активних дій, інтриги, зовнішньої динаміки. Більш значущими тут стають протистояння між розумом і

почуттям, вдало відтворена атмосфера, психологічні нюанси, а відтак — зіткнення світобачень. Як справедливо підкреслює Т.Шах-Азізова, «часто причини того, що відбувається, в новій драмі перебувають десь поза сферою прямих зіткнень героїв» [4, 39]. Йдеться не про одну подієву лінію зримих сутичок між персонажами, а про насичений конфліктами світопорядок.

У особистісних конфліктах Йоганнеса, Кете, Анни Мар сконцентрована багатогранність життєвого драматизму. Форми традиційного «зіткнення характерів» не мають вирішального впливу на його сприйняття. Сценам сутичок між дійовими особами відведено мінімум місця. Драматичний перебіг подій визначається причетністю постатей твору до страждань людини та людства, бажанням збагнути причини цих страждань, відчуттям особистої відповідальності за наявний стан речей. Характери героїв розкриваються не стільки у боротьбі за певні конкретні інтереси, скільки в осмисленні суперечностей свого часу, у болісному відчутті цих суперечностей, у пристрасній зосередженості на пізнанні їх природи. Окреслені фактори істотно змінюють художню структуру конфлікту, не зменшуючи при цьому його високий драматизм.

Звідси — специфіка конфлікту в драмі Г.Гауптмана не визначається лише на основі протистояння позитивних і негативних героїв. Традиційне протистояння протилежних сил в драмі наявне. Однак воно не є чинником конфліктної гостроти в її звичному розумінні. Сама розстановка протидіючих сторін знаменує новий рівень, якісно відмінний від попередньої драматургії, та певну еволюцію в змалюванні Г.Гауптманом драматичного конфлікту. Йдеться про антагоністичні відносини не вороже налаштованих одне до одного персонажів, а радше про умови дійсності епохи зламу століть, протиріччя між раціональними прагненнями людини та нераціональними. Тут наявна й щира в своїй основі протидія цим прагненням. І справді, першовитоки драматичного конфлікту в драмі «Самотні» закладені самим життям, історичним розвитком подій, в якому домінують роль відіграють шукання молодих людей, їхні намагання прискорити суспільний поступ. Вагомо засвідчує З.Геферт той факт, що в Гауптмановій драмі «психологічна проникливість, а також відтворення мінливих настроїв відігравали набагато більшу роль, ніж це було звичним досі» [9, 29]. Звідси — більш істотним за сутичку між молодшим і старшим поколінням у п'єсі «Самотні» виявляється зіткнення різноманітних поривань, задумів і почуттів Йоганнеса, його батьків і дружини, студентки з Прибалтики Анни Мар.

Для розуміння специфіки конфлікту в драмі І.Франка «Украдене щастя» важливе посутнє осмислення реальності, її натуралістичне об'єктивне висвітлення. Тільки всебічний показ дійсності в драмі, органічний взаємозв'язок життєвих явищ, що чергуються та переплітаються, може відтворити конфліктність ситуації. Вона змальована І.Франком майстерно. Репрезентація художньої дійсності в драмі — аналог багатогранної картини світу. Її зображення відповідає естетико-гносеологічним завданням натуралістів, які, за словами Д.Наливайка, прагнули «досягнути правдивого та точного, в значенні життєподібності, зображення сучасного життя та дати його «наукову» інтерпретацію, засновану на методі та досягненнях природничих наук» [10, 152].

Індивідуальна манера І.Франка дозволяє зарахувати його до небагатьох авторів, які змальовують не протистояння абстрактних постатей з маловірогідними рисами характеру, а конфлікт світопорядку та світовідчуття. Пластична сила драматурга виявляється в тому, що він, змалювавши дуалістичність внутрішнього світу Анни, Михайла та Миколи, переніс акцент боротьби зі сфери міжлюдських стосунків у площину суперечливості натури самої особистості. Об'єктивізм драми засвідчує, що

вони ані негідники, ані позитивні герої. Їхнє окреслення створює цілісну картину образу. Бо ж, як вагомо акцентує Т.Шах-Азізова, «об'єктивність «нових» драматургів змушує показувати навіть улюблених і страждаючих героїв у всій їхній недосконалості та суперечливості» [4, 58].

Позиція І.Франка щодо постатей драми «Украдене щастя» увиразнює об'єктивне сприйняття реального життя, «шматок» якого окреслений ситуацією, з якої годі знайти вихід. Безвихідь закорінена в моральній проблематиці драми. Бо ж Анна, Михайло та Микола стають заручниками системи суспільних норм. Традиційні цінності загальнолюдської спільноти унеможливають їм шлях до власного щастя. Не в змозі жити у відповідності з суспільними вимогами, вони переживають глибокі внутрішні кризи.

І.Франко, як і Г.Гауптман, віддав перевагу внутрішній дії над зовнішньою. Як з'ясував С.Хороб, «таке переакцентування драматизму із зовнішнього на внутрішнє, таке зміщення драматичної дії у бік психологізму, що є однією з характерних прикмет новаторства поезії драми ХХ ст., спостерігаємо і в «Украденому щасті», почасти й у «Сні князя Святослава» — п'єсах І.Франка» [11, 274].

Наголосимо: оригінальність п'єс як Г.Гауптмана, так і І.Франка полягає в тому, що вони передають дух часу, відображають побут, спосіб життя, психологію та поведінку людей на зламі ХІХ–ХХ століть. Цей час сповнений переосмисленням «вічних істин». Відкриття природничих наук, стрімкий економічний злет, політичні зрушення ведуть до переосмислення пересудів минулого, що стримували та пригнічували розвиток думки. Зміни в свідомості суспільства породжують конфлікт світоглядних позицій. Нове сприйняття дійсності слугує каталізатором, що суттєво впливає на підходи до морально-етичних проблем, та їхнього відтворення в драмах Г.Гауптмана та І.Франка.

Доходимо висновку: аналіз конфліктної схеми у драмах Г.Гауптмана та І.Франка виніс на поверхню питання щодо місця та ролі в їхній тканині натуралістичних засад письма. Увиразнення названих аспектів має посутнє значення для розуміння іманентних структур нової драми. Адже мовиться про особливі виміри життєвої реальності, своєрідні форми художнього бачення дійсності, які у п'єсах драматургів модерністської доби (Г. Гауптман, І. Франко, М. Гальбе, В. Винниченко, Г. Зудерман, А. Гольц, Й. Шлаф) отримали оригінальне трактування. Образна картина та духовні феномени драм «Самотні» та «Украдене щастя» пов'язані спільною концепцією об'єктивного відтворення життя, що була однією з визначальних засад натуралістичної естетики наприкінці ХІХ – початку ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Франко І. Гергарт Гауптман, його життя і твори // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 135–153.
2. Hilscher E. Gerhart Hauptmann: Leben und Werk; mit bisher unpublizierten Materialien aus dem Manuskriptnachlaß des Dichters. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. – 604 S.
3. Hildebrandt K. Naturalistische Dramen Gerhart Hauptmanns: «Die Weber» – «Rose Bernd» – «Die Ratten» ; Thematik – Entstehung – Gestaltungsprinzipien – Struktur. – 1. Aufl. – München: R. Oldenbourg Verlag, 1983. – 116 S.
4. Шах-Азізова Т. Чехов и западно-европейская драма его времени. – М.: Наука, 1966. – 151 с.
5. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поезії: Автореф. дис. ... доктора філолог. наук. – Київ, 2002. – 36 с.
6. Голод Р. Натуралістичний експеримент Франка: випадковість чи закономірність? // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнарод. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 328–333.

