

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ:
КОНЦЕПЦІЇ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Науковий збірник

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Інститут філології
Кафедра теорії літератури, компаративістики
і літературної творчості

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ:
КОНЦЕПЦІЇ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Науковий збірник

Київ 2012

УДК
ББК

Рецензенти:

Радишевський Р.П. – член-кор. НАН України, д-р філол. н., проф.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Сулима М.М. – член-кор. НАН України, д-р філол. н., проф.,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту філології Київського національного
університету імені Тараса Шевченка
(протокол № від 23 грудня 2011 року)

У збірнику вміщено матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 50-річчю кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, які представляють різні сфери сучасної теоретичної думки – компаративні аспекти дослідження тексту, його інтертекстологічні та міфопоетичні модуси, поетикальні студії, проблеми жанрології, національні коди художнього письма, літературознавчого дискурсу, тощо. До збірника увійшли праці співробітників кафедри, її вихованців – докторів, кандидатів наук, аспірантів, наукові дослідження відомих вітчизняних та зарубіжних учених.

Видання розраховане на викладачів вищої школи, науковців, учителів, аспірантів і студентів-філологів.

Статті публікуються в авторській редакції.

Адреса редакційної колегії: 01033, Київ, б-р Тараса Шевченка, 14, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості (кімн. 117, тел. 239-32-34).

Редакційна колегія: Л.В.Грицик, д-р філол. наук, проф. (голова), О.Г.Астаф'єв, д-р філол. наук, проф., Костенко Н.В., д-р філол. наук, проф., Бернадська Н.І., д-р філол. наук, проф., Гнатюк М.М., д-р філол. наук, проф. (редактор-упорядник), Ткаченко А.О., д-р філол. наук, проф., Шаповал М.О., д-р філол. наук, доц., Андрійченко Н.М., к. філол. наук, доц., Яровий О.С., к. філол. наук, доц.

Віддруковано у видавництві «Логос» з оригіналів авторів.

Свідоцтво ДК № 201 від 27.09.2000 р.

01030, Київ-30, вул. Богдана Хмельницького, 10, тел. 235-6003

Наклад 100 прим. Зам.

ISBN

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, 2012

ЗМІСТ

Грицик Людмила, д-р філол. н., проф., зав. кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості

КАФЕДРА: СТАНОВЛЕННЯ, ПОСТУП, ОБРІЇ

Александрова Галина, д-р філол. н., ст. наук. сп.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО: «СУГОЛОСНА ОСНОВА» І «СТОРОННІ НАВЕРСТВУВАННЯ»

Андрійченко Наталія, к. філол. н., доц.

КАТЕГОРІЯ ДУШІ І СЕРЦЯ У МИКОЛИ ГОГОЛЯ ТА РАЛФА ЕМЕРСОНА

Астаф'єв Олександр, д-р філол. н., проф.

ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ У ПРАЦЯХ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО, ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА І ЮРІЯ ШРЕХА

Бабенко Марина, аспірант

МЕДИТАТИВНІСТЬ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ

Бернадська Ніна, д-р філол. н., проф.

ЖАНР ПРИТЧІ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ІВАНА ЛИПИ

Бровко Олена, к. філол. н., доц.

ТРАНСГРЕСИВНІСТЬ НОВЕЛІСТИЧНИХ СЮЖЕТНИХ СХЕМ: УРБАНІСТИЧНИЙ ВИМІР

Гнатюк Мирослава, д-р філол. н., проф.

ІНТЕРТЕКСТОЛОГІЯ ЯК МЕТОД ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Гнатюк Михайло, д-р філол. н., проф.

ФРАНКОЗНАВСТВО У ХХІ СТОЛІТТІ. НА ПОРОЗІ НОВОГО ЕТАПУ

Грицик Людмила, д-р філол. н., проф.

ІНДОЛОГІЧНІ ПРАЦІ ОЛЕКСАНДРА БІЛЕЦЬКОГО: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Забіяка Ірина, аспірант

ПОРІВНЯННЯ ЯК ШЛЯХ ДО ТЕОРІЇ

Зарва Вікторія, д-р філол. н., проф.

РОЗВИТОК ІДЕЙ ПРОСВІТНИЦТВА В РОСІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 60–80-Х РР. ХІХ СТ.

Зимомря Іван, к. філол. н., доц.

СПЕЦИФІКА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПОЕТИКИ МАЛОЇ ПРОЗИ ТОМАСА БЕРНГАРДА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ІМІТАТОР ГОЛОСІВ»)

Зимомря Микола, д-р філол. н., проф.

ДІАЛОГ У СИСТЕМІ РЕЦЕПЦІЇ ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Козак Степан, д-р філол. н., проф. **РАННІ ПОЛЬСЬКІ ЗАЦІКАВЛЕННЯ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА**

Костенко Наталя, д-р філол. н., проф.

СТАНОВЛЕННЯ ДОЛЬНИКА В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА (на матеріалі поезії 10-х рр.)

Левицький В'ячеслав, аспірант

МІФОПОЕТИКА ДНІПРА В КИЇВСЬКОМУ ТЕКСТІ 1910-Х – 1930-Х РОКІВ

Мужук Леонід, проф., заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, лауреат Шевченківської премії

АГАТАНГЕЛ КРИМСЬКИЙ – ПРОВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Наєнко Михайло, д-р філол. н., проф., лауреат Шевченківської премії

ПЕРЕДІСТОРІЯ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Нахлік Євген, д-р філол. н., проф.

ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ (за матеріалами книжки: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia, pod red. Tomasza Bilczewskiego. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.–LVIII+595 s.*)

Нямуц Анатолій, д-р філол. н., проф.

ТРАНСФОРМАЦІЙНА АУРА МІФОЛОГІЧНИХ МОДЕЛЕЙ У ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Просалова Віра, д-р філол. н., проф.

ЖИВОПИСНІ ЕКФРАЗИ У ТВОРЧОСТІ Г.МАЗУРЕНКО ТА Е.АНДІЄВСЬКОЇ

Рагойша Вячаслаў, д-р філол. н., проф.

НА ПЕРАСЯЧЭННІ СЛАВЯНСКІХ ТРАДЫЦЫЙ: ВЕРШІ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА

Радишевський Ростислав, д-р філол. н., проф.

ІСТОРІЯ В ПЛОЩИНІ НАРАТИВУ

Рудницький Леонід, д-р філос. н., проф.

ПАТРІАРХ ЙОСИФ СЛІПІЙ І ЛІТЕРАТУРА

Скиба Тетяна, аспірант

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Скупейко Лукаш, д-р філол. н., пров. наук. сп.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА-КРИТИК: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ НЕОРОМАНТИЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ

Стус Дмитро, к. філол. н., доц., лауреат Шевченківської премії

ВАСИЛЬ СТУС: ЗНАКИ СПРИЙМАННЯ

Ткаченко Анатолій, д-р філол. н., проф.

ЩЕ РАЗ ПРО ГЕНЕРИКУ

Ткачук Микола, д-р філол. н., проф.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПОВІСТІ «МЕСТЬ ВЕРХОВИНЦЯ» МИКОЛИ УСТИЯНОВИЧА

Ткачук Олександр, к. філол. н., доц.

МОДЕРНІСТСЬКА РЕЦЕПЦІЯ АБСУРДНОГО СВІТУ В НОВЕЛАХ МИХАЙЛА ЯЦКІВА

Ульяш Станіслав, д-р філол. н., проф.

ФЕНОМЕН КРЕСІВ

Шановал Мар'яна, д-р філол. наук, доц.

ПАРОДІЮВАННЯ ТА ЙОГО ВАРІАЦІЇ У ДРАМАТУРГІЇ ОСТАПА ВИШНІ

Шестопалова Тетяна, д-р філол. н., доц.

«ШЕВЧЕНКОВА САГА ТА ЇЇ ГЕРОЇ»: Ю.ЛАВРІНЕНКО ПРО РОЛЬ Т.ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ МОДЕРНІЙ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРІ

Шляхова Нонна, д-р філол. н., проф.

ТЕОРІЯ СЛОВЕСНОСТІ О. ПОТЕБНІ

Яровий Олександр, к. філол. н., доц.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АРХІВ ХХ СТОЛІТТЯ: КОРИСНЕ – ЗГАДАТИ

*Людмила Грицик,
д-р філол. н., проф.,
завідувач кафедри теорії літератури,
компаративістики і літературної творчості
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка*

КАФЕДРА: СТАНОВЛЕННЯ, ПОСТУП, ОБРІЇ

Кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості у цьому навчальному році відзначає 50. Як свідчить документація вченої ради (витяги із протоколів, розпорядження), 1961 був періодом зародження кафедри, яка формувалася непросто (в плані кадрового забезпечення), але швидко. Філологічний факультет щойно розділювався на два підрозділи – романо-германської філології і власне філологічний. Курс теорії літератури в університеті, зокрема у філологів, не був новим. Основи для нього заклали в попередні десятиріччя М.Костомаров, П.Житецький, М.Драгоманов, О.Котляревський, А.Лобода. 1906 року з ініціативи М.Дашкевича було відкрите романо-германське відділення на історико-філологічному факультеті. На очолюваній ним кафедрі західноєвропейських літератур читалася низка теоретичних курсів, побудованих в основному на зарубіжному матеріалі. Інтересові до проблем теорії сприяв і започаткований М.Дашкевичем семінар, який із часом продовжить ще один, не менш потужний, Савченковий. З нього вирости блискучі теоретики-зарубіжники: Т.Якимович, А.Розанова, Н.Модестова, А.Іллічевський, В.Пащенко.

Багато філологів працювало і в психологічному семінарі проф. Г.Челпанова (існував такий відділ психології і логіки на філологічному факультеті).

1907 року був заснований Семінарій російської словесності В.Перетца, що відіграв винятково важливу роль у розвитку філологічної науки, методу, «в рамках якого вироблялися окремі аспекти формального аналізу» (Я.Поліщук).

Пізніше про створену В.Перетцом школу О.Білецький писав, що вона «вчила філологів добре чистити свої інструменти перед тим, як застосовувати їх; добре вивчати природу тих матеріалів, над якими їм доведеться працювати».

Неоціненними для розвитку теоретичної думки стали праці та виклади М.Зерова, П.Филиповича, М.Драй-Хмари, І.Огієнка, які пройшли школу семінарію В.Перетца. І хоч це тривало зовсім недовго (страшна коса 30-х років не обминула і їх), міцний фундамент був закладений. Саме на ньому продовжували свої теоретичні виклади професори-україністи і русисти: А.Іщук, Є.Кирилюк, О.Дорошкевич, Ю.Кобилецький, П.Попов, О.Білецький, Н.Крутікова, Г.Сидоренко та ін.

З різних причин (фахових можливостей, сумної долі репресованих і реабілітованих) сталося так, що як повноцінна навчальна структура кафедра почала працювати лише у 1962 році, формуючись кадрами переважно запрошеними. Керувати нею доручили проф. В.Воробйову, вихованцеві

Ленінградського Інституту історії, філософії та лінгвістики, який із 1960 року працював у Київському університеті, авторові низки досліджень із марксистсько-ленінської методології. З головної редакції УРЕ прийшов на кафедру М.Гнатюк, який займався проблемами розвитку жанру поеми, теоретичними проблемами славістики, міжлітературними взаєминами. Після закінчення Львівського педінституту й недовгого періоду співпраці з УРЕ на кафедру прийшов і М.Дубина, який 1980 року став її професором. Коло інтересів М.Дубини широке – від питань «теоретичної й ідейної боротьби в літературі» до проблем шевченкознавства, творчості В.Бобинського, Д.Загула, М.Ірчана тощо. З кафедри російської літератури була переведена доцент, згодом професор, Л.Александрова, інтереси якої зосереджувалися довкола проблем розвитку роману, зокрема історичного. З часом на кафедрі з'явилася Н.Костенко як асистент, «віршолоб» і віршознавець, тепер провідний в Україні фахівець із теорії вірша. Очевидно, ідея великої дружби народів, яка активно утверджувалася тоді у всьому і скрізь, проникла і в навчальні плани, знайшовши своє місце в курсі «Літератури народів СРСР», що був обов'язковий у всіх університетах СРСР. Як людина, причетна до його розбудови (я була членом навчально-методичної комісії МОСРСР з літератур СРСР), можу сказати, що це вкрай складна робота, пов'язана з розробкою концепції курсу, періодизації, визначення вузлових проблем тощо. Ще складніше було з кадрами. Поступово напрацьовувався досвід, за яким стояли проф. Й.Ужжальніс (Вільнюс), Г.Ісаков (Тарту), П.Бороздіна (Воронеж), Х.Кьорогли (Москва), В.Рагойша (Мінськ), І.Неупокоева (Москва), Р.Бікмухаметов (Москва). З'явилися перші методичні напрацювання, монографії. Сьогодні можна по-різному згадувати цей курс. Дехто, використавши доволі фактичного матеріалу саме з історії літератур народів СРСР, з усмішкою говорить тепер про нього, як щось зайве, «дитя ідеології». У мене він і досі викликає найкращі спогади, не тільки через саму літературу/тексти, а й через те, що програмами, літературою (навчальною, методичною) разом із іншими колегами з України долучалася до того, як і що зі своєї, української, читатиметься в інших вузах (Таджикистані, Узбекистані, Естонії, Грузії, Вірменії). Цей курс любили студенти. Художні тексти були вдячним матеріалом для теоретичних спостережень і висновків. Кафедра теорії літератури і літератур народів СРСР (така назва існувала до 1994 року) працювала, широко залучаючи до наукових досліджень, лекційних викладів матеріал різних літератур.

Колектив кафедри був невеликий, він компактний і тепер. У ньому не прийнято було говорити про будь-що, окрім літератури, театру, кіно. Активно обговорювалися нові публікації в художніх, наукових журналах. І щосеместра (ця традиція збереглася й дотепер) на методологічному семінарі, який вів проф. В.Воробйов, людина «суворих правил», без найменшого почуття гумору, але працююча і дуже пунктуальна (таким був хіба-що проф. Я.Білоштан) обговорювалися наукові з'яви, проблеми методологічного характеру тощо. Майже п'ять років (1967-1971) кафедру очолював кумир усіх першокурсників

(він, як актор на сцені, читав «Вступ до літературознавства») проф. Я.Білоштан. Людина трагічної долі (був репресований), він вражав колег інтелігентністю, яка проявлялася в усьому – поведінці, манерах, інтонації, жестах. Він добре знав Франка і театр (так називалася одна з його монографій); проблема перекодування художніх текстів мовою інших видів мистецтв уже тоді турбувала його не менше, ніж драма як рід чи інші проблеми теорії літератури. Під керівництвом проф. Я.Білоштана працювала над докторською дисертацією Н.Костенко. Найголовнішу частину навантаження, пов'язаного з курсом літератур народів СРСР, упродовж десяти років виконувала на кафедрі доц. Л.Пономаренко, безмежно закохана у світ поем Е.Межелайтіса, чийй творчості присвячена її монографія. Л.Пономаренко співпрацювала також із українськими видавництвами, які у шістдесяті друкували багато перекладів із творів братніх літератур, була членом редради видавництва «Дніпро».

1976 року кафедру очолив проф. В.Бойко, він займався жанровою специфікою фольклору. Наділений особливим почуттям гумору й унікальною пам'яттю, В.Бойко, який мав уже на той час чималий досвід роботи в академічному Інституті фольклору, не просто входив у життя кафедри: у робочих вузівських ритмах бачив чимало зайвої метушні, поспіху. Йому ближчою була «тиха гавань робочого столу». Але своїх студентів він любив і до кінця життя підтримував з багатьма найтісніші стосунки. Упродовж року обов'язки завідувача кафедри виконували проф. М.Дубина та доц. Г.Домницька, яка займалася драматургією, була одним із співавторів історії української радянської літератури. Окрім цього, Г.Домницька мала прекрасний досвід роботи із навчально-освітньою документацією: вона прийшла на кафедру з Міністерства освіти. Для її колег-кафедралів, які інколи губилися в паперах (їх було в ті часи дуже багато, чого варті славнозвісні УМКД!) це була добра підмога. У цей час на кафедрі з'явилися нові кадри – факультетські випускники, кафедральні аспіранти – асистент, тепер доцент, Н.Андрійченко, яка займалася проблемами міжлітературних взаємин, літературознавства, а згодом Н.Бернадська, тепер професор, автор монографій та низки статей із теорії роману, сучасної української літератури, О.Яровий – пізніше дослідник поезії П.Тичини, доцент, поет, прозаїк, лауреат багатьох літературних премій.