7. Кебало М. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX століття в порівняльно-літературному аспекті. Монографічне дослідження. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 92 с.
8. Мороз Л. Драматургія Івана Франка і європейська драма другої половини XIX – початку XX ст. (деякі типологічні паралелі) // Іван Франко і світова культура: У 3 кн. – К.: Наук. думка, 1990. – Кн. 2. – С. 72 – 73.
9. Hoefert S. Das Drama des Naturalismus. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993. – 130 S.
10. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
11. Хороб С. Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнарод. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 271 – 277.

Наталія ГАВДИДА, аспірант (Київ)

МАЛЯРСЬКИЙ ТА ЛІТЕРАТУРНИЙ ДОРОБОК БОГДАНА ЛЕПКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОЛОТЕН ЯНА МАТЕЙКА

Д. Наливайко у своїй монографії [11] відзначив: «У сучасній літературній компаративістиці виділилась окрема галузь — вивчення літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, у взаємопов'язаності та взаємодії з ними» [10, 9]. Окреслені перехресно-дисциплінарні тенденції обумовлюють ракурс нашої статті.

Дослідники творчості Б. Лепкого (1872 — 1941) неодноразово вказували на той факт, що у молоді роки він захоплювався картинами знаменитого польського живописця Яна Матейка (1838 — 1893), котрий відображав на полотнах національну історію. В. Лев зауважив, що Б. Лепкий «хотів написати пензлем історію України, немов польський маляр Ян Матейко» [4, 32], «мріяв стати українським Матейком» [4, 130]. Підтверджував ці слова і племінник майстра слова та барви, доктор Р. Смик [5, 46]. Однак, ніхто з науковців не ставив собі за мету простежити, як юнацька мрія наслідувати польського живописця позначилася на малярській та літературній спадщині письменника.

Художником прагнув бачити Б. Лепкого його батько, отець Сильвестр (1845 — 1901), відомий у літературних колах як поет і прозаїк Марко Мурава, який, знаючи ситуацію в українському мистецтві, говорив: «Богдан нехай малює, нам треба історичних малярів» [9, 157]. Бачачи здібності сина, отець С. Лепкий заохочував його інтерес до живопису. Він знав, що полотна згаданого вище художника спричинилися до зростання національної свідомості поляків, а тому мріяв про те, щоб Богдан пензлем будив приспану історичну пам'ять позбавлених власної держави українців.

Заслужовує на увагу той факт, що у вітальні Лепких висіла копія картини Я. Матейка «Хасан топить зрадливу дружину» («Втоплені в Босфорі»). Це полотно, яке визначний польський маляр написав у 1880 році, перебуваючи в Туреччині [15, 30–31], настільки вразило малого Богдана, що у «Казці мого життя» на схилі літ Б. Лепкий, поринаючи в спогади, писав: «На тій стіні, що під нею стоїть весела канапа, висять два

образи за шклом... На другім образі видно якусь велетенську церкву з високими вежами, без хрестів, напереді вода, на воді човен, а з того човна двоє чорних людей кидає дівчину стрімголов у воду. Дівчина борониться руками й ногами, хоче жити. Образ цілий облитий жовто-червоним світлом, ніби сонце сходить, а ніби заходить. Хлопець питався, що воно таке, і йому сказали, що це Царгород зі святою Софією, а тая вода — то Босфор, а з човна на приказ султана кидають у Босфор невірну одаліску. Хлопцеві жаль було одаліски, а султана він ненавидів, і як на подвір'я привели нового недоброго пса, то він радив, щоб його кликати Султан. Так і кликали» [6, 60].

Трансформуючи пластичні образи в словесні крізь призму дитячого сприйняття, Б.Лепкий, не називаючи імені маляра, зумів вказати на одну з найяскравіших ознак його творчої манери — тяжіння до червоного кольору, який домінує в образно-колеристичній системі Яна Матейка, символізуючи владу, силу, кров і страждання [15, 9].

Щоб пересвідчитись у цьому, достатньо поглянути на «Блазня Станьчика» (1862) — саме ця картина принесла всесвітню славу 24-літньому художнику, — «Проповідь Скарги» (1864), «Рейтан — падіння Польщі» (1866), «Портрет дітей художника» (1870), «Вернигору» (1880), «Портрет Станіслава Тарновського» (1890), «Автопортрет» (1892) та інші. Наявність у тексті «Казки мойого життя» такого простого (на перший погляд) опису-спогаду свідчить про глибокі знання Б.Лепкого-мистецтвознавця.

Як бачимо, рецепція полотен польського маляра вже в дитячому віці формувала естетичні погляди майбутнього письменника, сприяла співвіднесенню в його свідомості філософських категорій «добра» і «зла», «красивого» і «потворного».

Лев Лепкий згадував, що, приїжджаючи на вакації з Відня, де з 1891 року Богдан навчався спершу в Академії мистецтв, а згодом на філософському факультеті Віденського університету, «брат сідав звичайно вранці за працю. Цілий день малював з перервою на обід, аж смеркалось. Етюдів чи пейзажів, не пригадую, не бачив. Все це було з історичної ділянки. Таку тематику піддавав, мабуть, батько. Чув я завжди, як говорилося про Матейка. Першу картину, нашкіцзовану й підмальовану олійною фарбою, як нині бачу: лежить вбитий козак, а над ним іржить кінь та гребе ногою. Це була ілюстрація до якоїсь пісні» [9, 157].

Існування описаного полотна підтверджує і Богдан Кусень. У своїх спогадах «Я пам'ятаю...» [3] він відзначив, що в приватній колекції отця Петра Смика були «картини, портрети, образи — дарунки Богдана Лепкого». Одне художнє полотно настільки подобалося дідусеві автора мемуарів, що він говорив своїй дружині: «Дивися, Настунько, як на цій картині вимальований кінь — як живий стоїть біля вбитого в полі козака». А бабуся відповідала: «А ти хіба, Даниле, не пізнаєш, що то шпачка (кінь — *Н. Г.*) отця Сильвестра Лепкого? Я пам'ятаю ті коні, бо ми їх виділи в Бережанах у родичів» [3].

Цитовані рядки дозволяють зробити висновок, що Б. Лепкий свою першу картину, намальовану олійною фарбою, подарував родичеві, отцю Петру Смику. Заслугує на увагу також той факт, що митець настільки майстерно змалював коня, що бабуся Богдана Кусеня впізнала «шпачка» Марка Мурави.

У контексті обраної нами теми цікавим пізнавальним джерелом є також мемуари українського математика Миколи Чайковського, сина письменника Андрія Чайковського. Він, зокрема, відзначив, що його батько у 1891 році допоміг молодому Б. Лепкому поїхати разом із товариством «Львівський Боян» до Праги. Повернувшись до Бережан, юний Богдан із почуття вдячності подарував своєму опікунові «копію великої картини, яку сам намалював, «Тарас Бульба з синами» [13, 274]. «Ця картина висіла потім у нас, у найбільшій кімнаті, «їдальні» ; вона висіла над диваном, на якому я спав

кілька років ще перед гімназією та в нижчих клясах, і щоранку, прокинувшись, довгий час дивився на неї і багато з тих типів пам'ятаю ще сьогодні» [13, 274].

Спогади Л. Лепкого, Б. Кусеня, М. Чайковського засвідчують, що інтерес молодого Б. Лепкого до історичного малярства, викликаний творчістю Яна Матейка, реалізувався в конкретних живописних полотнах, доля яких сьогодні, на жаль, не відома.

Спираючись на свідчення брата митця, Лева, можемо стверджувати, що навчаючись у Віденському університеті, під час літніх ваканцій у Жукові, Б.Лепкий написав наступні історичні твори: «Козак із конем» (ілюстрація до пісні), «Коронація Данила», «Спалення Настасі Чагрівної» [9, 160]. В. Лев у своїй монографії зауважив, що пензлю маляра ще належали полотна, на яких було відображено козацькі бої та сцени з полювань [4, 103]. У роки Першої та Другої світових воєн усі ці твори були втрачені, немає інформації про те, чи вціліла бодай частина перелічених вище картин і де вони перебувають.

Сьогодні ми можемо сформувані цілісне уявлення лише про «Коронацію Данила», оскільки цей твір настільки вразив малого Лева Лепкого своєю монументальністю, що він описав його у спогадах «Дещо про молодість Богдана Лепкого» [9, 160]. «Пізніше малював брат вже великі полотна, — відзначив митець на сторінках мемуарів. — Найбільша морока виходила з коронацією короля Данила. Це була картина на всю довжезну стіну гостинної кімнати. Позували за боярів місцеві селяни. Вони носили вуса й довге волосся, підстрижене нижче вух, так як колись бояри. Підбирав брат з найстаточніших: з Рутковських, Залипських, Недільських та Білецьких... Один з Білецьких позував як папський делегат, підносячи Данилові корону. Постаті, як пригадую, були мало що менші ніж звичайні. Мені найбільше вбився в пам'ять король своїм виглядом, своєю поставою та маєстатом. Потім хлопчик малий задуманий, підпертий рукою. Позувала сестра Оленка, тому він, немов її портрет, кидався відразу в очі» [9,160].

Цитовані рядки дозволяють зробити висновок, що «Коронація Данила» є своєрідною ремінісценцією творчості Яна Матейка. Змальовуючи події української історії, Б. Лепкий зберіг основні прикмети польського художника: тяжіння до широкоформатності, до змалювання постатей у людський зріст.

Не виключено, що й образ малого задуманого хлопчика «перекочував» із картин Яна Матейка, оскільки він доволі часто на живописних полотнах серед епізодичних образів змальовував свого сина [15]. Наведені факти свідчать не лише про вплив польського художника на формування естетичних поглядів та малярської майстерності Б.Лепкого, а й підкреслюють наявність міжкультурної комунікації, котра простежується на рівні знаково-символічних систем, якими є живописні твори.

«Я малюю епоху...» — говорив Ян Матейко [2, 110]. — «Адже наше минуле — невичерпне джерело тем для живопису» [15, 29]. Творче кредо цього художника було близьким і Б.Лепкому. Наслідуючи польського митця, він хотів пензлем написати історію України. На жаль, мріям не судилося здійснитися, та, як слушно підмітив В.Лев, письменник «заплановані в молодості широкі малярські полотна реалізував пером, передусім в історичних повістях» [4, 106]. Згадана дослідником белетристика Б. Лепкого, особливо роман-епопея «Мазепа», стала ефективним засобом виховання національної свідомості, патріотичних почуттів. І якщо поляки дотепер на події власної історії дивляться крізь призму картин Яна Матейка, то українці інформацію про героїчне минуле свого народу черпають зі словесної спадщини Богдана Лепкого.

Необхідно відзначити, що творчість обох культурних діячів є взірцем мистецького синкретизму, оскільки була наслідком взаємодії літератури та малярства. Дослідник

пластичної спадщини польського художника, Юліуш Стражинський, зауважив, що молодий живописець працював у бібліотеці Ягеллонського університету нарівні з істориками, лише замість записів робив замальовки в своєму альбомі [12, 5]. Таким чином талановитий майстер пензля перекодував знаково-символічні системи: вербальні образи, створені засобами мови, трансформували у пластичні та фіксували на папері засобами малярства. Збереглося декілька тисяч таких своєрідних конспектів-малюнків, які становлять так званий «Скарбчик» або ж «Словник Матейка», що зберігається у Кракові в будинку-музеї визначного польського митця.

Б.Лепкому було відомо про цю колекцію ескізів, він переглядав її, розшукуючи портрети українського гетьмана Івана Мазепи. Зокрема, у листі до Богдана Барвінського письменник відзначив: «Звідувався я в академії штук і казав мені секретар Цибульській, що там рішучо нема Мазепи. Питався я в академії наук і довідався від Ридля, що академія всі образи передала в депозиті музеєві народоному. Натомість в домі Матейки знайшов я маленький рисуночок в так званім словнику Матейки. Дещо подібний до Норґлінівського, лише не такий оперетковий, як у Норґліна» [1, 32].

Цитовані рядки не лише демонструють посилений інтерес Б.Лепкого до портретів українського гетьмана, що є важливим чинником генези його роману-епопеї «Мазепа», а й засвідчують безперервність творчого процесу, життєздатність культурологічної теорії культурних кіл. Я. Матейко малював картини, беручи за основу історичні словесні джерела, а Б. Лепкий писав історичну белетристику, що «проростала» з малярських візій автора, його мистецтвознавчої ерудиції та юнацької мрії стати живописцем. Як бачимо, синтез мистецтв є іманентною властивістю творчого процесу, на що неодноразово вказував Олександр Шило у монографії «Пластика і текст в художній діяльності» [14].

Близьким за світосприйняттям Богдану Лепкому був і Станіслав Виспянський (1869-1907), обдарований польський письменник, театральний діяч, маляр (був одним із найталановитіших учнів Яна Матейка, належав до гурту «Молода Польща»), професор Академії мистецтв, з яким український майстер слова та барви познайомився в Кракові.

Взаємини двох визначних культурних діячів були не лише дружніми, але й творчими. Так, Б. Лепкий допомагав С.Виспянському, якого дуже поважав [1, 309], під час написання ним драми «Болеслав Сміливий» студіювати українську ношу [4, 104]. В свою чергу, польський професор на прохання товариша опікувався українськими малярами і навіть допоміг талановитому художникові Івану Северину вступити до Академії мистецтв (м. Краків). Відносини між цими неординарними особистостями є повною протилежністю до тих напружених українсько-польських взаємин, що були характерними для тогочасного суспільного життя.