1989 року керівництво кафедрою перебрав д.ф.н. М.Наєнко, згодом професор, лауреат Шевченківської премії, автор численних монографій і навчальних посібників. З ініціативи проф. Наєнка 1994 року назва кафедри була змінена, що спричинено передовсім потребами освоєння студентами нових методик вивчення історико-літературного процесу, жанрової системи літератури, теоретичної й історичної генології, типології стилів, напрямів, форм інтертекстуальності тощо. Відповідно, на кафедрі тепер уже «теорії літератури і компаративістики» з'явилися нові курси: «Основи порівняльного літературознавства», «Літературна компаративістика», «Історія українського порівняльного літературознавства». Важливе місце в компаративістиці зайняв художній переклад зі споріднених і віддалених мов.

Поєднання теорії літератури і компаративістики у назві кафедри повністю відтворювало тогочасний рух наукової думки і практичні потреби. І те й інше передбачали навчальні плани, розроблені з урахуванням досвіду Московського та Петербурзького університетів та програми, розробленої академіком Д.Наливайком, наявної навчально-методичної літератури, значна частина якої готувалася кафедрою спільно з Інститутом літератури НАН України, Тернопільським, Львівським університетами. У цей час з'явилася і нова ВАКівська спеціальність «порівняльне літературознавство». Кафедра одержала можливість готувати аспірантів із «теорії літератури» і «порівняльного літературознавства». Для прикладу: лише за останні п'ять років на кафедрі захищено 22 дисертації, з них 10 – докторські. Двоє докторів залишилися на кафедрі.

Наукові напрями роботи кафедри реалізовано у працях проф. М.Наєнка "Українське літературознавство. Школи, напрями, течії" (К., 1997), "Романтичний епос" (К., 2000), "Інтим письменницької праці" (2003), «Художня література України» (К., 2008); проф. Л.Грицик "Орієнталістика Агатангела Кримського в українському літературному процесі початку ХХ ст." (К., 1994), «Зарубіжна література. Матеріали до вивчення літератур Сходу» у 2-х ч., «Українська компаративістика: концептуальні проєкції» (2010); проф. Н.Костенко "Поетика Миколи Бажана" (К., 1971), "Українське віршування ХХ ст." (К., 1993, 2-ге вид. – 2006), проф. А.Ткаченко "Іван Драч. Нарис творчості" (К., 1988), "В.Симоненко. Нарис життя і творчості" (К., 1990), «Мистецтво слова. Вступ до літературознавства» (К., 1998, 2-ге вид. – 2003); проф. О.Астаф'єва "Образ і знак" (К., 2000), "Поетичні системи українського зарубіжжя" (К., 2005), «Лірика української еміграції» (1998), проф. Н.Бернадської «Український роман: проблеми розвитку і жанрова еволюція» (К., 2004), проф. М.Гнатюк «Юрій Яновський: текст і авантекст» (К., 2006), д.ф.н., доц. М.Шаповал «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» (К., 2009), а також у підручниках і посібниках з історії українського літературознавства, вступу до літературознавства, основ компаративістики, історії українського порівняльного літературознавства.

Сьогодні кафедра має своїх вихованців у Донецькому, Дніпропетровському, Таврійському, Черкаському, Бердянському, Дрогобицькому, Тернопільському, Луганському, Миколаївському університетах, але найбільше – в київських вузах, Інституті літератури НАН України. Серед них – громадяни Туреччини, Грузії, Азербайджану, Польщі.

З 1994 року на кафедрі працює «Філологічний семінар», за матеріалами якого щороку видається однойменний збірник наукових праць (проф. М.Наєнко, Н.Бернадська).

1998 року з ініціативи тодішнього декана проф. М.Наєнка та СП України була відкрита спеціальність «літературна творчість». Тепер – це три освітні рівні – «бакалавр», «спеціаліст», «магістр». Новий напрямок в роботі випускової кафедри спричинив кардинальні зміни в навчальних планах: третій «блок» дисциплін був повністю перероблений, так само, як і блок дисциплін «за

вибором студентів» (це принципово важливо, адже наші студенти працюють ще й у «згоді» зі своїм покликанням – чи то у майстерні прози, поезії, драматургії, критики чи художнього перекладу). Студенти літературної творчості (щороку вступає їх десятеро на бюджетну форму навчання) – особливі – талановиті, начитані, у кожного – свій смак і свої кумири. У багатьох уже при вступі є власні збірки. Кожен – індивідуальність. Це помітно уже у час творчих випробувань, які упродовж трьох останніх років є обов'язковими при вступі до університету. Перший ринг, на який виходить кожен першокурсник, – літературна студія (знайомство, а потому і творчі змагання і перші дискусії довкола написаного). Далі – практичні заняття у «класах»/майстернях відомих письменників, які співпрацюють із кафедрою: прози – талановитий сучасний прозаїк, к.ф.н. В.Даниленко, поезії – к.ф.н., лауреат державної премії ім. Шевченка – Д.Стус, драматургії – письменник-драматург В.Фольварочний та д.ф.н. М.Шаповал, художнього перекладу – поет, перекладач проф. А.Ткаченко та наша випускниця, письменниця, к.ф.н. О.Лященко, кіно та телепродукту – письменник, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Шевченка проф. Л.Мужук. І, насамкінець, – творчі звіти у кафедральних альманахах «Світ-танок» і «Сполучник» (їх видано уже по шість випусків), Спільці письменників, «Літературній Україні», «Київській Русі», «Письменницькій майстерні» проф. Ю.Коваліва.

Працювати із творчою молоддю цікаво, хоч непросто: наші лекції не закінчуються в аудиторіях, де їх читають; всім колективом ми прагнемо, аби вони були «справжнім ферментом наукової і творчої думки». Наш науковий, творчий потенціал дозволяє досягти цього. Сьогодні із дев'яти членів кафедри – семеро – доктори наук, двоє – кандидати, четверо – члени Спільки письменників та Спільки журналістів, двоє – Міжнародного ПЕН-клубу. У багатьох, окрім підручників, наукових монографій, – книги поезій, прози, перекладів, драматичні твори.

Дванадцятий рік роботи зі студентами, які навчаються за програмою «літературна творчість» завершився зміною назви кафедри. У ній відтворено найголовніші напрями роботи її як випускової навчально-наукової структури. Природньо, подібні зміни як знаки оновлення, подальшого розвитку кафедри неодноразово супроводжуються штатними і позаштатними ситуаціями, які вимагають відповідної реакції. І тут хочу від імені всього колективу кафедри подякувати керівництву Інституту філології, університетові за підтримку і розуміння. Ці слова народжені не природою жанру ювілейної публікації, а вірою в те, що так буде й надалі.

Сподіваємось, що потужний творчий колектив, озброєний сучасною науковою думкою, новітніми методологіями в майбутньому достойно представлятиме наш університет і в вузах, на радіо, телебаченні, у видавництвах, періодичних виданнях тощо.

Серед випускників «літературної творчості» – кандидати наук С.Жигун, О.Лященко, О.Стужук, О.Мудрак, О.Андріяшик, І.Антипова, О.Бросаліна, О.Башкирова.

Членами Спілки письменників стало більше десяти випускників «літературної творчості». З'явилися перші книжкові видання, переклади, що привернули увагу читачів.

Як любить повторювати наш колега, «на художньому рівні літератури завжди відбивається рівень розвитку наукової думки про неї, а глибина літературної критики свідчить про інтелектуальну озброєність самої літератури». Будемо намагатися, аби це усвідомили наші студенти. Аби їхня творчість – література – була цікавою і завжди мала свого читача.

З ювілеєм, кафедра!

*Галина Александрова,
д-р філол. н., ст. наук. сп.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО: «СУГОЛОСНА ОСНОВА» І «СТОРОННІ НАВЕРСТВУВАННЯ»

Простежується порівняльний вимір фактів і явищ літературного процесу в «Історії української літератури» М. Грушевського, роль запозичень, впливів і перетворення їх на національному ґрунті.

Ключові слова: словесність, фольклор, культура, вплив, запозичення, аналогії, паралелі, порівняння.

Исследуется сравнительное измерение фактов и явлений литературного процесса в «Истории украинской литературы» М. Грушевского, роль заимствований, влияний и преобразование их на национальной почве.

Ключевые слова: словесность, фольклор, культура, влияние, заимствование, аналоги, параллели, сравнения.

It is reveals a comparative measurement of facts and events of the literary process in the “History of Ukraininan literature” of M. Grushevskiy, the role of borrowings, influences and transform them on national basis.

Key words: Literature, folklore, culture, influence, borrowing, analogies, parallels, comparisons.

Від перших критичних оглядів літератури 1830–1860-х років (О. Бодянський, М. Максимович, А. Метлинський, М. Костомаров, О. Котляревський, П. Куліш та ін.) та спроб історико-літературних нарисів (І. Вагилевич, Я. Головацький), українське літературознавство кінця XIX ст. дійшло до перших синтетичних праць, «побудованих на базі історичної тяглості й культурних взаємовпливів» [15, 188]. Такими були три авторських історії літератури: «Нариси історії української літератури XIX століття» М. Петрова, рецензія на неї М. Дашкевича, що здобула статус самостійного дослідження, та «Історія літератури руської» О. Огоновського. На початку XX ст., що

позначилося невпинним урізноманітненням експериментальних пошуків у сфері змісту й форми художніх творів, відбувався і взаємообумовлений наслідок цього процесу – формування нових способів аналізу та інтерпретацій у ретроспективній переоцінці надбань минулого, за словами С. Єфремова, «осяяне ідеєю розвитку та послідовності в літературній еволюції» [11, 151]. Але майже всі авторські «Історії українського письменства» ХХ століття (С. Єфремова, Б. Лепкого, М. Грушевського, М. Возняка, М. Зерова, М. Гнатишака, Д. Чижевського) були викреслені з літературознавчого обігу і просто «не діяли» протягом тривалого часу. Нині більшість із них перевидані і активно функціонують у контексті української культури, демонструючи рівень і розвиток історико-літературного мислення своєї доби та слугуючи багато в чому відправними пунктами у пошуках шляхів і методів створення нової історії української літератури.

«Історія української літератури» М. Грушевського, написана в 1920-х роках, за його словами, постала як поширення та розвиток його концепції «Історії України-Русі» [5, 7]. Основним принципом аналізу в ній став історизм. Саме тому Л. Білецький зараховував літературознавчу спадщину М. Грушевського до історичної школи; окрім того, вбачав у ній ознаки теорії соціологічної інтерпретації поетичного твору, теорії літературної діалектики й еволюції [1, 365–366] (хоч М. Грушевський говорив про себе: «Я пройшов в своїм часі філологічну школу і з неї міцно витвердив принцип – *pe mini credere*» [4, 13]). Це врахував Д. Чижевський, коли говорив про поєднання у цій праці філологічного, духовно-історичного та соціально-політичного методів [17, 21]. М. Наєнко називає його підхід культурно-історичним напрямом в історичній школі [16, 163], Я. Гарасим домінантою у дослідженні історії літератури й фольклору М. Грушевського теж вважає методологію культурно-історичної школи, дещо збагачену елементами міфологічно-порівняльної, антропологічної та психологічної, а насамперед школи генетичної соціології [2, 110], М. Гнатюк наголошує на застосуванні в його «Історії української літератури» різних літературознавчих методів (історико-порівняльного, біографічного, психологічного, естетичного) [3, 177]. Актуальність перечитання цієї праці полягає у тому, щоб показати формування «компаративних ліній» у вітчизняних історіях літератур, адже вони не лише синтезували добре відомі факти, а й прагнули виявити закономірності розгортання основних типів художнього мислення в їхній діалектичній взаємодії. Це важливо і для сучасної історії української літератури: «...без фахової експлікації компаративного контексту української літератури її розгляд, вочевидь, хибуватиме на герметичність» [13, 81]. Мета нашої статті – наголосити: невід’ємним компонентом праці М. Грушевського, продуктивним підходом був порівняльний вимір фактів і явищ літературного процесу. «Оцінювати – це порівнювати, а тому дошукуватися суті» – так окреслює зусилля літературознавця П. Кононенко [14, 34].

Одним із важливих завдань М. Грушевського, його «теоретичною формулою» було довести генетичний зв’язок давньої української літератури зі

«старою» культурою, «відтворити неперервну тканину духового життя нашого народу» [9, 7], а, заодно і довести існування підстав і можливостей окремого українського розвитку, паралельно з великоруським, але окремо від нього. М. Грушевський визнавав заслугу в цьому порівняльно-літературних, культурних і соціологічних дослідів. Він звернувся до оперування літературою за допомогою фольклору, і навпаки – орієнтувався у фольклорному матеріалі аналогіями, своїми і чужими літературними паралелями, які поєднують усну і писемну творчість і вводять її у загальносвітовий літературний процес. Слідом за І. Франком, він об'єднав усну творчість і писемну літературу в синтетичне поняття української словесності та наголосив на безперервності цієї єдності.

Для М. Грушевського словесна творчість – це море, яке розлилося по всій території розселення українців, відбиваючи різні течії й впливи. Усі літературні пам'ятки, наголошував він, мають бути простудійовані для з'ясування загальної еволюції давньої літератури, її відносин до усної словесності і зв'язків з нею, її соціального і культурного підґрунтя, з одного боку, а з другого – «її становища супроти літератури і традиції позаукраїнської» [7, 10]. Для пояснення складності процесу взаємозбагачення і взаємної кореляції фольклору і літератури, їхнього колообігу, М. Грушевський використав схему, яку в дуже загальних рисах подав вже І. Франко. Спершу він окреслює коло ідей і образів книжної літератури, характеризує її форми, оцінює ступінь її оригінальності. Далі простежує, як ідеї, образи, теми й форми переходили усним шляхом до народу, поєднуючись з давнішими мотивами і темами, повторюючи процес літературної обробки, який вони проходили в книжній словесності. «Але виходячи відси в широкий масовий оборот, вони підпадали ще глибшому, довшому і затяжнішому перероблюванню в тім же напрямі комбінування і перемінювання в щось нове третє в своїх сполученнях з матеріалом усним» [9, 5]. Отже, теза про вирішальну роль явища-сприймача передбачала й неминуче врахування другого члена міжлітературного процесу, власне, того, що сприймається, і, як підсумок – йдеться про модифікацію сприйнятої художньої цінності в новому контексті. Часом важко відділити оригінальне від запозиченого: літературна творчість запліднювалася безкінечною кількістю мотивів, «...вже перепущених через свійські верстви, оброблених за поміччю своїх старших понять і образів, більш-менш самостійно, так що категорії запозиченого і оригінального не раз тут втрачають всяку границю в безконечнім степенуванні оригінального перетворення мотивів, принесених з чужих джерел, – як воно, зрештою, все буває в скільки-небудь інтенсивній творчості» [10, 23]. Ці спостереження М. Грушевського виражали сенс взаємного обміну цінностями між національними літературами й літературними явищами, а отже, й існування закономірностей міжлітературного процесу.

Дослідник наголошував на тому, що кожна література має дві основні частини – «народні в обробленні і широко інтернаціональні в своїм складі» [10, 5]. Між усною і писаною традицією він бачив тісний, іноді нерозривний зв'язок – певну дифузію, «ендосмос і екзосмос» [6, 58] (так слідом за М. Драгомановим називав М. Грушевський процес просочування із зовнішньої сфери всередину

середовища і зворотній процес – просочування із середовища назовні). Зустрічі і боротьба різних культур, сполучення різних релігійних доктрин, цивілізаційних течій, культурних комбінацій за часів чорноморсько-дунайської доби (IV–IX ст.) – ось які надзвичайно широкі чинники, на думку вченого, формували синкретичний духовний світ наших предків, що вбирали культурні елементи з усіх цих зразків, «мали нагоду черпати обома руками з джерел східних і західних... в різних формах і варіантах» [6, 93]. Київська культура була не просто відбитком візантійства, а утворилася як складний синтез різнорідних течій, «доволі самостійно перероблюваних і перетравлюваних українським життям» [6, 97], що особливо виразно постала в усній традиції. Культурну традицію і словесну спадщину цієї доби вчений уявляв у вигляді двох циклів – південного, де зв'язки з чужим культурним життям були тіснішими, відбувалося запозичення і сполучення українських елементів з різнорідними течіями; і – північного. У пізнішій, галицько-волинській добі (IX–XIV ст.) південна течія почасти приєднується до північної «з безконечним репертуаром мандрівних словесних тем і власними героїчними мотивами» [6, 108]. Цей дуже складний і різнорідний набуток було засвоєно різними сферами життя, він відбивався на поетичній продукції, де поширювався інтернаціональний елемент. Тому дослідник має йти індуктивним шляхом: вилучаючи християнсько-візантійські й інші пізніші впливи й інкрустації з пізніших форм традиції, в яких вона була записана, доходити «образу відносин, світогляду, культу і поезії, так, як вони витворювалися і витворилися під кінець тисячолітнього життя на новім ґрунті» [6, 110].