Постать С. Виспянського привертає нашу увагу з кількох причин. По-перше, цей маляр був учнем Я. Матейка, якого прагнув наслідувати молодий Б.Лепкий. Тому варто було б, на нашу думку, простежити, чи не відбувався через спілкування митців опосередкований вплив Я. Матейка на доробок українського письменника. По-друге, С. Виспянський належав до титанів духу, творчий геній яких проявився і в царині слова, і в царині барви, а тому був надзвичайно близьким Б. Лепкому за світосприйняттям.

Надзвичайно цінною для нас у контексті поставлених питань є праця Ядвіґи Мікульської «Mistrz i uczeń (Jan Matejko — Stanisław Wyspiański): Szkic literacki» («Майстер і учень (Ян Матейко — Станіслав Виспянський): Літературний нарис» — переклад Н.Г.) [16], оскільки вона засвідчує, як ще у 1939 році польські науковці розглядали проблему взаємодії мистецтв у творчості однієї особи, як аналізували літературний твір крізь призму малярства.

Дослідниця у своїй праці відзначила: «Niezapreczony wpływ Matejki na twórczość Wyspiańskiego widoczny jest nie tylko w jego dziełach malarskich, ale wyciznał także wyrazne piętno na jego twórczości dramatycznej» [16, 7]. (*«Незаперечний вплив Матейка на творчість Виспянського простежується не лише в малярській спадщині, але виразно проявляється і в його драматичному доробку»* — переклад Н.Г.). Науковець дотримувалася думки, що коріння письменницької творчості учня слід шукати в малярських картинах учителя, і вважала це питання актуальним як для літературознавців, так і для мистецтвознавців.

Проаналізувавши тексти драматичних творів, Я. Мікульська прийшла до висновку, що лише незначна частина словесної спадщини С. Виспянського не перегукується із картинами Я. Матейка. Зокрема, вона зауважила, що першою драмою, на якій сильно позначився вплив пензля учителя, став «Баторій під Псковом», написаний під враженням від однойменного полотна, на що сам автор вказав під заголовком. Не виключено, що поштовхом до виникнення поеми став той факт, що, будучи студентом, Станіслав скопіював олівцем згадану вище картину свого знаменитого учителя. Сугестивна сила художніх полотен Я. Матейка, на думку дослідниці, позначилася на таких драматичних творах С. Виспянського як «Казимир Великий» («Kazimierz Wielki»), «Легіон» («Legion»), «Листопадова ніч» («Noc listopadowa»), «Болеслав Сміливий» («Boleslaw śmialy»), «Весілля» («Wesele»).

У контексті обраної теми найцікавішими для нас є ті твори (живописні та літературні), які вплинули на генезу лепківських писань. Зокрема, ми можемо припустити, що появу пісні «Чуєш, брате мій» опосередковано обумовило широкоформатне історичне полотно Яна Матейка «Битва під Грюнвальдом».

Як стверджувала Я. Мікульська, в «Листопадовій ночі» (як, зрештою, і «Легіоні») наявний змістово-образний перегук із вказаною картиною, обумовлений сугестивною силою малярських полотен Я. Матейка [16, 63]. Нагадаємо, що слова поезії Б. Лепкого зродилися в душі поета, коли він повертався з краківського театру після перегляду згаданої вистави С. Виспянського (1910). Поезія наче викристалізувалась із глибоких особистих переживань автора, що виникли під враженням від побаченого. Сам Богдан Лепкий у поясненнях до першого тому «Писань» згадував: «Я вертав з театру, з драми Виспянського «Noc listopadowa», під ногами шелестіло пожовкле листя, а над головою лунали крики відлітаючих журавлів. Вірш склався немов сам із себе, без мого відома і праці. До його підібрав музику мій брат, Лев Лепкий, січовий стрілець, і ця композиція стала улюбленою стрілецькою піснею» [8, 387].

Контактно-генетичними зв'язками можна пояснити і присутність у словесних творах С. Виспянського та Б. Лепкого літературних образів, появу яких обумовили живописні полотна Я. Матейка. Так, на структурно-семантичному рівні «Весілля» («Wesela») та роману-епопеї «Мазепа» простежуються ремінісценції картини «Блазень Станьчик» (1862), яка принесла художникові всесвітню славу. Полотно, виконане в типовій для митця кольоровій гамі (домінування темних барв, акцент на червоній), вражає глибоким символізмом. Стурбовано-задумане обличчя блазня, котрий дивовижно схожий на самого маляра, творить різкий контраст до безтурботності бенкету, що відбувається на задньому плані картини.

Не заглиблюючись у історичний контекст твору, можна зробити висновок, що автор намагався підняти проблему нерозуміння між одиницею та загалом, між митцем та натовпом, яка була надзвичайно близькою і Б. Лепкому, про що свідчать його літературні твори. До образу блазня польський живописець звертався неодноразово. Він фігурує не лише в «Станьчику» (1862), у «Дзвоні Зигмунда» (1874), картині «Зигмунд I

слухає дзвін Зигмунда» (1881), а й у великій кількості ескізів, зроблених олівцем [16, 50]. Присутній цей герой і на сторінках драматичного твору С.Виспянського «Весілля» («Wesele»).

Образ пересмішника наявний також на сторінках роману-епопеї «Мазепа». Так, в «Мотрі» автор оповідає про карлика шляхтича, котрого прислав гетьману в дарунок російський цар Петро І. В інтерпретації Б.Лепкого це була «маленька «персона» в кунтушу, у високій соболіній шапці з чаплиним білим пером і величезною каравелою... тільки шапка стирчала йому понад стіл і двоє малих хитрих очей» [7, 34].

Незважаючи на те, що літературний портрет карлика не є словесною трансформацією малярського образу блазня з картин польського митця, можемо стверджувати, що в даному випадку має місце ремінісценція полотен Яна Матейка. Контактно-генетичні зв'язки обумовили, на нашу думку, перегук «Станьчика» (1862) та «Мотрі» (1926) в площині внутрішнього світу малярського та літературного героя-пересмішника.

Обидва блазні вирізняються гострим розумом, глибоким розумінням історичної ситуації, трагізм якої підсилюється завдяки наявності в творах художніх образів цих вдумливих героїв. «Маленький, але важенький! Аж диво, звідки в нім стільки розуму взялося, — говорив (*про карлика — Н.Г.*) до себе гетьман. — А хитрий! Як він усе догляне, відгадає... Кочубей птичка невеличка — каже, так воно є, Кочубей дійсно птичка невеличка, але Кочубейка велика і рідкісна птиця» [7, 35].

Асоціації з творчістю Я. Матейка та С. Виспянського викликає і той факт, що карлик І. Мазепа, шляхтич, часто розмовляв із гетьманом польською мовою. Та якщо Б. Лепкий намалював образ блазня за допомогою словесних літературних засобів: діалогів, монологів, авторської характеристики, то історичному малярю вдалося створити аналогічний образ за допомогою кольору, світлотіней, перспективи, завдяки вмінню передавати внутрішні душевні переживання через пластику поруху, застиглість пози, виразність міміки.