М.Грушевський вбачав методологічну основу для вивчення національної літератури у працях О.Веселовського, підтримуючи його теорію про «зустрічні течії», згідно з якою запозичення можливе лише при існуванні готових аналогічних образів і настроїв. «Чуже немислиме без суголосного у тій сфері, яка його приймає», – наголошував М.Грушевський [7, 54]. О.Веселовський був переконаний: обидва напрями інтерпретацій – міфологічний і історичний – мають йти поряд, доповнюючи один одного, але міфологічне тлумачення варто починати після історичного аналізу. Він протиставив теорії «запозичення» теорію «основ» – принцип обов'язкового вивчення народного побуту і світогляду, на ґрунті якого поставали фольклорні твори і дозрівали внутрішні умови для запозичення і взаємодії з іншими культурами. М.Грушевський теж переконаний у тому, що «при всіх запозиченнях і наверствуваннях все-таки приходить рахуватися з існуванням старшої суголосної «основи», на котрій осідають чи вплітаються такі пізніші сторонні наверствування» [6, 358].

Дослідники переважно спрямовували увагу на порівняння східнослов'янських тем з візантійськими і західноєвропейськими, бо тут, так само, як і в питанні про індійські впливи, були певні опорні точки в літературних пам'ятках з їх конкретними формами і приблизними окресленнями часу і місця. Результати досліджень над писемними джерелами були точніші і конкретніші, ніж над усними паралелями. Але М.Грушевський застерігав, що впливами писемної літератури справа не вичерпується: аналіз їх

лише окреслює контури для неминучого і конче потрібного для української літератури дослідження над взаєминами усної творчості, далеко багатшої й ширшої, ніж сфера книжних впливів. Лише так буде вивчена «...незмірно цікава культурна і літературна робітня, в котрій працював наш нарід... залежність нашої творчості від тих світових огнищ, в котрих ішла найживіша літературна праця, перероблювання її витворів і промінювання нашої творчості на периферії» [6, 366].

Увага дослідників концентрувалася насамперед на Індії, звідки казкові мотиви розходилися по всьому світу. Але поряд із індійською лабораторією, наголошував М.Грушевський, не можна забувати і передньоазійської та вавилонсько-сирійсько-іудейської – під її безпосередніми впливами перебувало наше чорноморське побережжя і Еллада. Значення і впливи елліністичних джерел на нашу культуру досліджували переважно за даними книжної літератури, тоді як не менш важливими були фольклорні взаємини. З'ясування того, що теми української повістевой словесності переважно мандрівні і запозичені, наголошував М.Грушевський, ще не вичерпувало питання про інтернаціональне у фольклорі. Він розвивав положення І.Франка: потрібно висвітлити не лише впливи й запозичення, а й другий бік цього питання: ступінь «одомашнення або органічного засвоєння інтернаціональних, мандрівних тем українським елементом» [6, 367]. Слід послідовно вивчати природу українського письменства за його власними внутрішніми закономірностями. Тому М.Грушевський вважав, що тут, як і взагалі в питаннях літературної творчості, важливе не **що**, а **як**, бо саме в способі оброблення інтернаціональних тем, у наданні їм нової оригінальної літературної краси і артистичного інтересу взагалі проявляє себе творчий геній і творчих індивідуальностей, і колективний – цілої нації. У цьому твердженні вченого є певна недооцінка відбору матеріалу для освоєння чужої творчості. Саме «що» було важливим для українського письменства, демонструвало його здатність сприйняття і відштовхування «чужого». Адже якщо після оброблення художня вартість цих тем зростала, набувала історичних прикмет – це, за М.Грушевським, було ознакою високого рівня словесної творчості народу; якщо інтернаціональні теми, «попадаючи в сю сферу, втрачають літературний інтерес, блиск і гру, стираються, стають невиразними і сірими» [6, 367], – це свідчить про недосконалість чи занепад словесної творчості. З'ясувати цей аспект («як») нелегко, тому в цьому напрямі зроблено менше, ніж у встановленні впливів та запозичень. Тому завдання студій, де б фігурували не лише слов'янські чи індоєвропейські, а й світові матеріали, – наблизити до розв'язання основної проблеми: «оцінки української оригінальності в трактуванні інтернаціонального матеріалу і докладнішого означення в нинішнім повістевім репертуарі хронологічних верств, старших і молодших, які в них залишилися або принаймні полишили свої сліди: образи культурного життя і творчості своїх часів» [6, 368].

Розглядаючи оригінальну літературу, М.Грушевський визнавав переважну роль за візантійськими впливами і доходив висновку, що часто наші

нібито оригінальні писання є переробкою, парафразом візантійських або болгарських творів, «так що нелегко буває протягнути границю між таким «оригінальним» писанням і тими перекладеними творами, які підпадають на нашій ґрунті різним переробкам, додаткам, інтерполяціям (вставкам)» [7, 51]. І тому, що докладніше ці писання не проаналізовані, залишалася можливість визнати переважну більшість давньої оригінальної літератури переробкою, компіляцією чи комбінацією якихось візантійських творів. Глибоко аналізуючи розвиток літератури, учений помічав «стичності» свого й чужого, зокрема, в тому, як перекладено богослужбові книги в XI–XIII ст.: зовнішні (західні та східні) і місцеві елементи синтезувалися і зумовили появу творів, які, зберігаючи риси чужого, не давали підстав вважати їх перекладними. Міжлітературні імпульси втрачають у творі характер чужорідності та інтерпретуються як органічний, функціонально зумовлений складник. Якщо ж певних пам'яток у національному процесі не було, М.Грушевський радив звертати увагу на неукраїнські матеріали, оскільки вони «відбивали ті літературні, ті книжні течії, які захоплювали собою й Україну» [7, 60].

На початку 1900-х років російський учений В.Істрін почав будувати «суздальсько-володимирську літературу» XII ст., зараховуючи туди все, що чимось, нехай і випадково, стосувалося північних центрів або не було прив'язане до українських земель, і доводив її вищість від тогочасної київської літератури [12]. М.Грушевський був проти такого викривлення історичних перспектив; він готовий прийняти тезу про «общерусский» характер київської літератури і культури в тому значенні, що вся Русь, чи, ширше – вся Східна Європа, яка входила в круг політичних і культурних впливів нашого українського центру, жила його політичним і культурним змістом, але центр був український. Культура XI–XII ст. була українською, «відтинати ж її від пізнішої галицько-волинської і новішої київсько-галицької літератури, а пришивати, під назвою «общерусской», знов-таки до «русской» – великоруської – се завсігди зостанеться операцією не науковою і науковим інтересам противною» [7, 56].

Характеризуючи компілятивний характер «Київського літопису», у якому відбилися київські та суздальсько-володимирські записи, М.Грушевський ставить завдання перед істориком літератури: «Відділити сі й інші течії й характеризувати їх методом порівняльним, а не шукати якоїсь спільної характеристики київського літопису як єдиної, органічної цілості» [7, 104].

Різнорідний матеріал, що представляв літературну творчість XIII–XIV ст., яку розглядав М.Грушевський, «незалежно від того, чи має він виразно українську метрику чи ні» [8, 242], мав дати уявлення про напрями і форми, за якими розвиватися літературна робота в українських землях у ті часи завдяки імпульсові київського літературного і взагалі культурного руху в епоху його розквіту. Те, чого бракувало в писемній традиції, певною мірою доповнювали відгомони давньої усної творчості, що увібрала образи і мотиви і книжної творчості переломних XIII–XV століть.

Характеризуючи різні методологічні засади порівняльних досліджень, М.Грушевський, зокрема, в оцінці творчості на релігійно-легендарні теми виокремлює дві течії. Деякі літературознавці, оминаючи матеріал, що мав занадто явні сліди запозичення, спинялись на творах чи мотивах більш «обнароднених», хоча б у зовнішній формі, і трактували їх як вияви народного релігійно-морального світогляду, не торкаючись їхнього походження й еволюції. Інші звертали всю увагу на походження, запозичення, не простежуючи процесу освоєння і перетворення цих тем на українському ґрунті. Цю проблему взаємовідносин інтернаціонального і національного в народній творчості М.Грушевський називав цікавою і вічною, розвиваючи погляди М.Драгоманова про те, що завдання порівняльно-літературного методу – з'ясувати не лише подібності, а й відмінності між творами різних народів. М.Грушевський, як і І.Франко, іде за теорією «кругів» – ідеєю, висловленою М.Драгомановим, яку розвинув Ф.Гребнер, і деталізує завдання порівняльно-історичного дослідження: на його думку, окрім анатомії тем, треба мати на увазі їхню фізіологію. Після з'ясування походження теми постає ще цікавіше в історико-літературному аспекті: «Вияснення того, що діялось на нашій ґрунті з цим мотивом; за виясненням становища запозиченого мотиву в міжнароднім крузі – вияснення його становища в нашій літературній крузі, його літературна історія на нашій ґрунті» [9, 32]. Запозичений фольклорний мотив, з одного боку «промінює», впливає на інші теми, надаючи їм нового ідеологічного чи моралістичного освітлення, а з другого – він постійно змінюється, «асоціюючися з більш-менш домашніми чи одомашненими темами, особливо популярнішими, найбільш розробленими» [10, 32].

Отже, на першому місці у концепції М.Грушевського-літературознавця – внутрішні і зовнішні зв'язки по вертикалі й горизонталі, взаємодії на рівні як макро-, так і мікроструктур. Він прагнув сформувати в мисленні своїх сучасників розуміння того, що українська література є невід'ємним складником світового літературного процесу, тому потрібно з'ясувати й вивчити процеси, що відбуваються між різними літературами (діалог, обмін, протиборства, контакти, впливи, взаємовпливи, взаємозапозичення). Зв'язки літератури і фольклору він розумів як двосторонній процес, як взаємодію – це не лише освоєння письменством народнопоетичних текстів, а й перехід літературних явищ у фольклорне побутування; обидва відводили активну роль суб'єктові-реципієнту в процесі літературної комунікації. М. Грушевський як історик використовував для літературознавчого аналізу культурний простір, який оточував Україну, входив у нові літературні регіони – Монголію, Китай, Сибір, Далекий Схід. Щоправда, іноді спостереження і висновки, що стосувалися історії України, взаємин українського народу з іншими, накладалися й на літературні факти, що не завжди було виправданим; інколи М.Грушевський перебільшував роль національної основи, яку в словесній творчості найчастіше пов'язував з національною ідеєю.

Інтердисциплінарні дослідження, які проводив М.Грушевський, повніше залучаючи багатство сусідніх культур і літератур для динамічного вивчення

складних культурних проблем, для глибшого розуміння значення національного письменства, – демонстрували відкритість українського літературознавства і його адаптованість до застосування різних методів і теоретичних моделей. Історія української літератури» М.Грушевського, продемонструвала, за словами Д.Чижевського, «європейськість» [17, VIII] і радикально змінила дослідницьку парадигму в Україні, оскільки підтверджувала: вітчизняна література є не лише часткою історичного та соціального буття народу, а й результатом її контактів і зв'язків з іншими літературами світу. Лише під таким кутом зору можна досягнути її феномен, оскільки історію письменства визначає характер засвоєння національної і світової естетичної традиції. Поширюючи концепцію «Історії України-Русі» на інші праці: «Нарис історії українського народу» (1906, рос. мовою), «Український народ в його минулому й теперішньому» (т. 1, 1914, т. 2, 1916, рос. мовою), «Київська Русь» (т. 1, 1911), «Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVIII віці» (1919), «Всесвітня історія» (1917–1918), що містили й історико-літературний матеріал, учений показував національну літературу як цінну частину загальнолюдського здобутку, а рух духовного життя нашого народу – у різносторонніх взаєминах зі світовим розвитком.

1. Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики [упоряд., автор передм. і приміток М. М. Ільницький]. – К. : Либідь, 1999. – 405 с.; 2. Гарасим Я. І. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка, 1999. – 144 с.; 3. Гнатюк М. І. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч. – Львів, Львівський національний ун-т імені І. Франка, 2002. – 208 с.; 4. Грушевський М. С. Вступний виклад з давньої історії Русі, виголошений у Львівському університеті 30 вересня 1894 р. // Михайло Грушевський і Західна Україна. Доповіді й повідомлення наук. конф. (м. Львів, 26–28 жовтня 1994 р.). – Львів : Світ, 1995. – С. 5–14; 5. Грушевський М. Історія української літератури. – К.-Л., 1923. – Т. 1. – 360 с.; 6. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. [упоряд. В. В. Яременко ; Авт. передм. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської]. – К. : Либідь, 1993–1995. – Т. I. – 1993. – 392 с.; 7. Грушевський М. С. Історія української літератури. – Т. II. – 1993. – 264 с.; 8. Грушевський М. С. Історія української літератури. – Т. III. – . 1993. – 285 с.; 9. Грушевський М. С. Історія української літератури. – Т. IV. – Кн. 1. – 1994. – 334 с.; 10. Грушевський М. С. Історія української літератури. – Т. IV. – Кн. 2. – 1994. – 319 с.; 11. Сфремов С. Дорогою синтезу: Огляд історіографії українського письменства // Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії / Упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. – К.: Наук. думка, 2002. – С. 134–151; 12. Истрин И. Исследования в области древнерусской литературы. – СПб., 1906. – 128 с.; 13. Каневська Л. (довідь) / Круглий стіл «Проблеми висвітлення української літератури першої половини XIX ст. (18 березня 2004 р.) // Академічна «Історія української літератури в 10 томах» (матер. засідань наук.-редакційної комісії, «Круглих столів», ін. наукових обговорень та плани томів). – К. : Фенікс, 2005. – С. 66–82; 14. Кононенко П. П. «Історія української літератури» Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства // Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. – Т. I. – 1993. – С. 7–36; 15. Костюк Г. Михайло Драгоманов і українська літературна критика // Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі) / М. Жулинський, Н. Баштова (авт. вступ. ст.) ; Українська Вільна Академія наук (США), Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К.–Вашингтон, 2002. – С. 213–220; 16. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства. – К. : ВЦ Академія, 2001. – 312 с.; 17. Чижевський Д. Михайло Сергійович Грушевський як історик літератури // Михайло Грушевський. Історія української літератури : У 5 т. – Нью-Йорк, 1959. – Т. 1. – С. I–XI.

**Наталія Андрійченко,
к. філол. н., доц.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка**

КАТЕГОРІЯ ДУШІ І СЕРЦЯ У МИКОЛИ ГОГОЛЯ ТА РАЛФА ЕМЕРСОНА

Пропонується компаративістичний аналіз категорій душі і серця в американському трансценденталізмі (Ралф Емерсон есе «Природа») та українській філософії серця (Микола Гоголь «Авторська сповідь», листи).

Ключові слова: категорія, трансценденталізм, кардіацентризм, «над-Душа», аналогії, компаративістика.

Предлагается компаративистический анализ категорий души и сердца в американском трансцендентализме (Ралф Эмерсон: эссе «Природа») и украинской философии сердца (Николай Гоголь: «Авторская исповедь», письма).

Ключевые слова: категория, трансцендентализм, кардиациентризм, «сверх-Душа», аналогии, компаративистика.

The article deals with the comparative analysis of soul and heart categories in american transcendentalism (Ralf Emerson essay «Nature»), and «ukrainian heart philosophy» (Nikolai Gogol «Author's confession», letters).