Як бачимо, ремінісценції полотен Яна Матейка простежуються і в малярській, і в словесній спадщині Б. Лепкого. Цей факт обумовлюється контактнo-генетичними зв'язками, які існували між українським та польським культурними колами наприкінці ХІХ — першій половині ХХ століть.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Б.Лепкого / Упор. В.Качкан. — Львів: Фенікс, 2001. — 920 с.
2. Касьяненко О. Мистецькі ідеї Матейка в контексті національного відродження України наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. // Україна в минулому. Зб. ст. — Вип. VI. — Київ — Львів, 1994. — С. 109 — 117.
3. Кусень Б. «Я пам'ятаю...» // Вільне слово. — 1992. — 7 листопада. — С. 2.
4. Лев В. Богдан Лепкий. 1872—1941. Життя і творчість // Записки НТШ. — Т.СХСІІІ. — Нью-Йорк—Париж—Сідней—Торонто, 1976. — 329 с.
5. Лежить на серці доля України: Ювілейна збірка на пошану подвижника української культури д-ра Романа Смика. Виступи. Публікації. Рецензії. Листи. Бібліографічний покажчик. — Бережани-Тернопіль: Джура, 2003. — 352 с. (з ілюстраціями та фотографіями).
6. Лепкий Б. Казка мого життя. — Івано-Франківськ: Обласна друкарня, 1998. — 256 с.
7. Лепкий Б. Мотря: Історична повість. У 2-х т. — Львів: Червона калина, 1991. — 390 с.
8. Лепкий Б. Пояснення // Лепкий Б. Писання: В 2т. — Київ-Ляйпціг: Українська Накладня; Коломия: Галицька Накладня, 1922. — Т.2. — С.457-465.

9. Лепкий Л. Дещо про молодість Богдана Лепкого // Лепкий Л. Твори. – Тернопіль: Термограф, 2001. – С.154-165.
10. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Теорія літератури й компаративістика. – Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 9-37.
11. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 348 с.
12. Стражинский Ю. Ян Матейко // Ян Матейко. – Варшава: Аркады, 1973. – С. 5-28.
13. Чайковський М. Про Богдана Лепкого (Жменька спогадів) // Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. друга. – Друге доповнене вид. Присвячене 55-річчю смерті Великого Сина України Богдана Лепкого. – Зібрав, упорядкував і видав д-р. Роман Смик.– Чикаго-Україна, 1996. – С. 273-279.
14. Шилов А. Пластика и текст в художественной деятельности. – Харьков: Основа, 1997. – 259 с.
15. Ян Матейко // Великие художники. – 2003. – Ч.26. – 32 с.
16. Mikulska J. Mistrz i uczen (Jan Matejko – Stanislaw Wyspianski): Szkic literacki. – Lwow, 1939. – 90 s.

РЕЦЕНЗІЇ

Петро СОРОКА, доцент (Тернопіль)

ВЕРТЕП НА СУКРАЙКУ ХХ ВІКУ¹

(Роман Гром'як. Вертеп, або Як я став народним депутатом СРСР і що з того вийшло... Спогад-роздум. – Тернопіль, 1992. – 336 с.)

Коли появився «Вертеп» Романа Гром'яка, доводилося потерпати, аби його обговорення не перетворилося у новий вертеп. І небезпідставно: цього не вдалося уникнути, пера точили Іроди, Царі, Жиди, Пастухи, Козаки, Чорти, Цигани — неодмінні дійові особи вертепного дійства. Одні непомірно підхвалювали спогади-роздуми, лили словесну патику (з відомих причин), інші кпинили і гудили, на чому світ стоїть, чіпляючись до прохідних рядків і випадкових слів (бо опозиція).

Скороспілі критики вискакували, як з конопель, двозначно натякаючи на обсяг книжки в час тотального дефіциту паперу (ішов 1992 рік). Але це ще був навіть не пролог, бо першими, як правило, вихоплювалися ті, які книжки, власне кажучи, не читали і ніколи читати не будуть. Це були тільки провісники вертепу. А ті, що прочитали, одразу ж відчули, що перед ними лежить жива історія, замкнена в гарячу пульсуючу брилу книжки. Ота історія, що творилася на наших очах і до якої ми були причетні кожною клітинкою серця і мозку. Від того зріло в душі щось давно притлумлене, майже рудиментне, яке вільні, щасливі люди називають гордістю (почуття, яке нам, українцям, було тоді майже не знайоме). Це гордість за націю, за себе і за автора. Цього ніколи не звдає той, хто свідомо чи не свідомо уник виру недавніх драматичних подій, заховавшись у власній мушлі. Таких було небагато, але й не так мало, як би хотілося. Їм можна тільки поспівчувати, хоч вони й похваляються сьогодні тим, що вчора не кричали «слава», а нині не галасують «ганьба». Я з тих, що кричали: учора — більше, згодом — менше. І щасливий, бо вітер історії омив мені лице і душу, й це допомогло мені зрозуміти і оцінити таку книгу, як «Вертеп», що, сподіваюся, не так уже й мало.

Кажуть, що на Божому суді усе життя людини прокручується від народження до смерті. Щоденник Романа Гром'яка прокручує усього кілька літ, але це справжнє священнодійство. Найбільше вражає оголена правдивість сповіді, хоч спокуса прикрасити минуле чи витлумачити його по-новому, безперечно, тяжіла над автором. Але він не піддався їй. Зумів і зміг. Тому й ефект вийшов дивовижний, тому й маємо одну з не багатьох нелицемірних сповідей душі перед народом, історією і Господом.

У «Вертепі» різні рівні площини. Але понад усім Бог і гріхи. «І спогад цілісно спрямований, векторний».

¹ Подається за публікацією: Літературна Україна . – 29 квітня 1993 року.

Ось дитинство, зране війною, злиденне отроцтво і освячена високою метою юність. А далі — як у голлівудському фільмі, — запаморочлива кар'єра. Хтось недобре посміхнеться: трохи щастя, трохи фортуни, а найбільше розумного компромісу. Але чи багато можемо пригадати таких високих злетів? Чи багато знайдеться аналогічних кар'єр не за протекцією і всупереч життєвим обставинам? Чи завжди виняткове обдарування йде в парі з такою ж неймовірною працездатністю? Запитання риторичні і відповіді не потребують.

«Вертеп» — як дорога в Почаїв: там кожен свій слід залишив. Якби виписати всі імена, що зустрічаються, довелося б списати не один аркуш паперу. Більшість просто згадуються, інші окреслюються штрих-пунктирно, і тільки найближчі друзі та соратники вимальовуються рельєфно-зримо. Ось сумний, але завжди рішучий Дмитро Павличко, непохитний Черняк, запальний і красномовний Володимир Яворівський, твердий, «з настовбурченими вусами», активно жестикулюючий Георгій Петрук-Попик. А ще ультрасміливий Володимир Колінець, виважено-об'єктивний Олег Герман, імпульсивний Михайло Левицький.

Колишні партократи найчастіше проходять як безликі силуети, як тіні.

Характеристики рідних людей скупі, але напрочуд точні й місткі. Ось завжди замислений і скупий на слово батько автора, ось парубічко Ладик — «дебелій, крупнокостий, він, здавалося б, не говорив, а дуднив у якусь бочку». Ось Паланя — «маленька засушена бабуся», яку, уявлялося, можна було посадити на долоню.

А які цікаві екскурси в минуле і несподівані літературні медитації. «Гріх на душу взяв Михайло Стельмах, що своїм твором «Над Черемошом» не тільки показав віру малоземельних селян у колективний порятунок, а й бажаний результат видав за дійсний, начебто вже в 1949 році люди фірами розвозили зароблене зерно. Пам'ятаю, що дехто крадене розвозив, але усі інші одержували тільки грами на трудовень...»

Р.Гром'як не зараховує себе до відчайдухів, не змальовує героєм. Не Кармелюк, не довбушівський тип. Далеко ні. Але за певних обставин умів виявити і витримку, і силу волі, і мужність. Тож міг би повторити слідом за Юрієм Липою: «Господь міцним мене створив і душу дав неподілиму». Та нелегко давався кожен крок і мужній вчинок. «Складне-то почуття, коли берешся голосувати... Думаєш-гадаєш, аж голова тріщить, а електроніка фіксує у пам'яті наслідки голосування. Важко голосувати, ще важче зважитися вийти на трибуну...»

«Часто болить голова і серце тисне, і хмари на нашій горизонті згущаються».

Важко сказати, як складеться доля «Вертепу» і яке місце визначить їй найсуворіший суддя час. Чи поставить поруч із «Чорними рядками» Андрія Чайковського, з якими він, як мені видається, суголосний і жанром, і тональністю, і високохудожнім рівнем письма, чи буде відтиснутий іншими мемуарами на більш скромніше місце? Та для нас, сучасників Романа Гром'яка і учасників недавніх подій, це не так уже й суттєво. Значно важливіше, щоб «Вертеп» став перепорою для «вертепних політичних ігор в Україні, зосібна на її західних територіях», як висловився редактор книжки М.Ониськів, і запалював усіх нас до боротьби за світлі ідеали свободи.

«ВЕРТЕП-2» ЯК ДОКУМЕНТ ЕПОХИ І УРОК ІСТОРІЇ¹

(Громяк Роман. Вертеп-2, або У хащах влади. Спогад-роздум. – Тернопіль: Збруч, 1995. – 286 с.)

«Для мене новина — Ваш неабиякий художньо-публіцистичний хист. Я можу бути солідарним не з усіма Вашими тезами і поглядами, та все ж щиро вважаю вихід цих мемуарних нотаток явищем цікавим і корисним у нашому літературному сьогоденні».

З листа Леоніда Новиченка, академіка НАН до Романа Гром'яка

«Мемуари дуже влучно названі, читаються, принаймні мною, як роман, хоча автор про сюжетні колізії і не дбав, та вони самі створювались в ці бурхливі дні щоденно».

Степан Крижанівський, професор, письменник

Поява «Вертепу-2» викликала широкий читацький резонанс, однак критичних відгуків у пресі було небагато. Це не тільки насторожувало, а й обурювало. Чому видання такого потужного калібру і небуденного характеру випало з поля зору нашої «всевидащої» фахової критики? І це в той час, коли набагато слабші книги гучно рекламуються і широко пропагуються. Втім, «Вертеп» з тих винятково рідкісних і цікавих видань, які реклами не потребують і самотужки знаходять стежку до читацьких сердець.

Маю стале переконання, що про книгу писатимуть ще не раз, розглядатимуть її під різними кутами зору і з різних позицій, про неї сперечатимуться, на неї посилатимуться, як на документ епохи. Бо так завжди буває, що дискусія, народжена в читацькому середовищі, вихлюпується на сторінки часописів і газет, шукає логічного завершення в друкованому слові. Зрештою, завжди потрібен час, щоб осмислити твори непроминальні, віхові, фундаментальні. Друга книга «Вертепу», як і перша, стає, на мій погляд, в один художньо-естетичний ряд з такими непересічними книгами останнього часу, як «Благослови, душе моя, Господа» Романа Іваничука, «Президент» Валентина Чемериса, «Блудні сини України» Євгена Сверстюка...

«У хащах влади», звичайно ж, слід розглядати як політологічну і документально-мемуарну річ, співставляючи написане з дійсними фактами та їх наслідками, що вражали нашу уяву у середині 90-х років дужче, ніж будь-які домисли і фантазії. Поговорити є про що, і предмет розмови цікавий, навіть дражливий. І все ж мені хотілося б поглянути на книгу з дещо іншого ракурсу і відповісти на питання, які можуть видатися мало дотичними до її змісту, а саме: наскільки важливо було для автора і кожного, хто запричастився політичною боротьбою, пройти через цю вертепну хлань? Чи очисна вона, чи згубна для душі?

Друге питання, гадаю, особливих розмислів не викликає. Бо хто жертвує собою заради інших, звалює на плечі громадський тягар, не може не порятувати душу. І все ж

¹ Вільне життя. – 19 березня 1996 року.

гостре, як меч, питання нависає над нами: чи не зробили ми крок вперед, а два назад, розкутурхавши міжусобиці, партійну ворожнечу і міжконфесійне протистояння? Роман Гром'як зізнається, що «свої» завжди били дошкульніше, ніж вороги, замасковані прихильники ранили душу глибше, ніж одверті опоненти. Ось де він, як на мене, ключ до всіх розгадок і невдач. Не маємо стабільної суспільної ситуації і міцної держави не тому, що зовнішні вороги такі підступні й лукаві. Ніхто не може нав'язати народові свою лиху волю, якщо він цього не захоче. Усі наші біди в нас самих. Якась непоборна хвороблива потреба живе в кожній українській душі — ненавидіти ближнього свого більше, ніж одвертого ворога. А відсутність єдності — це той шлях, що веде до одного — реставрації тоталітарного режиму. Бо що залишається робити з розжохканим і розділеним на ворожі табори народом, як не приборкати його?!

Від «Вертепу» віє сумом, тривогою і якоюсь аж пекучою печаллю. Читати його важко і боляче. Це історія нашої втрати, епопея політичної поразки, анатомована безжалісним різцем мудрого аналітика. І разом з тим — це навчальний посібник з історії, суспільствознавства і політології. Вчитися є на чому і вчитися є чому. Та все питання в тому, чи ми бажаємо цього, чи ми здатні твердо проаналізувати допущені помилки, щоб не повторити їх у майбутньому? Віряться в це вельми неохоче.

З дивовижною подібністю наша історія повторюється знову і знову, і ми у вертепному дійстві губимо безцінний діамант свободи. Нічого не навчили нас «Чорні рядки» Андрія Чайковського, «Відродження нації» Володимира Винниченка, сповідальні й потужно-пророчі книги Дмитра Донцова, Юрія Липи і Ярослава Стецька, то мало надії на те, що зуміємо піднятися вище, ставши на ще одну сходинку «Вертепу», зуміємо порозумнішати, проаналізувавши не чужі, а власні помилки... Але надія, як відомо, завжди помирає останньою.

ДАВНЄ КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОГО¹

(Роман Гром'як. Давнє і сучасне. Вибрані статті з літературознавства. — Тернопіль: Лілея, 1997. — 272 с.)