Key words: category, transcendentalism, cardiocentrism, «oversoul», analogy, comparativism.

Це частина більш широкої теми «Українська філософія серця та американський трансценденталізм». До аналізу залучаються щоденникові записи, «Авторська сповідь» та листи М.Гоголя та есе «Природа» Р.Емерсона. Жанри щоденникових записів, сповіді та есе подібні: і перші і другі здебільшого прозові твори із довільною композицією, їм властива белетризація зафіксованих індивідуальних вражень, асоціацій чи інформації, отриманої з різних галузей знань, несистемне поєднання філософських, літературно-критичних, іноді специфічно наукових елементів. Першорядного значення у них надається особистості наратора з його власним поглядом на світ. Саме в цих жанрах автор вдається до задушевного діалогу з читачем, подає на суспільний суд свою творчу лабораторію, ділиться своїми переживаннями, страхами, намагається в той чи інший спосіб вплинути на співрозмовника, інколи виступає з дидактичними настановами. Стиль як щоденника, так і сповіді, есе характеризується суб'єктивністю, яскравою образністю, побутовістю мовлення. Тому, зрозуміло, чому ці жанри привабили романтиків – українця Миколу Гоголя та американця Ралфа Емерсона.

Спільним для зазначених авторів є самотутній ідеалізм, автентичність якого залежить від національної та індивідуально-авторської специфіки. Так, витоками української душевності та кардіацентризму була і залишається українська етнософія, основними положеннями якої, на думку Д.Чижевського, є панестетизм (емоціоналізм і сентименталізм, чуттєвість і ліризм); поруч із цим стоять індивідуалізм і прагнення до свободи. Останні іноді дисонують з першим, бо естетизм – примирливий, він приймає все у світі, оскільки воно є «прекрасне»; індивідуалізм може вести до самоізоляції, навіть до конфлікту з усіма, але й до глибоко позитивних форм творчості та активності, як вияв високорозвиненої особистості з її боротьбою і злагодою [7,22]. Дослідник

Володимир Янів, що працював в еміграції в Українському вільному університеті в Мюнхені, в своєму дослідженні «Нариси до української етнопсихології», виділяє чотири особистості, які вважає для української духовності типовими. Це І.Вишенський, Г.Сковорода, М.Гоголь і Т.Шевченко. На думку вченого, для них є характерною або навіть ключовою, так звана, культура серця, тобто почуття, як у їхньому житті, так і у їхній творчості, стають визначальними.

Ралф Емерсон – один із фундаторів літературно-художньої і філософської течії американського або новоанглійського трансценденталізму – вдається до проповідницьки натхненного оспівування вивищеної ідеї, над-Душі (oversoul термін Р.Емерсона), її втілення в природі, обстоює принципи «самодовіри», «покладання на себе» в людській особі, створення «універсальної релігії», що обожнювала людину, робила її центром Всесвіту, розкриває суть досвіду, фатуму тощо. Водночас – це і абсолютно земна розмова із рівним за духом і розумінням слухачем про наш дім-Землю, про гармонію людини і природи, про щастя і красу і про шляхи досягнення цього.

Микола Гоголь одним із перших серед українців у своїй творчості поєднав проповідь із проникливою сповіддю, розкрив неосяжні глибини своєї душі. «Авторская исповедь»... есть моя собственная исповедь... излияние души и сердца моего» [1,204]. У двоєдності світу – матеріальному і духовному – пріоритетним началом Гоголь вважав, безперечно, духовне. Наслідуючи традиції своїх попередників, І.Вишенського, Г.Сковороди, М.Гоголь вважав, що не можна досягти «надійної справи життя», не можна «влаштувати» світ, не навівши порядку у власній душі, не пройшовши шляху очищення душі, не пізнавши самого себе. «О, как глубже перед тобой раскрывается познание человеческой души, когда начнёшь дело с собственной своей души!..». «Как изображать людей, если не узнал прежде, что такое душа человеческая?» [1,380]. І інший запис: «...взгляни хорошенько на самого себя...» [1,138], «...не устремляйся на порицанье действий другого, но на созерцанье самого себя» [1,381]. Звідси і ті вирази, що так густо розсипані в щоденникових записах, «Авторській сповіді» та листах Гоголя: «Дело моё – душа и прочное дело жизни» [1,140]; душевна справа, душевний порух, душевні обійми, душевна участь, душевна молитва, душевні сльози, душевні надії, мова душі, засміятися сміхом душі... «Ключ до світу, – пише Є.Маланюк, – Гоголь знайшов у власній душі, де його знаходили великі філософи: Сократ..., Платон..., Декарт... Але ключі, що вони знайшли, виказують певні відміни. Тоді як Платон заходить найпевніше в ідеї, думці – тут виступає інтелектуальний елемент, Декарт – у свідомості, у Гоголя бачимо ми душевну емоцію, серце (як у Сковороди і Юркевича)» [3,169].

Ідея пізнання самого себе – духовна домінанта творчості Р.Емерсона, зокрема його лекції, надрукованої у вигляді есе «Природа» 1836 року. Самопізнання як шлях до самовдосконалення – ця думка стала головною і наскрізною в етичній програмі письменника. «Вір у себе!» – так промовисто лунало гасло Емерсона, що заклиало кожну людину вірити власній інтуїції,

власному внутрішньому Я, у якому прихована істина, що є близькою і зрозумілою всім людям. Більше того, «довіра до себе» – це шлях розкріпачення від релігійних догматів, це самовдосконалення особистості. Іншими словами, «шлях до себе» це умова прогресу людського суспільства загалом, що врешті дасть відповідь на запитання «хто ми, звідки і куди йдемо?». Іншим боком цього вчення був послідовний індивідуалізм. Адже «вірити у себе» Емерсона означало і зосередитись на собі самому, відсторонитися від усіх й беззастережно прямувати шляхом самопізнання душі. Причому акцентувалося: внутрішній світ особистості значно багатший навколишнього, у тому числі й суспільного. Проте втеча від суспільства було швидше символом, як і у інших романтиків, що зумовлювало повернення до суспільства, але оновленими, на вищому духовному рівні. Саме в природі письменник шукав свого співрозмовника, близького, передовсім, духовно, що розуміє і співчуває. Бо саме цього йому бракувало у суспільстві, «світі». «Очутившись в лесу, человек... сбрасывает с себя, как змея кожу, груз прожитых лет, и, какого бы возраста он к этому времени не достиг, снова становится ребенком... В лесах мы возвращаемся к разумности и к вере». «...необходимо творить мой собственный мир через очищение души» [2,577]. Саме з цим у Емерсона органічно пов'язані такі етичні мотиви, як уявлення про щастя, «необхідної необхідності», про душевну рівновагу, про чільність голосу серця у людському існуванні, про спорідненість кожного за присудом долі з тією чи іншою працею.

У М.Гоголя ми знаходимо зацікавленість подібними моральними проблемами і розв'язує він їх у аналогічному дусі. Гоголь виходить із розуміння щастя як внутрішньої душевної гармонії, що її людина досягає в процесі безперервного, важкого, але єдино благодіючого досягнення власного Я, цілеспрямованої моральної «самобудови», нестримного прагнення «стати кращим». Звідси походять його байдужість до матеріальних атрибутів добробуту, переконаність у безумовному пріоритеті духовної основи перед матеріальною, здоров'я душі – перед здоров'ям тілесним. Знаний Гоголівський вислів: «...Дряхлею телом но не духом. В духе, напротив, всё крепнет и становится твёрже...» [1,140]. «Людинолюбним законом» називає М.Гоголь християнське вчення, наполягає, що воно спрямовано до тебе особисто – з цього починається пізнання самого себе, невдоволення самим собою, вдосконалення самого себе. «Стоит только не смотреть на то, как тебя любят другие, а смотреть на то, любишь ли сам их» [1,230]. «Бог поселил мене в душу... желание быть лучшим» [1,134].

Спорідненість вихідних моральних засад Гоголя і Емерсона є очевидною. Проте існують, у межах спільних принципів, і відмінності, причому досить істотні. Гоголь говорить про Ісусів закон, християнські заповіді, у нього вектор внутрішньої праці душі передовсім спрямований до Христа. Емерсон же кличе більше до природи. Бо, на його думку, суспільна мораль і релігія позбавляють природу її величі. «Мораль и религия различаются тем, что первая из них представляет собой свод обязанностей человека, исходящий от самого

человека, а вторая – тот же свод, но исходящий от бога. Религия включает в себя личность бога, мораль – нет... И мораль и религия ставят природу ниже самих себя... Религия попирает природу» [2,55]. І далі: «Природа – тот орган, посредством которого всеобщий дух говорит с человеком и стремится вернуть человека обратно к ней» [2,57]. І М.Гоголь і Р.Емерсон наголошують на ідеї втечі від суспільства, адже, на думку Емерсона, «...в обществе несамостоятельность духа – добродетель..., а доверие к себе – предмет отвращения. Общество не любит правды и творчества» [2,135]. Читаємо у М.Гоголя: «Я оставил на время всё современное; я обратил внимание на узвание тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще» [1,211]. Але залишити світ для М.Гоголя аж ніяк не означало піти від природи, божественної природи. «Смотри, как в природе совершается всё чинно и мудро, в каком стройном законе, и как всё разумно исходит одно из другого! Одни мы, бог весть чего, мечемся...» [1,136].

«Душа, дух, сердце» – і для Гоголя і для Емерсона слова одного сенсового ряду, в них сконцентовано «мораль людську», істинну сутність людини. Тут криється вічна загадка, невимірна глибина, яка владно притягує до себе. «Душа человека – кладезь, – пише М.Гоголь, – не для всех доступный» [1,236]. «Зачем мне определено было не иначе приобрести познание души человека, как произведя строгий анализ над собственной душою?... Зачем венцом всех эстетических наслаждений во мне осталось свойство восхищаться красотой души человека везде, где бы я её не встретил?» [1,222].

Аналогічну думку зустрічаємо і у Р.Емерсона: «Задача возвращения миру его изначальной и вечной красоты разрешается исцелением души... Бездна бездну призывает... Причина того, что миру не достаёт единства, что он лежит в развалинах и нагромождениях, состоит в утрате человеком единства с самим собой» [2,64].

Хоч які таємничі глибини людського серця, хоч якими неповторно-індивідуальними є шляхи до щастя, Р.Емерсон бачить у цій сфері незаперечні закономірності. Одну з них він означає через поняття «своей работы», що вбирає такі категорії, як природність, натуральність, гармонія між нахилами людини і можливістю реалізації цих нахилів, тобто самореалізацію. «Займись своей работой и у тебя появятся новые силы» [2,138]. «Бездействие есть малодушие, а ведь человек, лишённый героической души, не может быть учёным. Героизм в действии, в творчестве. Печать созидания отличает художественную манеру, и действие, и слово – ту манеру, то действие, то слово, которые не содержат ни следа подчинения обычаям и авторитетам, но рождаются спонтанно, из чувства добра и красоты, свойственного самому тебе... Гений всегда противится другому гению» [2,75].

Щодо Гоголя, то в нього ми знаходимо такі поняття, як «служити землі своїй, країні», «бути на своєму місці». Суголосними є гоголівські пошуки відповідності своїх природних нахилів, таланту, моральних інтенцій – «службі», «посаді», становищу в суспільстві. «Трудней всего на свете тому, – пише Гоголь, – кто не прикрепил себя к месту, не определил себе, в чём его

должность; ему трудней всего применить к себе закон христов... Но человек, не знающий, в чём его должность, где его место, не определивший себе ничего и не остановившийся ни на чём, пребывает ни в мире, ни вне мира, не узнаёт, кто ближний его, кто братья, кого нужно любить, кому прощать: он ближе всех к холодной черствости душевной» [1,231]. «Каждому определяет бог дорогу, не похожую на ту, которую назначено проходить другому...», «у всякого есть свое внутреннее дело» [1,194]. Як відомо з «Авторської сповіді», і сам Гоголь з юних літ мріяв служити землі своїй, пройти свою дорогу, виконати своє призначення, аби «почувствовав и убедился сам автор, что творя творение свое, он исполняет именно тот долг, для которого он призван на землю, для которого именно и даны ему способности и силы...» [1,208]. «Литература заняла почти всю жизнь мою» [1,378]. М.Гоголь стверджував, що суспільство тільки тоді вилікується, коли кожна людина буде жити за законами Божими, тобто в любові до ближнього, як намагався жити і сам М.Гоголь: «Я люблю добро, я ищу его и сгораю им» [1,137]. Тоді людство рушить вперед. «Я поклялся – ни одной минуты короткой жизни своей не утерять, не сделав блага» [1,253]. «Ревизор» – это было первое моё произведение, замышленное с целью произвести доброе влияние на общество» [1,379]. Подібну думку М.Гоголя ми знаходимо і щодо «Мертвых душ», як першої, так і другої частини: «...бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже всё поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости» [1,139]. І далі: «Я хотел произвести ею (книгой «Мертвые души») вдруг и скоро благодетельное действие на некоторых недугующих» [1,363].

Нам видається, що і М.Гоголь і Р.Емерсон втілили у своїй творчості загальнолюдські засади, названі ще Аюрведою – східною філософією, яка вустах просвітлених мудреців стверджувала: у кожної людини є чотири мети в житті: 1.Дхарма (професійна діяльність, відповідно до природних нахилів, талантів, «споріднена» робота); 2.Артха (матеріальне процвітання); 3.Кама (здійснення бажань, чуттєва насолода); 4.Мокша (звільнення, духовне просвітлення). Так от, якщо людина не живе у відповідності з Дхармою, тобто не займається працею, задля якої народжена, то решту мети вона ніколи не досягне. Крім того, будь-яка мета досягається, коли людина живе в гармонії зі світом.

На переконання М.Гоголя, рухає душу порив і натхнення, а натхненням багато чого схоплюється, чого не дійдеш ніяким вченням і працею. «Поэзия есть чистая исповедь души... поэзия есть правда души...» [1,196]. Відтак, відчуючи гармонію в собі, душа вразлива на гармонію навколо неї. Насолоду породжує єдність, гармонія людини і природи, а також творчість: «высшее из наслаждений... творить» [1,227]. На цьому акцентує і Р.Емерсон. Він наводить відоме арабське прислів'я: «Смоковница, глядя на другую смоковницу, начинает плодоносить» [2,73]. «Природу любит тот, чьи обращенные вовне и внутрь чувства по-прежнему соответствуют друг другу; тот, кто и в зрелом возрасте сохранил дух детства» [2,59]. І далі: «По мере нашей деградации все явственнее выступает контраст между нами и нашим домом. В природе мы

чувствуем себя посторонними в той мере, в какой являемся чужими по отношению к богу...». «Дух изменяет, вылепливает, создаёт её. Неподвижность или грубость природы – свидетельство отсутствия духа; для чистого духа она подвижна, изменчива, послушна» [2,65].

Як письменник, майстер слова Р.Емерсон тонко відчував взаємозв'язок духовності, високої душі з мовою людини. Як ми говоримо, те ми і є, тобто наше життя є тим, що ми про нього думаємо і говоримо. Більше того, всі явища духовного життя виражаються за допомогою символів, знайдених у природі. Ті ж самі символи, як відомо, складають першооснови всіх мов. Здатність людини пов'язувати свою думку з точно знайденим образом і з його допомогою викладати те, що вона хоче сказати, залежить від щирості її серця, від її любові до істини, від бажання людини донести істину без втрат для останньої. «Если портится человек, портится и его язык» [2,38], – пише Р.Емерсон. Бездуховність призводить до двоєдушності, нещирості, які знищують зв'язок душі з природою; нові образи не виникають, мова біднішає, з'являються грубість, брутальні слова, що призводять до деградації мови, а, відтак, і людини. Не допустити сповзання у безодню зможе лише «жизнь в гармонии с природой, любовь к истине и добродетели» [2,41], – саме вони – гармонія і любов – призведуть до творчості, адже, лише у творчості людина щаслива, а «любое творение раскрепощает в душе новую способность» [2,41]. Саме природа усе сполучає між собою і наповнює людину мудрістю. А незмінною ознакою мудрості є вміння бачити чудесне у звичайному.