Творчість Романа Гром'яка, як, власне, і сама його постать — у контексті політичному, суспільно-культурному — спонукують до глибоких розмислів. Адже Р.Гром'як давно став частинкою нашої історії. Інша річ, яка це історія (як і колись, сьогодні читати її без брому неможливо). Але говорити хочеться не про це, а про Гром'яка-науковця, точніше, його останню в часі книгу.

Підсумовуючи зроблене за сорок років, вчений зізнається: «Як для селянського сина, що самотужки пробився в інший світ, начебто зроблено чимало. Але задоволення — мінімальне, резонанс від зробленого — негучний...».

Оцінка виважена і скромна, але чи точна? Думаю про те, чи багато сьогодні можемо назвати вчених, яких би можна було поставити поруч з Романом Гром'яком? Переконали, що тут вистачить пальців рук — В.Фашенко, І.Дзюба, М.Ільницький, Г.Сивокінь, Є.Сверстюк... долучимо до них ще діаспорних Ю.Шевельова-Шереха, М.Мушинку, Г.Костюка — і на цьому перелік закінчиться. Звичайно, це вчені різної величини: одні з них купаються в «промінні слави», інші — ні. Але спільне, що об'єднує їх і дозволяє вишикувати в один ряд, не погрішивши супроти істини, — академізм,

¹ Вільне життя. — 18 квітня 1997 року.

глибока і всебічна ерудиція та, безперечно, дослідницький талант. Поєднання рідкісне, що в усі часи розцінювалося як розкіш історії. В усі часи, але не сьогодні. Історія теж оголошує антракти. Переживаємо період, коли академізм сприймається ледь як не анахронізм. На літературний кін виступила нова генерація критиків, що більше заклопотана розхитуванням авторитетів і розчищенням п'єдесталів, ніж науковим з'ясуванням справжніх літературних цінностей. Ця генерація заперечує «стару добру школу», відмітає застарілі, на її погляд, категорії естетики і філософії, компенсуючи відсутність ерудиції шокуючим цинічним лексиконом. Це привертає увагу, спонукує до полеміки і навіть вивищує. Принаймні, в колі своїх однодумців. Р.Гром'якові ніколи не йшлося про те, щоб вивищитися, хоча читача він прагнув, за нього боровся. Бо пишеться не для себе. «Давнє і сучасне», на мою думку, дає змогу простежити як невинно і наполегливо автор боровся за читача. Це відчувається і в самій структурі письма, і в способі викладу, завжди гранично ясному, прозорому, простому, але не спрощеному, і навіть у підборі цитат. Від більшості науковців автора «Давнього і сучасного» відрізняє те, що він про складні речі намагається говорити зрозуміло і чітко, в той час, як інші навіть просте прагнуть затуманити.

Збірник вибраного — це 28 статей (здебільшого ґрунтовних, фундаментальних), присвячених творчості Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Тараса Шевченка (дві), Івана Франка (шість), Лесі Українки, Михайла Грушевського, Богдана Лепкого, Юліана Опільського, Михайла Драгоманова... Є тут і цілий пласт теоретичних праць та кілька досліджень про особливості еміграційної літератури.

Ця книга не з тих, які прочитуються з початку до кінця за один присід. Вона з тих, що стають настільними для вчених і критиків, викладачів вузів і студентів-філологів. До неї звертатимуться спеціалісти і через роки, і через десятиліття.

За всю історію розвитку літератури не було, мабуть, жодного митця, світогляд якого не зазнав би еволюційних змін. Найбільш класичні приклади — І.Франко, М.Грушевський, В.Винниченко. Еволюція Р.Гром'яка — тема окремої розмови. Можна простежити її і на основі цього збірника. Хоча тут, як мені видається, вона дещо відсунута на задній план, навіть заретушована. Не зміною текстів і зміщенням акцентів (автор зізнається, що публікує всі статті у такому вигляді, в якому вони були написані в той чи інший час), а відсутністю тих досліджень, які б свідчили про ранні світоглядні погляди вченого. Втім, можливо він і має слушність, що не все з минулого варте передруку. Але маю сталі переконання, що надмірна обережність тут зайва, бо нікому з нас (і тим паче з Гром'якового покоління) не проститься, що ми з «того суспільства» і ми «його продукт». Та куди важливіше — святе прагнення вченого «написати справді наукову історію розвитку літературознавства в Україні і співвіднести її з внеском у науку про літературу, який належить українцям поза Україною». Це непросто і варте щирого захоплення, бо ситуація ускладнюється тим, що «методологічна монополія в Україні привела до догматизму і втрати значною мірою історичної пам'яті, звузила погляди кількох поколінь вчених». Р.Гром'як розуміє це краще, ніж будь-хто інший і цілком віддає собі звіт щодо важкості взятої на себе місії.

Людина приходить у цей світ, аби щось надбати. Автор «Давнього і сучасного» надбав, як на мене, дуже важливе і суттєве — власний стиль. Можна навіть сказати, що він на сьогодні не має нічого іншого, крім стилю. Але це саме те, що вивищує його над іншими і підносить до ряду вибраних. Вчений добре розуміє ціну свого надбання і вміє дорожити ним. Збірник вибраних статей вражає рівністю письма, несхибністю раз і назавжди взятого тону і ще тим ледь вловним в академічному письмі, що називається ритмом.

Можна говорити про якісь окремі недоліки цієї книги (я, скажімо, хотів би бачити автора більш заглибленим у сучасні ідеалістичні філософські течії, принаймні, в останніх розвідках), але не можна закинути йому, що він взяв хоча б одну фальшиву ноту (маю на увазі не ідеологічні акценти, а суто наукові). Р.Гром'як з тих, кого впізнаємо з двох-трьох речень. А ще його письмо афористичне, з тяжінням до крилатості, хоч, по суті, залишається важким питомою вагою наукової аргументації і глибокої філософичності. Ось хоча б деякі приклади: «Жанр — пам'ять мистецтва». «Іронія є виявом тверезого погляду на свої взаємини з середовищем». «Справжня, плідна дискусія можлива лише в тому випадку, коли не обмежуватися критикованим предметом. Критика теж мусить вийти за межі вузьких академічних суперечок віднайти визначальні рушійні сили і соціальні корені її методологічної дискусії».

Будь-яка книга — наукова чи художня — невіддільна від особи автора. Тому дозволю собі закінчити таким суб'єктивним зізнанням. Працювати поруч з Р.Гром'яком відповідально і важко, а ще важче любити його. Він у поцінуванні людей такий же холодний і безпристрасний, як в оцінці художніх творів. А ще — іронічний та ущипливий. Але воістину: з важкістю — легкість. Досить запитати себе: «Чи можливо без Гром'яка? — щоб заповнило сумне відчуття всеохопної сірості, безликоності і пересічності. Р.Гром'як — це рівень сучасної науки, а «Давнє і сучасне» — то найвища на сьогодні висота, до якої мусимо доростати, яку треба здолати, щоб іти далі.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Ярослав ПОЛЩУК, доктор філологічних наук, професор кафедри україністики Ягеллонського університету (Краків)

Нонна ШЛЯХОВА, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І.Мечнікова.

Михайл ГІРШМАН, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури Донецького національного університету. Ровесник, співробітник і товариш Романа Гром'яка з часів його праці в Донецькому університеті.