Те, що мова – дзеркало душі М.Гоголь підкреслював неодноразово. На його думку, наслідком пізнання людської душі, в тому числі й власної, буде покращення мови художніх творів: «Язык будет правилен и звучен, а слог окрепнет» [1,380]. Є.Маланюк у своїй «Книзі спостережень» в статті про Гоголя наводить думку Й.Мандельштама, що «мовою душі» Гоголя була мова українська [3,376]. В листі до М.Максимовича 1833 року М.Гоголь писав: « не имей с кем заговорить языком души – это страшно» [1,286], вважав, що сама мова уже може бути поетом, бути суголосною народній душі: «Пройдет эта речь уже насквозь всю душу и не упадет на бесплодную землю» [1,184].

Відтак, категорії душі і серця у творчості М.Гоголя та Р.Емерсона є доглибними категоріями, на яких вибудовується вся їхня естетична система. Вивчати людську душу вони почали з самоаналізу, самовдосконалення, поглиблюючись у самих себе, палаючи дієвим добром і красою. Вони відчували всю безодню душі і серця людського, повірили у душу, знайшли у ній шлях до гармонії, світу й правди. Вони обидва дарували людям радість – світили, дарували світло (Радість – від Ра – сонце, дість – давати, дарувати).

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в шести томах, Т.6, – М.,1953; 2. Эмерсон Ралф. Эссе. – М.,1986; 3. Маланюк Є. Гоголь-Гоголь // Є. Маланюк. Книга спостережень. Статті про літературу. – К., 1997; 4. Морозова Т. Учение Эмерсона о «доверии к себе» // Романтические традиции американской литературы и современность. – М.,1982; 5. Осипова Э. Ральф Уолдо Эмерсон: время и человек. – Л., 1986; 6. Покровский Н. Ранняя американская философия. – М.,1985; 7. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992.

*Олександр Астаф'єв,
д-р філол. н., проф.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ У ПРАЦЯХ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО, ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА І ЮРІЯ ШРЕХА

У статті проаналізовано схему розвитку літературних стилів через опозиції раннє середньовіччя/пізнє середньовіччя – ренесанс/бароко – класицизм/реалізм – неокласицизм/символізм у працях Дмитра Чижевського, вчення про автентичні стилі, квазістилі та псевдостилі Володимира Державина, концепцію національно-органічного стилю Юрія Шреха.

Ключові слова: середньовіччя, ренесанс та реформація, бароко, класицизм, романтика, символізм, автентична, фіктивна та відсутня образність, національно-органічний стиль.

В статтє проанализировано схему развития литературных стилей через оппозиции раннее средневековье / позднее средневековье - ренессанс / барокко - классицизм / реализм - неоклассицизм / символизм в работах Дмитрия Чижевского, учение об аутентичных стилях, квазистиллях и псевдостиллях Владимира Державина, концепцию национально-органического стиля Юрия Шреха.

Ключевые слова: средневековье, ренессанс и реформация, барокко, классицизм, романтика, символизм, аутентичная, фиктивная и отсутствует образность, национально-органический стиль.

In the article the scheme of the literature styles development is analyzed through the opposition early Middle Ages / late Middle Ages – Renaissance / Baroque – Classicism / Realism – neoclassicism / symbolism in the works of Dmytro Chyzhevskyj, through the doctrine about authentic styles, quasi style and pseudo style of Volodymyr Derzhavin and through the conception of national-organic style of Yuriy Sherech.

Key words: Middle Ages, Renaissance and Reformation, Baroque, Classicism, romantic, symbolism, authentic, fictional and absent imagery, national-organic style.

Услід за німецькими вченими Генріхом Вельфліним («Ренесанс і бароко», 1888) та Оскаром Вальцелем («Німецькі романтики», 1908), які класифікували мистецькі явища за стильовими прикметами як різні способи художнього мислення та світовідчування, свою періодизацію історії української літератури запропонував Микола Гнатишак. Він виділив у ній такі періоди: «І. Староукраїнський стиль. II. Візантійський стиль. III. Пізнєовізантійський перехідний стиль. IV. Український ренесанс. V. Козацький барок. VI. Псевдокласика. VII. Бідермаєр. VIII. Романтика. IX. Реалізм. XX. Модерна» [4: 1, 5-6].

В основу періодизації української літератури Микола Гнатишак поклав три принципи: структурний зв'язок літературного твору зі словом, формальні критерії, ідейно-етичний естетизм [9, 111].

Дмитро Чижевський спирається на схему Миколи Гнатишака, значно доповнивши її і довівши до логічного завершення. Спершу свої ідеї він виклав у другому випуску «Історії української літератури» (Прага, 1942), де висвітлив

два періоди: «V. Ренесанс та Реформація і VI. Барок», а згодом у брошурі «Культурно-історичні епохи» (Авгсбург, 1948).

Проблеми Ренесансу в Україні вивчали Володимир Перетц, Михайло Грушевський і Володимир Рєзанов. Дмитро Чижевський в одному з німецьких журналів друкує статтю «Ренесанс й українське духовне життя» («Renaissance und das ukrainische Geistesleben»), в якій відзначає впливи літератури європейського Відродження на твори українських полемістів XVI – XVIII ст. [16: 2, 52-55] і згодом публікує ще деякі статті і огляди, напр., «Ренесанс і Реформація» в «Енциклопедії Українознавства» [21, 743-745].

Повніше уявлення про його концепцію подає «Історія української літератури: від початків до доби реалізму» (Нью-Йорк, 1956). Учений звертає увагу на те, що в поділі літератури на періоди, окрім проблем стилістики, певну роль відіграють ще й ідеологічні чинники. Важко, на його думку, провести межі між окремими періодами, бо кожна доба часто критикує художні здобутки попередньої, проголошує літературні маніфести, видозмінює свої стилі під впливом певних напрямів. Учений розуміє, що запропонована періодизація є до деякої міри «схематизованою абстракцією від реального процесу розвитку», бо «в межах кожної доби є різні напрями, індивідуальні ухили та перехідні напрями між окремими епохами», до того ж в українській літературі «деякі епохи – ренесанс, класицизм – репрезентовані мало або невиразно» [17, 21].

Учений пропонує таку загальну схему розвитку української літератури:

«I. Доба монументального стилю – 11 ст.

II. Доба орнаментального стилю – 12-13 ст.

III. Перехідна доба – 14-15 ст. (від цього часу залишилося надто мало пам'яток, які, до того, є великою мірою копільтивними творами або творами, що стоять на окраї літератури).

IV. Ренесанс та реформація – кінець 16 ст.

V. Бароко – 17-18 ст.

VI. Класицизм – кінець 18 ст. – 40 роки 19 ст.

VII. Романтика – кінець 20-х років – початок 60-х років 19 ст.

VIII. Реалізм – від 60-х років 19 ст. Представники цієї течії працювали безперервно аж до революції.

IX. Символізм – початок 20 ст.» [17, 21].

Він уточнює: «Вже безпосередньо перед революцією зародилися нові напрями, напр., футуризм. За революції, поруч панівних течій революційної літератури, постає яскрава течія неокласицизму. Як звичайно буває, вичерпна характеристика недавніх течій має властиві труднощі» [17, 22].

Київській літературі XI ст., переконує Дмитро Чижевський, властива певна стилістична «монументальність», нечисленні стилістичні елементи, скупість прикрас, ясність композиції та простота змісту. Весь корпус давньокиївської оригінальної літератури він аналізує у кількох розділах. Перший із них «Проповідництво»: молитви, 10 проповідей, листи до князя Ізяслава, приписувані св.Феодосієві; «Закон та благодать» митрополита Іларіона та інші проповіді його авторства; «Слово нікого христолубця» та ін. Під рубрикою

«Повістярство» мова йде про «Сказания» про смерть Бориса та Гліба, оповідання про перших печерських ченців (що згодом увійшли до літопису та Києво-Печерського Патерика), оповідання про «волхвів» та про осліплення князя Василька та ін. У розділі «Житія» автор проводить відмінність між «житієм» і «сказанням» і зазначає, що в ту добу писати житія власних святих було чималою сміливістю, тому нема давніх житій Ольги, Володимира і навіть Антонія Печерського. Він аналізує житіє Бориса та Гліба і житіє св. Феодосія Печерського, що входить до «Чтений» Нестора. Окремо розглянуто «Ізборник» 1076 р., куди увійшли три повчання батьків дітям («Слово одного батька до свого сина» та повчання дітям Ксенофонта та святої Феодори); т.зв. «Атанасієві відповіді», що пояснюють важкі місця Св.Письма, вибрані уривки з неканонічних книг Св.Письма («Книга Премудрості», «Сирах»); оповідання про милостивого Созомена; різні сентенції, афоризми, прислів'я. Окремо проаналізовано й інші твори: «Поученіє» дітям Володимира Мономаха, подорож Данила Паломника до Святої Землі, Київські літописи у Лаврентіївському та Іпатському списках.

Розділ «Епос», на думку Дмитра Чижевського, міг би бути більшим, та, на жаль, велику частину цієї літератури втрачено. Він детально аналізує билини (старини), поділяючи їх на цикли, зіставляючи матеріал із давньопольськими хроніками Бартоша Сарніцького, Марціна Бельського та ін.

Доба орнаментального стилю, вважає учений, починається в перші десятиліття XII ст. У цей час з'являються твори дуже «мозаїчні», багаті на стилістичні прикраси, «орнаментацію», розгорнуті символічні картини. Тут вміщено рефлексії автора над творами, що належать до проповідництва (проповіді Кирила Турівського, Клима Смолятича, Юрія Зарубського, ігумена Мойсея, Серапіона). Серед оригінальних оповідань проаналізовано твори про дотепного господаря, що доручив кульгавому та сліпому стерегти виноградник; про нерозумного царя; смерть Ігоря; смерть Андрія Боголюбського; суворо покараного суздальського єпископа Федора.

У розділі «Ренесанс та Реформація» Дмитро Чижевський аналізує ті твори української літератури, які повертають античний ідеал гармонійності та урівноваженої краси, відкривають гуманістичний пафос людських можливостей. Специфіка Ренесансу в Україні, на думку вченого, полягає в тому, що, нарівні з ідеями Ренесансу, в XVI ст. «виступили реформаційні течії, які почасти йшли в тому самому напрямі, почасти підривали головні коріння ідеалів Ренесансу» [17, 222]. В літературі епохи Ренесансу та Реформації Дмитро Чижевський виділяє насамперед повість: «Мука Христова», світські повісті – переробки «Александрії» та сюжетів про Трою, Трістана та Ізольду, Бову-королевича, сімох мудреців, «папісу» Йоганну та Петра Гугнивого. Під рубрикою «Святе Письмо» він подає огляди перекладу Біблії (і передмови до неї) Франциска Скорини, Пересопницької Євангелії, «Крехівського апостола», Волинської Євангелії, Острозької Біблії та ін. Під рубрикою «Полемічна література» вміщено його роздуми над твором «Ключі до царства небесного» Герасима Смотрицького, творами Клірика Острозького, Дем'яна Наливайка,

Іпатія Потія та ін. Окремо проаналізовано трактати і послання Івана Вишенського, що увійшли до його «Книжици». У розділі «Сатира» проаналізовано промову смоленського каштеляна Мелешка на сеймі 1589 р., а під рубрикою «Віршування» подано огляд віршів із Біблії Франсіска Скорини та Острозької Біблії, «Хронології» Андрія Римши, релігійних пісень, дум.

Дмитро Чижевський підкреслював, що в Україні впливи Ренесансу «досить незначні: почасти вони обмежилися на засвоєнні певної тематики літературних творів, засвоєнні, що тривало й за часів бароко. Найскладніша проблема – утворення нового літературного стилю – не була розв'язана: головне через те, що знайомство з літературою Ренесансу значило передусім знайомство з латинською античною літературою, – знайомство це обмежувалося на читанні оригіналів. Перекладів майже не було» [17, 223]. Учений дійшов до висновку: «Впливи літературного Ренесансу не змогли розвинутися на Україні ще й тому, що в другій половині 16 ст. охопило релігійне заворушення, що далеко сприятливіше було для впливів реформації, ніж Ренесансу» [17, 223-224]. Відтак: «Українська література 16 ст. не тільки має в собі лише малопомітні елементи Ренесансу та Реформації; вони є в цілому незначні» [17, 225].

Такі висновки, на думку Богдана Кравцева, «поставили під сумнів правомірність, а то й доцільність включати Україну в коло ідей і впливів європейського Ренесансу, створювати для цього окремий розділ чи й період в історії української літератури» [11. 304]. У дискусію з Дмитром Чижевським вступив Микола Глобенко, він у статті «До питань вивчення барокової доби на Україні» виступив проти формального перенесення схеми «ренесанс – бароко» на історію давньої української літератури, що зробив Дмитро Чижевський у другій частині «Історії української літератури» (Прага, 1942), в статті «Сторіччя в духовній історії України» («Арка, 1948, ч.3-4), брошурі «Культурно-історичні епохи» (Авгсбург, в 1948) та ін. [3: 8, 624-625]. Пізніше з критикою концепції Дмитра Чижевського виступив Олександр Білецький у статтях «Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства» [1: 1, 9-10] та «Стан і проблеми вивчення давньої української літератури» [2: 1, 48-49].

На той час цей період був ще недостатньо досліджений як в українському, такі і в російському та польському літературознавстві. Невивченими залишалися такі проблеми, як місце і роль Львова та Кракова у поширенні ренесансних ідей і віянь, перебування і діяльність у м. Дунаєво, під Львовом, у резиденції польського письменника, дипломата, а згодом львівського католицького архієпископа Григорія (із Сянока) італійського гуманіста Філіппа Буонаккорсі-Каллімаха, життя і творчість Юрія Дрогобича, Павла Русина, Лукаша з Нового Міста, Станіслава Оріховського-Роксолана, творчість поетів українсько-польського пограниччя (Симон Пекалід, Шимон Шимонович, Йосип Верещинський, Адам Чагровський, Іван Домбровський, Себастьян Кленович, Юрій Немирич), діяльність Острозького культурно-освітнього центру, діяльність Львівської та Київської братських шкіл та ін. Згодом ці прогалини заповнили праці Михайла Білика, Ярослава Ісаєвича, Богдана Кравцева, Дмитра Наливайка, Ростислава Радишевського, Івана Ваньо, Валерії

Нічик, Ярослави Стратій, Володимира Литвинова, Василерія Шевчука, Василя Яременка. У російському літературознавстві з'явилися праці Ільї Голенищева-Кутузова, Дмитрія Ліхочова, Євгенія Немировського, Юрія Лимонова, Александра Рогова, Наталії Казакової, у польському – Казімежа Будзика, Антонія Божемського, Тадеуша Улевіча, Станіслава Лемпіцького, Юліуша Кжижановського та ін.

Найбільшим здобутком Дмитра Чижевського є відкриття стильової епохи українського літературного бароко (як і слов'янського загалом). Описану раніше козацьку добу, уже відому як державницьку (добу самовизначення України) і господарсько-економічну він обґрунтував як культуротворчу і відкрив її стиль – бароко. Дослідник подає короткий розділ про бароко у другій частині празького видання "Історії української літератури" (1942), а потім у поліпшеній і ширшій формі в "Історії української літератури: від початків до доби реалізму" (1956). Цій же тематиці присвячена його праця «Український літературний барок: нариси», яка вийшла в Празі у 1941-1944 рр. У ній він дає визначення терміну «бароко» («барок»), пояснює специфіку поезії бароко у рецепції європейської загалом та української критики, наводить історію української епіграми, характеризує творчість Івана Величковського як майстра малих епічних форм, повертає із забуття ім'я українського барокового поета Симона Тодорського. Особливо цікавою є друга частина, де проаналізовано барокову поезію Григорія Сковороди, його переклади з латини (Мурет, Горацій), зроблено спробу реставрувати підручник з поезиї Григорія Сковороди, розкрити реформаторську діяльність філософа у ділянці віршування. Тут же описано українську емблематичну та гербовну поезію, подано типологію барокової віршованої літератури. Проблематиці бароко присвячені статті Дмитра Чижевського, розпорошені в періодиці та наукових збірниках: «До проблем бароко», «До проблем літератури бароко у слов'ян», «Бароко в російській літературі», «Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України», та брошура «Поза межами краси: до естетики барокової літератури» (Нью-Йорк, 1952).

На переконання Дмитра Чижевського, бароко (від італійського *barocco*, буквально – химерний, вигадливий) панівний стиль однойменної історичної епохи, яка нерівно і несинхронно розвивалася з середини XVI ст. (Іспанія, Італія) до 80-х рр. XVIII ст. (Угорщина, слов'янські країни). Бароко охоплювало всі види мистецтва, наклало відбиток на особливості наукової і філософської думки, на різні сторони життя і побуту. Щодо літератури термін "бароко" почали застосовувати з середини XIX ст. (Дж. Кардуччі, 1860, Е.Порембович, 1693). Початковий період бароко (або заключний Ренесансу) одержав назву від маньєризму; деякі явища маньєризму збереглися в бароко, яке склалося в умовах загальноєвропейської суспільної кризи і розпаду культури Відродження. Бароко включило в себе різні ідейні течії і художні тенденції. Контрреформація використовувала бароко, створюючи пишну храмову скульптуру і культивуючи риторичну проповідь, дидактичну прозу і шкільну драму. Бароко широко розповсюдилося і в країнах протестантського, а

потім і православного кола. Нарівні з придворно-аристократичними варіантами стилю розвивалося бароко, пов'язане з бюргерством і народними рухами; воно віддзеркалило душевне потрясіння мас, вимучених спустошливими війнами і загальною невлаштованістю життя, що знайшло відображення в ідеї «vanitas» – суєтності і непостійності світу. «...Розбурхати, зворушити людину доби бароко, цієї неспокійної, мінливої, часто катастрофічної доби, було не легко: музичні композиції мусіли, так би мовити, «витримати конкуренцію» з ревом гармат, театр – військовими вправами, боями, пожежами...» [19. 5]. У вищих сферах ідея «vanitas» поєднувалася з поривистою жадобою життя і насолоди (гедонізм). На прикладі віршованої поезії (вірші Климентія, Касіяна Саковича, Кирила-Транквіліона Ставровецького, Івана Величковського, Йоасафа Горленка, Дмитра Туптала, Григорія Сковороди), епічних творів (переспівів Самійла Мокрієвича, поем Івана Максимовича, Семена Климовського, «Четій-Міней» Дмитра Туптала, оповідань Петра Могили, Йоанікія Галятовського, Антонія Радивиловського, Леонтія Карповича), анонімних драматичних творів («Слово о збуренню пекла», «Милость Божія»), драм Дмитра Туптала, Теофана Прокоповича, Михайла Козачинського, Якуба Гаватовича, проповідей Петра Могили, Дмитра Туптала, Стефана Яворського, Теофана Прокоповича, Літописів Самовидця, Григорія Грабянки, Самійла Величка, «Історії Русів» та ін. учений переконливо показує, що бароко – динамічний, афективний, патетичний стиль (особливо у його "верхньому" шарі). Йому притаманні театральність, ілюзіонізм, зіткнення фантастики і реальності; його відрізняє пристрась до антитез, гіпербол, складного метафоризму, "вченості", яка вражає уяву (полігісторство), і екзотики, до всього нечуваного і небувалого (сенсаціоналізм). Бароко допускало змішання мотив античної міфології з християнською символікою, культивувало алегоріку і емблематику, прагнуло до взаємодії пізніх видів мистецтва, сприяючи розвиткові опери і балету.

Література бароко представлена у Польщі – поезією Яна-Анджея Морштина, Вацлава Потоцького, Збігнева Морштина, Самуеля Твардовського, низькою, так званою "совіжальською літературою", у Чехії – духовною лірикою Адама-Вацлава Міхни, публіцистикою Яна-Амоса Коменського, у Хорватії – героїчною поемою Івана Гундулича, драмою Джоно Палмотича, лірикою Івана Бунич-Бучича. У Росії розвиток бароко простежується на початку XVII ст. (перші віршові досліді, патетична публіцистика "смутого часу"). Церковно-панегіричне бароко характеризується словесною "узомовністю", нанизуванням складних метафор і алегорій (Сильвестр Медведєв). "Середній" рівень представлений віршованими притчами ("Вертоград Многоцвітний" Симеона Полоцького), шкільною драмою з гротескними інтермедіями; "низький" – сатирично-гумористичною літературою, зокрема тією, що пародіює богослужбові тексти, черпаючи сюжети із середньовічної шкільної традиції. Барокові риси стилю проникають у традиційні жанри давньоруської прози, частково у "ходіння", зближуючи їх з фантастичною повістю ("Повість про Саву Грудцина"). Внутрішня конфліктність, трагічна напруженість і риторичний пафос, ламання традиційної

агіографічної схеми і перенесення її на особистість автора, поєднання книжності і просторіччя, реальних житейських епізодів і фантастики, вторгнення ландшафту дозволяють розглядати в аспекті бароко "Житіє протопопа Авакума". На "середньому" рівні виникає анонімна (частково перекладна) повість, зароджується любовна лірика, ідилія ("Полідор" Михайла Ломоносова), притча, епіграма, натурфілософська поема ("Феофілія" Владіміра Тредіаковського). Тут відчутні перехід до нової системи віршування і різкі зміни в літературній мові, що особливо помітно в одичній поезії Михайла Ломоносова з її різноманітним метафоризмом і живописністю. Бароковій естетиці відповідають також його роботи в галузі образотворчого мистецтва (мозаїка, фейерверки та ілюмінації).

Дмитро Чижевський аналізує стиль класицизму в Україні. Він, на його думку, «прийшов майже непомітно, без боротьби з бароковою літературою, яка зі своєю слов'янсько-українською мовою різного забарвлення мусила зникнути, коли українське життя робилося цілком провінціальним і колишні центри літературного життя, зокрема Київська Академія, віддали усі свої живі сили на користь нових «всеросійських центрів» [17, 331]. Стилістику класицизму учений помічає в п'єсах Григорія Кониського, «Історії Русів», деяких віршах Івана Некрашевича, «Енеїді» Івана Котляревського, одах Петра Гулака-Артемівського, п'єсах Івана Котляревського, Василя Гоголя-Яновського, прозових творах Григорія Квітки-Основ'яненка, «Коли українське бароко переливалося через національні кордони та запліднило не одну з сусідніх літератур, то український класицизм втратив усі сфери впливу на чужі літератури: в «українських школах» впливала на чужі літератури не українська література, а саме українське життя. Лише нова білоруська література починається з білоруської переробки «Енеїди» Котляревського (перед 1845 р.) [17, 373].

Окремий розділ «Історії української літератури» Дмитро Чижевський присвятив українській романтиці, яка збудила інтерес до народної пісні, народного побуту, історичного минулого, загострила проблеми національної ідентичності. На думку ученого, українські письменники, напр., Тарас Шевченко, були далеко тісніше пов'язані з народним життям, ніж переважна більшість західних романтиків і романтиків сусідніх народів, це й допомогло їм перебороти історично зумовлену «неповноту» української літератури. Учений аналізує «українські школи» в чужих літературах, зокрема в російській (Кіндрат Рилєєв, Орест Сомов, Микола Маркевич, Євген Гребінка та ін.) та польській (Антон Мальчевський, Богдан Залеський, Северин Гоцинський, Олександр Гроза, Міхал Грабовський, Міхал Чайковський) літературах. Він всебічно тлумачить творчість представників романтичної групи, що постала в Харківському університеті і згрупувалася довкола професора Ізмаїла Срезневського (Левко Боровиковський, Амвросій Метлинський, Микола Костомаров, Олександр Корсун, Михайло Петренко, Опанас Шпигоцький). Окремий розділ присвячено розвитку романтизму в Західній Україні, зокрема «руській трійці» (Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький).

Другим осередком романтичного руху у 40-х роках ХІХ ст., вважає дослідник, був Київський університет, саме з ним пов'язана діяльність Михайла Максимовича, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша, Тараса Шевченка, Василя Білозерського та ін.

Характеризуючи еволюцію Шевченкового романтичного стилю у напрямі до так званого пізнього романтизму, вчений зазначає: "Виразно повертається зір поета і до окремої людини та зупиняється уважно над її правом до життя, на щастя: може це й автобіографічні ноти, але вони ніби мають і філософські підвалини ("антропологізм") та походять з глибоких роздумувань Шевченка" [17, 454]. Учений підсумовує: «Поезія української романтики зацікавила й чужу, розуміється, в зв'язку з усією ідеологією романтики – переважно слов'янську романтику. Все ж переклади поглядно нечисленні. Крім чеських, перших у часі, головне переклади з Шевченка, численні в південнослов'янських літературах – у болгарів та сербів, так що можемо говорити про вплив Шевченка на південнослов'янські літератури» [17. 485].

У розділі «Бідермаєр» та «натуральна школа» на Україні» розглянуто її окремі риси у творах Олекси Стороженка, Олександра Афанасьєва-Чужбинського, Віктора Забіли, Маркіяна Шашкевича, Миколи Устиновича Григорія Квітки-Основ'яненка та ін.

В архівах Дмитра Чижевського виявили розділ «Реалізм в українській літературі», його підготував до друку і оприлюднив Михайло Наєнко. Порівнюючи творчість романтика з реалістом, Дмитро Чижевський пише: «Замість метафоричного стилю романтики в послідовному реалізмі вживається інша стильова прикмета: метонімія. Замість порівняння об'єкта з іншим реаліст, залишаючись при об'єкті зображення, переходить від нього до сусідніх речей, до оточення (яке українські реалісти іноді називають російським словом «среда») [20, 19-20]. З ініціативи Михайла Наєнка в Україні перекладено з німецької і видано книги Дмитра Чижевського «Порівняльна історія слов'янських літератур» (К., 2005) та «Історія російської літератури ХІХ століття. Романтизм» (К., 2009); побачили світ його «Історія української літератури» (Тернопіль, 1994, К., 2003), том вибраних історико-літературних та теоретичних праць «Українське літературне бароко» (К., 2003), «Філософія Г.С.Сковороди» (Харків, 2003), «Філософські твори: у 4-х т.» (К., 2005) та ін.

Помітне місце в українській літературознавчій науці займає доробок Володимира Державина, на жаль, до цього часу, ще як слід не оцінений. Світоглядні засади вченого сформувалися під впливом глибоких студій та ідей Ніцше, вихідним пунктом усієї літературознавчої діяльності стало відстоювання ідеалів гармонійної краси та захист класичної естетики. На думку Дмитра Чижевського, глибокі і змістовні праці Державина є спробою переборення канонічної тенденції "історизму" в науці і наближення до "морфології" культурних та літературних явищ [18: 3, 620]. Перші теоретичні праці вченого з'явилися ще у 30-х роках: «До питання про ліричний жанр» («Література», 1928, зб.1), "Про літературні засоби" ("Критика", 1928, №8), "До питання про сучасну рецензію" ("Критика", 1929, №3). У своїх дослідженнях

«Античне вчення про тропи в світлі сучасної стилістики» («Наукові записки Науково-дослідчої катедри історії європейських культур», Харків, 1929, вип. III), «Вчення античної реторики про фігури сенсу (*schemata diamoias*)» (Мюнхен, 1954) під впливом лінгвістики вчений намагається підвести багатий сучасний матеріал під найпоширеніші теорії тропів і фігур, що йдуть від Квінтіліана. Його праця випереджує відомі у цьому плані дослідження С.Левіна [12], Ж.Коена [10], Ц.Тодорова [15]. На думку вченого, співвідношення двох (або більше) слів у тексті може стати тропом або фігурою, однак їх потенційна можливість реалізується лише тоді, коли читач сприйме цей троп (або фігуру) як таку, як текст. Це сприймання забезпечене або уже присутніми у нашій свідомості схемами (звідси – часта повторюваність тропів і фігур, що ґрунтується на повторі, симетрії, протиставленні), або через навмисне “підкреслення” у тексті певних співвідношень, на які треба звернути увагу. Протилежні до тропів і фігур прозорість, непомітність словесної оболонки є певною ідеальною межею, до якої наближаються функціональні та утилітарні тексти. На відміну від інших учених, Володимир Державин не просто аналізує фігури і тропи у світлі “теорії порушення”, а намагається побачити за ними зміст, який не може щезнути і не може бути тільки посередником при передачі значення.

У працях “Національна література як мистецтво” (“Україна і світ”, 1949, зош.1), “Українська поезія і національна чинність” (“Авангард”, 1962, ч.1), “Теорія літератури. Поетика” (Сарсель, 1952, зош.1-2) дослідник актуалізує проблему взаємин між літературою і національно-етнічною свідомістю. Під феноменом національно-етнічного, вважає він, можна розуміти кілька речей: 1) спонтанне ставлення представника тієї чи іншої нації до дійсності, не тільки тоді, коли він хоче її змалювати, а й тоді, коли думає про неї або впливає на неї; 2) певну національну ідеологію, яка може впливати на людську поведінку, мислення і творчість і змінюватися разом з ґносеологічною базою або ж відставати від неї, що призведе до нерівномірності розвитку; 3) певну філософську систему, яку можна виявити або через близькість твору до національно-філософської доктрини, або через дослідження цієї “філософії” у самому тексті та його елементах.

Звичайно, ці способи можуть переплітатися, та все ж, при перекладі їх на мову понять, існує небезпека суб’єктивного трактування [7: 1, 86]. Так само варто піддати аналізу і поняття “література”, знайти його характерну прикмету і обґрунтувати живий контакт з національно-етнічною свідомістю. Національна чинність мистецтва, переконує вчений, існує не тільки поза художнім твором як засіб вираження, але є також безпосереднім принципом художньої побудови, впливає на взаємовідношення між його елементами і на загальне значення художнього знака, яким є твір [8: 1, 44]. Думка, що вона є елементом художнього твору, але елементом особливим, який міститься і в творі, і поза ним і зближує літературу з широкою сферою людської культури, наскрізною ниткою проходить через інші літературно-критичні праці Володимира

Державина – "Три роки літературного життя на еміграції. 1945-1947" (Мюнхен, 1948), "Geld und Blau, moderne ukr. Dichtung in Auswahl" (1948), "Молода українська поезія" (Фенікс", 1952, ч.3), численні розвідки про Павла Тичину, Євгена Плужника, Євгена Маланюка, Олену Телігу, Олега Ольжича, Богдана Бойчука, Емму Андієвську, Богдана Рубчака, Вадима Лесича, Теодора Курпіту, Марту Калитовську, Федора Ковалю, Остапа Тарнавського, Олега Зуєвського, Леоніда Лимана.

У розвідці "Проблема клясицизму та систематика літературних стилів" (МУР, 1946, зб.ІІ) він подає своє розуміння культурно-історичних епох, не монолітно-послідовне, "сконструйоване" на історизмі, а нелінійне, поліцентричне, базоване на "морфології", розробляючи вчення про автентичні стилі, квазістилі і псевдо стилі, семантику і функцію кожного з них [5: 2, 36]. Саме на принципах монадного тлумачення цивілізацій та їх культур (що було характерно для Шпенглера і Тойнбі) він будує всі свої полемічні статті, спрямовані в основному проти Юрія Шереха та його "національно-органічного стилю". На думку дослідника, з легкої руки Юрія Шереха здійснюється "механічна заміна більшовицької ідеології національною" [6, 10].

Володимир Державин вважає, що гасло "національно-органічного стилю" може бути сприйняте як завуальоване "Геть від Європи!". "Той новий стиль повинен бути національним і органічним. Національний стиль – це звучить пишно, але в аспекті літературної специфіки тут змісту до болю мало – менше ніж мало, бо позитивного літературного змісту тут немає зовсім. Принципова відмова від усього чужого і ворожого українській нації не становить у мистецтві позитивної програми, це лише нагадування (зрештою, само з себе зрозуміле) про те, чим українське мистецтво не повинно бути; а яким воно повинно бути – з цього не випливає, бо український національний світогляд не є монополією жадного літературного стилю, і жаден літературний стиль – чи то насьогодні наявний, чи то прийдешній – на таку монополію претендувати не сміє. Український символізм раннього П.Тичини тією самою мірою є український національний стиль, що й український клясицизм М.Рильського або український романтизм Шевченкових "Гайдамаків". Українське бароко становить один із наших національних стилів в архітектурі, і це ніякою мірою не заважає – і не повинне заважати – цвітінню інших національних стилів в українській архітектурі. Національне – це те, що відповідає істотним думкам, емоціям і прагненням значної частини нації або еліти. Світогляд І.Франка є національний; але так само й світогляд П.Куліша, ба навіть світогляд М.Хвильового (незважаючи на властиві йому неподоланні внутрішні суперечності)" [6, 10]. Доповідь Юрія Шереха звульгаризувала літературний процес, бо в ній "незрозумілим лишається ігнорування української імпресіоністичної лірики, блискуче репрезентованої в недавньому минулому генієм Є.Плужника, ігнорування символізму, досить виразно репрезентованого в сьогоденній українській поезії, насамперед лірикою В.Барки, ігнорування поезії і впливу М.Рильського (оригінальний засіб, яким доповідач не вперше

розправився з рештою неокласиків і з неокласицизмом у цілому)... нарешті – майже тотальне ігнорування західноукраїнської передвоєнної літератури” [6, 2-3]. Вчений наголошує, що з європеїзмом не варто боротися, бо українська література дала багато його геніальних взірців, наприклад, бароко, або творчість поетів-неокласиків.