Олександр ГЛОТОВ, доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, ректор Тернопільського експериментального інституту педагогічної освіти; член Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Ігор ПАПУША, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистив кандидатську дисертацію на тему «Індологія в творчості Івана Франка. Рецепція, трансформація» (1998), член і учений секретар (2001-2004 рр.) Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Наталія КУЧМА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Стан і функціонування літературної критики в західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст.» (1999).

Мар'яна ЛАНОВИК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Функціонування літературно-художнього образу в українсько-англійських перекладах» (1997) та докторську дисертацію на тему «Проблема художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії» (2007); член і учений секретар (2004-2005 рр.) Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Зоряна ЛАНОВИК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Творчість Остапа Тарнавського у двоколії літературного процесу» (1997) та докторську дисертацію на тему «Біблійна герменевтика: становлення, методологія» (2007).

Ігор КОЗЛИК, доцент, докторант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ніна БЕРНАДСЬКА, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галина ДРАНЕНКО, аспірант кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Іван ЗИМОМРЯ, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Ольга ПАПУША, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Тернопільського комерційного інституту; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу» (2004).

Олена КОСТЕЦЬКА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності Тернопільського національного економічного університету; під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Жанрова система прози Богдана Лепкого» (2004).

Леся НАЗАРЕВИЧ, аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Зоряна ЛЕЩИШИН, аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Оксана ЛАБАЩУК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Юрій ЗАВАДСЬКИЙ, кандидат філологічних наук, асистент кафедри документознавства та інформаційної діяльності Тернопільського національного економічного університету.

Оксана КАВУН, аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Виконує дисертацію під керівництвом Р.Гром'яка.

Ігор БЕНЦАЛ, аспірант кафедри журналістики Львівського національного університету імені Івана Франка.

Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка; член-кореспондент НАН України.

Михайло ГНАТЮК, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка; член Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як. При опонуванні Романа Гром'яка захистив докторську дисертацію на тему «Літературознавчі концепції Івана Франка в контексті методологічних пошуків кінця XIX – початку XX століття» (2003).

Микола ТКАЧУК, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Під консультуванням професора Романа Гром'яка захистив докторську дисертацію на тему «Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)» (1998); член і заступник голови Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Тарас ПАСТУХ, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Львівського національного університету імені Івана Франка, докторант кафедри філології Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Світлана БАРАБАШ, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства Кіровоградського національного педагогічного університету.

Лідія ГОЛОМБ, доктор філологічних наук, професор Ужгородського національного університету.

Марія МОКЛИЦЯ, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Волинського національного університету імені Лесі Українки; член Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА, докторант Львівського національного університету імені Івана Франка.

Наталія ПОПЛАВСЬКА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Владислав ГИЖИЙ, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури, заступник декана філологічного факультету Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; член і вчений секретар (з 2006 р.) Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Віра БОДНАР, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила

кандидатську дисертацію на тему «Проблема рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І.Я.Франка» (1998).

Мар'яна ГІРНЯК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. При опонуванні професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В.Домонтовича» (2005).

Леся ГИЖА, асистент кафедри іноземних мов Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Микола ПОЛЮГА, аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (2002-2003), докторант Пенсильванського державного університету (США).

Ольга КУЦА, доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. При опонуванні Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Проблема «класика і сучасність» в літературно-критичній творчості Миколи Бажана» (1985); член Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Ярослав КОЗАЧОК, доктор філологічних наук, професор Київського авіаційного університету. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистив кандидатську дисертацію на тему «Григор Тютюнник, Василь Шукшин: проблемно-художнє зіставлення» (1991).

Леся ВАШКІВ, кандидат філологічних наук, доцент Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. При консультуванні професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі» (1998).

Ліуіза ОЛЯНДЕР, доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Волинського національного університету імені Лесі Українки, почесний академік Академії наук вищої школи України; член Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Надія БЛИК, кандидат філологічних наук, доцент Тернопільського національного економічного університету.

Леонід РУДНИЦЬКИЙ, доктор філософії, професор-емерит германських та слов'янських мов і літератур, директор програми Центрально і Східноєвропейських студій в університеті Ла Саль (Філадельфія, США), професор Пенсильванського університету (Філадельфія, США), професор Українського католицького університету (Львів), Президент Світової ради наукових товариств імені Шевченка, ректор Українського вільного університету (Мюнхен), дійсний член Національної Академії наук України.

Степан ХОРОБ, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Анатолій НЯМЦУ, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Микола ЗИМОМРЯ, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; член (2003-2005) Спеціалізованої вченої ради по захисту дисертації К 58.053.02, яку очолює Р.Гром'як.

Валентина НАРІВСЬКА, доктор філологічних наук, професор кафедри російської філології і порівняльного літературознавства Дніпропетровського національного університету.

Ірина ДОБРЯНСЬКА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Творчість Івана Світличного в українській літературі кінця 50-х – 70-х років ХХ століття» (1997).

Олександр ВОЛКОВИНСЬКИЙ, кандидат філологічних наук, докторант Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету.

Василь БУДНИЙ, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Світлана ПРИТОЛЮК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Романи Карла Еміля Францова в контексті європейського роману виховання до кінця XIX століття» (2004).

Марія ШИМЧИШИН, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Тернопільського національного економічного університету. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Підстави та особливості рецепції творчості Лесі Українки в англomовному світі кінця XIX – початку XX століття» (2000).

Ольга ЦАРИК, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Тернопільського державного технічного університету імені Івана Пулюя. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистила кандидатську дисертацію на тему «Творчість Богдана Лепкого в українсько-польських літературних взаєминах 1899-1941 рр.» (2001).

Василь СЛАПЧУК, письменник, автор двадцяти поетичних та прозових книг, лауреат Шевченківської премії (2003), живе у м. Луцьку.

Андрій ЦЯПА, асистент кафедри іноземних мов Тернопільського національного економічного університету.

Володимир ВИШИНСЬКИЙ, аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Наталія ГАВДИДА, аспірант, науковий працівник Тернопільської обласної комунальної інспекції охорони пам'яток історії та культури.

Петро СОРОКА, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Під керівництвом професора Романа Гром'яка захистив кандидатську дисертацію на тему «Жанрова різноманітність сатиричної мініатюри в новітній українській літературі (1940-90-ті роки)» (1994).

Наукове видання

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ
КОМПАРАТИВІСТИКА
УКРАЇНІСТИКА**

Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя
доктора філологічних наук, професора,
академіка Академії вищої школи України
Романа ГРОМ'ЯКА

**STUDIA
METHODOLOGICA**

Випуск 19

Відповідальний за випуск Ігор Папуша

Підписано до друку 27.02.2007. Формат 70х100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Друк офсетний. 32,4 ум. др. арк., 34,22 обл.-вид. арк. Тираж 500. Замовлення 07-064.

Редакція газети «Підручники і посібники». Свідоцтво ТР №189 від 10.01.96.
46020, м. Тернопіль, вул. Поліська, 6а. Тел. 8-(0352)-43-15-15; 43-10-31.
E-mail: pp@pp.utel.net.ua
www.pp.utel.net.ua