Окремо слід сказати про участь Володимира Державина у літературній дискусії щодо проблеми існування київської школи неокласиків та їх послідовників, започаткованої статтею Юрія Клена "Бій може початися" 1946 року на сторінках журналу "Звено"; дискусія стимулювала появу на світ низки глибокозмістовних розвідок В.Державина про творчість Олега Ольжича, Олену Телігу, Юрія Клена, Михайла Ореста, Святослава Гординського, Яра Славутича.

Систематизований огляд головних принципів, проблем і конкретних результатів, що характеризують післявоєнний стан лірики української еміграції, можна зустріти у працях Юрія Шевельова (Шереха). Ще на Україні він досліджував художню мову й стиль українських письменників, 1940 року опублікував низку статей про мову сучасної поезії ("Учені записки Харківського державного університету", т.20), про лексику й стилістику Івана Котляревського (там же) та про стиль політичної лірики Павла Тичини ("Наукові записки Інституту мовознавства АН УРСР», т.1). Того ж самого року в "Наукових записках Інституту журналістики» надруковано його статтю "Із спостережень над мовою сучасної поезії".

Найбільше літературно-критичних статей та рецензій написано й опубліковано в 40-50 рр. У цих статтях та рецензіях проф. Юрій Шевельов подав огляд творчості окремих письменників та розглянув окремі твори і висловив свої критичні зауваження, а головне – провів чітку різницю між двома типами зв'язаних із семантикою питань: формальними і змістовими, тобто питаннями про те, як і що означає текст. Ці літературно-критичні праці друкувалися в різних українських періодичних виданнях, зокрема в журналі "Нові дні". До широкого кола його авторів належали Юрій Клен, Тодось Осьмачка, Юрій Косач, Василь Барка, Олександр Смотрич, Олекса Веретенченко, Євген Маланюк, Леонід Мосендз, Іван Багряний, Леонід Полтава, Юрій Буряківець, Олег Зуєвський, Святослав Гординський, Богдан Кравців, Вадим Лесич, Оксана Лятуринська, Петро Карпенко-Криниця, Олена Теліга, Богдан Нижанківський та ін.

Головні літературно-критичні статті Юрій Шевельова, а також його есеї увійшли до збірників «Не для дітей» (1964) та «Друга черга» (1978).

У першому збірнику особливої уваги заслуговують такі статті: "Юрій Шерех. Матеріали до біографії", "Легенда про український неокласицизм" (про поезію Михайла Драй-Хмари, Миколи Зерова та Павла Филиповича), три статті про Тодося Осьмачку, Олега Зуєвського, Олекси Веретенченка та інших. Серед проблем, порушених у ньому, слід назвати бодай одну: у якій мірі літературний текст описує світ, що є його референтом, іншими словами, наскільки художній текст є істинним. На думку Юрія Шереха, жодне речення художнього тексту не

є ні істинним, ні ложним. Але це зовсім не применшує медитативно-описової сили творів – вони у різній мірі представляють нам дійсність, життя, і їх можна, нарівні з історичними документами, використовувати для вивчення суспільної епохи. Але це слід робити обережно, бо в деяких випадках літературний текст може «віддзеркалювати» суспільне життя, але й може бути його фікцією. Такий погляд на літературу цілком законний, але він виводить нас за межі поезики: бо, ставлячи літературу в один ряд з іншими документами, ми цим самим якраз відмовлялися брати до уваги вимисел – по суті, те, що і робить її літературою.

Особливе місце в творчому доробку вченого займає стаття-доповідь «Стилі української літератури на еміграції», прочитана на зборах організації "Мистецький Український Рух" (МУР) і надрукована в журналі "МУР" (1946, ч.1). Юрій Шевельов був одним із організаторів і керівників цього письменницького об'єднання. У цій доповіді він оглянув творчість українських письменників, що опинилися на еміграції (Ігор Костецький, Тодось Осьмачка, Святослав Гординський, Михайло Орест, Юрій Косач, Євген Маланюк, Леонід Лиман, Леонід Полтава, Яр Славутич, Василь Барка та ін.) і спробував дати свою відповідь на запитання «що робити?». У принципі його доповідь стосується відомого у літературознавчій науці співвідношення між літературою та екстралітературними фактами, а точніше проблеми відповідності конкретного твору певним літературним нормам. В історії духовної культури ця проблема не раз дебатовалася і супроводжувалася тривалими дискусіями про так звану правдоподібність тексту, яка визначалася двома головними типами норм. Перший із них – так звані закони жанру, коли твір мав обов'язково збігатися з певним типом літературних текстів або з їх конститутивними елементами. Приміром, твори Григорія Квітки-Основ'яненка свого часу вважалися правдоподібними лише тому, що наприкінці повісті герой одружувався з героїнею, доброчесність торжествувала, а порок розвінчувався.

На перший погляд, Юрій Шерех ніби виходить за межі проблеми правдоподібності, бо критикує теорію жанрів, заявляючи, що література на сучасному етапі має «розтрощити раціоналізм неокласицизму», «відбити сучасність і психіку сучасної людини» [22, 192]. У листі до Уласа Самчука від 17.3.46 р. він пише: «Я цілком згодний, що стаття виграла у Вашому стилістичному оформленні, і даю Ваш варіант з дуже незначними змінами... Єдина істотна зміна, яку я дозволив, думаю, не викличе у Вас заперечень, бо вона сама собою зрозуміла, саме тому Ви її й забули. А саме: перед формулюванням завдань українського мистецтва в зовнішньому світі я вставив фразу про його завдання усередині українського народу. Це самозрозуміло, але коли це оминути, то може витворитись враження, що ми на наше мистецтво покладаємо тільки завдання зовнішнього представництва. А справді ж ці завдання є похідне із внутрішньої ролі мистецтва" [14, 54]. Аналізуючи творчість «органістів» та «європеїстів» «з наближення чи віддалення її до того ідеалу національної літератури... – національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на

місце в Європі, що має що свого Європі сказати» [22, 197], Юрій Шерех насправді торкається другого типу правдоподібності, знаного, як співвіднесеність твору до реальності. Ще Арістотель показав, що правдоподібність – це не співвіднесеність між текстом і його референтом (співвіднесеність істинності), а взаємини між текстом і тим, що читач вважає істинним. По суті, маємо справу з відношенням між художнім твором і якимось невизначеним текстом, який належить усім членам суспільства і називається загальноприйнятою думкою. Зрозуміло, що це не «дійсність», а всього-навсього лише «третій текст», незалежний від твору.

Загальноприйнята думка – це свого роду також закон жанру, лише стосується він не одного, а всіх жанрів. У Юрія Шереха він має свою назву: «Україна – модерна нація». Отже література, започаткована Миколою Хвильовим та Валер'яном Підмогильним, мала спертися на новий образ і нове поняття України не як етнічної структури, а нації європейської, і література мала стати взірцем національного стилю. Соломія Павличко пише: "Однак народність, національність, "українськість" художнього твору, поняття, якими в черговий раз послуговувалися українські інтелектуали, звучали неясно, езотерично. Спроби розібратися з ними, окреслити їх точніше визначали напрям розвитку цього дискурсу. Реальний народ залишився за кордоном, глибоко пригноблений, експлуатований, пригнічений сталінським режимом. Для членів МУРу він став навіть не теоретичним поняттям (глибокі характеристики народу давалися важко), а своєрідним семантичним знаком, точний сенс якого не мав великого значення. Народ був метафорою, синонімічною до України, а не якимось більш-менш сформульованим історичним, політичним чи соціологічним поняттям. Ерзац народу, якому література має служити або не служити, становили двісті тисяч табірних глядачів, читачів або слухачів. Декларації МУРу показують, що їхні автори, як ніхто до них, прагнули зрівноважити два полюси, «народ» і «мистецтво», зійшовшись на тому, що служити народові й служити мистецтву треба по можливості одночасно» [13, 207]. Якраз таким був цей «третій текст», що, звісно, узаконював, на думку Юрія Шереха, послідовну зміну різноманітних законів жанру. Здоровий суспільний глузд – єдиний жанр, що претендував на те, щоб підпорядкувати собі інші.

У цій же роботі автор порушує проблему традиції і новаторства. Поскілки художній твір у його розумінні постає національно-історичним комплексом найрізноманітніших елементів, зв'язаних не тільки із світом інтелектуальним і моральним, то питання традиції для нього насамперед в історичності і неперервності, інакше кажучи, воно «віддзеркалює» призму найрізноманітніших підходів до таких фундаментальних проблем, як соціокультурний період, а ширше – структура систем. Шевченківська традиція в літературі для Юрія Шереха – інтегральна частина сучасності, більше того, важливий чинник розвитку літературної свідомості і практики. Він вважає, що існує неперервний зв'язок між «Неофітами», «Марією», деякими ліричними

циклами Тараса Шевченка з доби заслання і післязаслання і сучасною еміграційною лірикою. Юрій Шерех пише: «Шевченко синтезує, поєднує історично-заповідані новій українській літературі стилі української традиції – і церковний, і побутово-розмовний, і побутово-розповідний, і пісенно-фолкльорний, і старокнижний, і бурлескний, і антично-клясичний... Оцей Шевченко – володар всіх історично заповіджених українській поезії стилів, їх руйнувач, комбінатор і поглиблювач, дерзновенний експериментатор і геніяльний синтетик – глибоко національний і цілком позахуторянський – цей Шевченко може стати прапором нової поезії» [22, 215]. Такі риси нового стилю Ю.Шевельов бачить у поезіях Тодося Осьмачки та Василя Барки.

У праці "Українська еміграційна література в Європі. 1945-1949" автор наводить багато фактичних даних про МУР, його з'їзди та конференції, про дискусії на цих з'їздах, про конфлікти між окремими групами, про діяльність видавничої комісії МУРу, про літературну творчість членів МУРу. Тут же він продовжує нападати на неокласицизм і розвивати ідеї національно-органічного стилю: «Далеко більше позначається на сучасній поезії друга вже мертва школа – неоклясицизм... Це справжнє свідоцтво смерті. Але мертва буває цупким і накладає свій відбиток на живе. Тим більше такий мрець, з такими заслугами, як наш неоклясицизм... Зміст неоклясики вже засвоєний, тому він став мертвою формою. Здоровий розвиток національного письменства вимагає цю мертво форму скинути» [22, 207]. На думку вченого, провідний напрям нашого сьогоденішнього літературного руху визначається двома складниками: а) від загальнолюдського – до національного. Не для того, щоб відійти від загальнолюдського, а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити по-українськи, не копіювати загальнолюдське, а збагатити його. Тут у новому світлі постають імена Шевченка і Гоголя – і в них шукає опертя сучасність; б) від намагання схопити позаіндивідуальне, вічне, раціональне до бажання вилити свою душу, виговорити свої болі, прокричати свої зойки. Від гармонії неоклясицизму до творчого хаосу неоекспресіонізму, того, що колись існувало під трохи претензійною назвою несамовитої школи. Наслідок обох тенденцій – відмовлення від форм скутих, наперед визначених, шукання форм, які найбільше адекватні національно-суб'єктивному змістові твору.

Велику наукову цінність мають його і дві інші книги «Друга черга. Література. Театр. Ідеологія» (1978) та «Третя сторожа» (1993). У «Другій черзі» він умістив ґрунтовну рецензію на книгу Дмитра Чижевського «Історія української літератури», статті про лірику Євгена Маланюка, Вадима Лесича та інших. У «Третій сторожі» привертає увагу його стаття «Другий «Заповіт» української літератури». Вона була вміщена 1968 року у науковому виданні Української Вільної Академії Наук у США поеми Івана Франка «Мойсей». На думку дослідника, поема «Мойсей» є складною системою, де використано різномірний знаковий матеріал. Автор розглядає сюжетно-композиційні та лінгвістичні аспекти цього твору, конотації, можливості комунікації. Висновки, до яких він доходить, вписуються у його концепцію традиціоналізму:

«...Українська нація дістала другий заповіт: Франкового «Мойсея». І тут пов'язано і взаємно узалежнено закони світобудови з змаганням нації. Але тут це вже не тільки геніальне вчуття, а розгорнена філософія історії людства і кожної індивідуальної людини. Геній Шевченка наперевершений, але який поступ зробила українська література за ці роки в сенсі інтелектуального круговиду і врівноваженої майстерності, яких творчих довершень і розкрить провіщеного вона дійшла! У Франковому «Мойсеєві» вона стоїть уже на порозі українського «Фавста», вона стукає в двері, що ведуть до «Божественної комедії». Шевченкова традиція тут продовжена в світогляді і в змісті, як вона продовжена в стилістичному експериментуванні, але не як наслідування, а як змагання майстра однієї доби з майстром іншої доби» [23, 218-219]. Тут надруковано ряд цінних статей: «Без назви /Sans titre /Ohne Titel /Untitled /Sin titulo /Senza titolo», «Після «Княжої емалі». Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською», «Троє прощань і про те, що таке історія української літератури» та інші.

Якщо бодай коротко резюмувати усе те, про що йшлося в працях Дмитра Чижевського, Володимира Державина і Юрія Шереха, то правомірно виділити принаймні чотири аспекти стилю, що постають украй необхідними та істотними: 1) доструктурний, його можна схарактеризувати категорією ідейно-художньої цілісності твору, яка сприймається “як перехід змісту і форми в зовсім іншу якість” (Дмитро Чижевський), як “діалектична єдність чуттєвої образності та ідейності” (Володимир Державин); 2) структурний, який можна звести до думки Дмитра Чижевського: кожному художньому стилеві притаманний аспект структурності, бо саме через структуру втілюється у творі історична дійсність; 3) естетичний, згідно з яким художній стиль є не просто збудником нашого естетичного почуття, він, крім усього іншого, постає матеріальним і фізичним втіленням цього почуття, його носієм; 4) ідеологічний, з якого випливає, що художній твір не можна звести до самої ідеології, систематизованої доктрини, який би характер вона не мала – суспільний, політичний, моральний, філософський тощо, але кожен стиль зумовлений окремою ідеологією, бо в ньому розчинена тепер уже невіддільна від нього специфічна тенденція; в художньому творі завжди є якесь змістове забарвлення, що перебуває поза його основною семантичною структурою, виходить від автора комунікацій, але остаточно реалізує себе лише в читацькому сприйманні.

Твір постає як певна система рівнів, рядів або площин упорядкованості (наприклад, звуковий, артикуляційний, словниковий, граматичний, ціннісний, з узуальною диференціацією надфразових єдностей тощо). Дмитро Чижевський робив схему розвитку стилів через опозиції раннє середньовіччя/пізнє середньовіччя – ренесанс/бароко – класицизм /реалізм – неокласицизм/символізм [18: 3, 617]. Володимир Державин поділяє стилі на: 1) автентичні (класицизм, символізм, імажинізм, імпресіонізм), де репрезентовано адекватну поетичну образність, а її функція може бути іманентною, трансцендентною, контрадикторною або інфінітезимальною; 2) квазістилі (стилізації,

експресіонізм, футуризм) із фіктивною образністю, увиразненням фікції внутрішньої норми і внутрішньої форми, де переважає глосолалія чи то позарозумова мова; 3) псевдостилі (натуралізм, реалізм, схематизм), у першому – другому домінує конкретна семантика, в третьому – абстрактна, та все ж, в усіх трьох, поетична образність в принципі відсутня [5: 2, 36]. Юрій Шерех, окресливши в українській еміграційній літературі переплетення двох найголовніших течій – європеїстів і «органістів», висуває концепцію національно-органічного стилю [13, 251]. Можемо говорити про певну надсемантичну даність, розчинену у складі комунікації, певні ряди і площини упорядкованості, які постають над структурними фактами мови, підпорядковані законові естетичної цілісності стильової моделі. Коли йдеться про одиничний об'єкт, то ці рівні, ряди або площини стосуються виділеної прикмети або якості у кожному з них, коли йдеться про серію об'єктів, то вони передбачають наявність такої прикмети або якості у кожному з них, що входять до серії. Ці рівні, ряди або площини можуть (хоч це і не обов'язково) складати певну ієрархію, а можуть бути і паралельними чи рівноправними, незалежно від ідеї ієрархічності.

1. Білецький О. Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства // Рад.літературознавство. – 1957. – №1.
2. Білецький О. Стан і проблеми вивчення давньої української літератури // Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т. – К., 1959. – Т.1.
3. Глобенко М. До питань вивчення барокової доби на Україні // Україна (Париж). – 1952. – Ч.8.
4. Гнатишак М. Історія української літератури. – Прага, 1941. – Кн.1.
5. Державин В. Проблема класицизму та систематика літературних стилів // МУР. Збірник літературно-мистецької проблематики. – Мюнхен – Карлсфельд, 1946. – 36.2.
6. Державин В. Проблематика стилів і плужанство за кордоном // Світання. Збірник. – 1946. – Березень.
7. Державин В. Національна література як мистецтво // Україна і світ. – 1949. – Ч.1.
8. Державин В. Українська поезія і національна чинність // Авангард. – 1962. – Ч.1.
9. Ільницький М. Ідейно-естетичний естетизм: Микола Гнатишак // Ільницький М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-их рр. ХХ ст. – Львів, 1998.
10. Cohen J. Structure du langage poétique. – Paris, 1968.
11. Кравців Б. Ренесанс і Гуманізм на Україні // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. (відп.ред. О.Мишанич). – К., 1993.
12. Levin S. Deviation – Statistical and Determinate – in Poetic Language // Lingua. – 1963.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
14. Самчук У. Планета Ді-Пі. Нотатки й листи. – Вінніпег, 1979.
15. Todorov T. Littérature et Signification. – Paris, 1967.
16. Tschizewskij D. Renaissance und das ukrainische Geistesleben // Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin. – 1929. – Т.2.
17. Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму. – Нью-Йорк, 1956.
18. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994. – Кн.3.
19. Чижевський Д. Поза межами краси. – Нью-Йорк, 1952.
20. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі (підгот. тексту, передм. М.Наєнка). – К., 1999.
21. Чижевський Д. Ренесанс і Реформація // Енциклопедія Українознавства. – Мюнхен – Нью-Йорк, 1949.
22. Шерех Ю. Не для дітей. – Нью-Йорк, 1964.
23. Шерех Ю. Третя сторожа. – Балтімор – Торонто, 1991.

Марина Бабенко,
аспірант,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка

МЕДИТАТИВНІСТЬ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ МАРІАНИ КІЯНОВСЬКОЇ

Стаття присвячена аналізу творчості Маріанни Кіяновської, зокрема, увагу зацентовано на аксіологічній спрямованості філософської лірики мисткині, що особливо актуально в нашу нігілістичну літературну добу.

Ключові слова: сакральні цінності, нова естетична якість, лірична концепція буття, медитація.

Статья посвящена анализу творчества Марианны Кияновской, в частности, внимание сакцентировано на проблеме аксиологической направленности философской лирики художницы, что особенно актуально в нашу нигилистическую литературную эпоху.

Ключевые слова: сакральные ценности, новое эстетическое качество, лирическая концепция бытия, медитация.

The article is devoted to the analysis of Maryana Kiyanowska's works, particularly, the attention is focused on the problem of axiological direction of her philosophical lyrics, what is especially topical in our nihilistic literary period.

Key words: sacral values, new aesthetic quality, lyric concept of existence, meditation.

Маріанна Кіяновська – сучасна українська поетеса, прозаїк літературознавець та перекладач, авторка збірок «Інкарнація» (1997), «Вінки сонетів» (1999), «Міфотворення» (2000), «Кохання і війна» (у співавторстві з М.Савкою, 2002), «Книга Адама» (2004), «Дещо щоденне» (2008) та ін.

Творчість Маріанни Кіяновської є помітним явищем у сучасному літературному процесі, який позначений досить суперечливими тенденціями. Так, деякі дослідники відгукуються про сучасну поезію вкрай негативно, зауважуючи її занепад: «Насправді ж поезія сьогодні знаходиться у жалюгідному стані. У неї замало читачів, її погано розуміють через цілий ряд причин. Цілком може бути, що не все гаразд із самою проблемою розуміння» [1, 130]. Ігор Бондар-Терещенко говорить про вичерпаність змісту, бо сьогодні, мовляв, важко знайти хоч одні «мамині руки», «дівочі стегна» чи ще які «рушники» із «солов'ями», що не були б оспівані в усіх можливих варіантах» [1, 131]. Проблема взаємин традиції і новаторства завжди була актуальною як в літературі, так і в мистецтві загалом. Представники кожної епохи з острахом замислювалися над небезпекою цілковитої вичерпальності творчих ресурсів. Слід зазначити, що однією з особливостей нашої переходнової доби є досить негативне явище літературної моди. Сьогодні один зі шляхів до популярності лежить через відверто-іронічну, брутальну манеру письма, заперечення моральних цінностей та культурних надбань людства. Однак на тлі цього чітко простежується інша тенденція, представлена сучасною філософською лірикою. Ці поети мають власну концепцію буття, засновану на споконвічних моральних цінностях. Більше того, їхня філософська лірика є не стільки інтелектуальним пізнанням світу, скільки інтуїтивним шляхом наближення до істини, що реалізується через поетизацію одвічних сакральних цінностей. Академік Микола Жулинський зазначає, що молоді письменники вже мають свою мову, більшість – індивідуальну образну мову, мають свої амбіції, свої об'єкти нелюбові й страждання. Аналізуючи різні стильові тенденції переходнової доби, в тому числі естетику деконструкції, він говорить про необхідність пошуку

шляху до моральних цінностей: «Отже, не моральне саморуїнування, а духовне самотворення як процес безкінечного наближення до Абсолюту» [2, 23]. Сучасна філософська лірика існує як протилежна реакція на постмодерний скептицизм, як відторгнення його. Сьогодні такий тип творчості є особливо актуальним, новим та цікавим. Зокрема, медитативність виступає передусім як шлях осягнення світу через власний мікрокосм, через філософію серця. Саме такою є творчість Маріанни Кіяновської. Її поезія нагадує своєрідний код, рясніє численними біблійними алюзіями, основним творчим прийомом авторки є інтуїтивне пізнання буття через осягнення споконвічних цінностей. У творчості Маріанни Кіяновської особливе місце займає образ Бога.

Як зазначає дослідниця Ю.Логвиненко, звернення поетів кінця XX – початку XXI ст. до біблійних тем органічно вписує їхню творчість в контекст всієї української літератури: «Християнство існує на українських землях понад тисячу років, за цей час його постулати закріпилися на рівні підсвідомості, створивши певні архетипи. Саме тому сучасну художню літературу (і в першу чергу поезію) можна розглядати як глобальний метатекст, а її творення – як одну із спроб людини (за допомогою художнього світобачення) впорядкувати навколишній світ, як жадання вічного наближення до абсолютних істин» [6, 46]. Звернення до Книги Книг трактується передусім як пошук світла, спричинений бажанням втечі від кризи, як шлях до нової системи цінностей. Така поезія, «шукаючи себе саму, доводячи свою оригінальність, автентичність, прагне до новоз'явленого в літературі «світового універсуму», в основі якого лежить ідея гуманізму, закладена ще у Біблії» [6, 46]. Бажання знайти відповіді на проблеми часу і вічності реалізується через звернення до біблійних істин, в яких відображена божественна мудрість, що передається від покоління до покоління. Ю.Логвиненко трактує це як систему світоглядних цінностей поетів: «Присутність у поетичній тканині поетів біблійних сюжетів трактуємо не як вічну символічну модель людського буття, а як спосіб світобачення, що містить у собі традиційні біблійні уявлення про світ, моральність, людське буття» [6, 65].

Дуже влучно характеризує творчість Маріанни Кіяновської дослідниця Марія Якубовська. Зокрема, вона зазначає, що увійти в її світ непросто, але не тому, що він замкнений, а тому, що середньостатистичний український читач поки що є неготовим до сприйняття цього світу [9]. Саме тому її поезія є своєрідним метафізичним кодом, новим способом ліричного філософування. В системі сакральних цінностей такої поезії – образ Бога як вищої субстанції, як символу трансцендентного буття.

Перша збірка Маріанни Кіяновської має назву «Інкарнація» і вже цим означає глибоку філософічність її поетичного світогляду. Провідним мотивом у ній є своєрідне відчуття присутності Бога, осягнення через цю присутність вічних категорій буття, таких як любов, народження і смерть. Поезія цієї збірки перемежована біблійними та античними образами, алюзіями, лірична героїня прагне пошуку суті, повсякчас апелюючи до образів, що надійшли в нашу культуру з давнини: *«Я перегусну мигдалем, як світлом. / Я завтра*

перегусну мигдалем. / В апокрифі я рисочка. Я титла. / Я теплий сад, написаний дощем. // У сьомий день потоку — вічне місто. / У восьмий день творіння — вічний щем» [4, 23].

Слід зазначити, що авторці властивий такий нестандартний для сучасної прагматичної доби спосіб ліричного світобачення, який виражається у формі своєрідного творчого самозаглиблення. Саме ця характерна особливість вказує на рефлексивність її поезії.

У медитативній ліриці явища довкілля, фіксовані ліричною свідомістю, виливаються у віршовані рядки через емоційно-рефлексивні процеси, що є найбільш продуктивними передусім у стані глибокої зосередженості та відстороненого від суєти світу поетичного міркування. Художня паралель «суб'єкт – об'єкт» є ідейним стрижнем медитативної лірики, поет пізнає світ крізь призму власних почуттів, переживань, адже «медитація як інтелектуально-духовний спонтанний процес нерозривно зв'язана з індивідуальністю і сприймається як переживання і роздум особистості, яка художньо типізується, трансформується в образ чи автора, чи ліричного героя, ліричного персонажа. В ній відображається конкретний стан свідомості і характеру, духовна зосередженість суб'єкта на тих чи інших явищах» [7, 7]. Отже, діалог душі митця зі світом – серце медитативної лірики. Аналогічної думки дотримується і проф. А.Ткаченко, характеризуючи медитацію як лірику думки. Крім того, апелюючи до індійських санскритських поетик, в яких поезія ділилась на *дгвані*, тобто на «високу», символічну, в якій головне – настрій, емоції, яскрава метафоричність, прихований зміст, та *чітру* – тобто ту, що характеризується прозорою ясністю, А.Ткаченко ототожнює таку опозицію з поділом лірики на «легку» і «вдумливу»: «Бінарна опозиція *дгвані/чітра* дуже близька до опозиції *сугестія/медитація*, або ще *сугестія/нарація* (оповідь)» [8, 74]. Та, не варто проводити чіткого розмежування, адже як в сугестивній ліриці наявні роздуми, так і в медитативній – емоції. Знову діє принцип гармонії, єдності, взаємопроникнення. Своє коротке окреслення історія теоретичної еволюції терміну *медитативна лірика* знаходить у працях В.Мовчанюка, Е.Ботезату та ін. дослідників. Зокрема, В.Мовчанюк говорить про тісний зв'язок поетичних рефлексій із таким жанром як елегія, характерним для епохи романтизму. На його думку, коріння ліричної медитації слід шукати в поділі рефлексивної поезії на емоційну та дидактичну. Таке твердження породжує ряд нових запитань щодо можливої класифікації медитативної лірики, про яку говорить дослідник, посилаючись на Г.Поспелова: «Співвідношення зображальності і виражальності Г.Поспелов поклав в основу свого поділу лірики на основні її різновиди – медитативну, медитативно-зображальну та власне зображальну. Із них перші дві різняться між собою тим, що в медитативній ліриці роздуми спрямовані на самоаналіз, а в медитативно-зображальній – на події об'єктивного світу, що стали предметом переживань поета» [7, 8].

Отже, одна з центральних ознак лірики думки проливає світло на її характерні особливості, незнання яких примушує блукати довгими

дослідницькими стежками. Аналізуючи творчий доробок поета з точки зору наявності чи відсутності в ньому філософських мотивів, слід передусім розуміти, що поет-філософ – це особливий психотип митця. Споглядаючи різні явища життя, він мислить глобально, тяжіє до творчих узагальнень, переосмислень провідних категорій буття – часу, любові тощо. Саме до таких ліричних роздумів вдається Маріанна Кіяновська у збірці «Міфотворення», яка має досить цікаву структуру. Зокрема, вірші тут поділено на цикли із назвами: «Слово перше. Сад», «Слово друге. Ангел», «Слово третє. Вода», «Слово четверте. Місто», «Слово п'яте. Тіло», «Слово шосте. Слово», «Слово сьоме. Мімесис». Така символічна побудова в контексті біблійних алюзій може прочитуватися як аналогія до описаного в Старому Заповіті процесу творення світу.

Вірші першого циклу – яскравий приклад натурфілософії. Своїми мотивами вони перегукуються з аналогічними прикладами творчості Б.Ігоря-Антонича, В.Свідзінського та інших представників такої лірики. Але, в поетичному доробку М.Кіяновської тема правічного колообігу буття представлена по-новому. Цвітіння і в'янення природи постають в образі незмінних законів світу, які нагадують про минущість всього земного: *«Це ремство природи, бунт пасіки і бджоли / У струменях часу — минання серпневого зілля. / Солдати смугасті по закутках день розтягли. / Агонія слив і ранет найп'яніше похмілля / Колись перестигне — і сад перетвориться в сад, / І дощ перетвориться в дощ, ніби в плач за покійним. / Здається, я чую: вони мене кличуть назад, / В безвітряну спеку, де вічність прозора й постійна»* [5, 17]. Використання влучних метафор свідчить про мудрість авторки, яка вміє передати одвічні істини буття через силу слова: *«Час обмежено пам'яттю»; «Ми тільки листя, що мляво циркулює в часі»*. У наступних циклах чергуються різні мотиви, серед яких провідними – медитативні рефлексії над сутністю часу, любові, таємного світу закоханих.

Зі збірок початку нового тисячоліття, особливої уваги заслуговує «Дещо щоденне». Вже у самій назві простежується певна поетична інтрига, легка, ненав'язлива й, водночас, глибока. Гра слів вдало поєднується з певним образом буденного світу ліричної героїні. Слід зазначити, що особливістю творчої манери М.Кіяновської у цій збірці є певна «письменницька скромність». Так, вона не застосовує таких популярних сьогодні методів привернення суспільної уваги, як гучна назва, яскрава обкладинка чи епатажний відгук колеги. Просте оформлення і назва книги свідчать передусім про те, що йтиметься у ній про речі буденні, можливо, навіть банальні. Проте, це хибне уявлення зникає одразу після прочитання першого вірша. Лірика збірка медитативна, на що вказує передусім глибина філософських роздумів ліричної героїні, спокійний, розмірений темп мислення та надзвичайна ритмізованість поетичної мови. Центральним у книзі є образ Бога як символу трансцендентного буття. Він осмислюється як початок і кінець всього, як та найвища сила, що надихає митця: *«І кожне слово, начебто моє, / Належить не мені. Я тільки бачу»* [3, 24]. Душа ліричної героїні сповнена відданої любові до

Господа: *«І нічого не треба, крім совісті. Кожної миті / Це як тиша морська: схаменешся і чуєш, що є. / Я люблю тебе, Господи, так, як не можна у світі. / Дай мені благодать чути радісне Слово Твоє»* [3, 20]. Про актуальну в усі часи потребу Слова, яке має вплив на людські серця, про важливість пошуку справжніх цінностей лірична героїня зізнається відверто й щиро: *«То як мені сказати, що настали / Такі часи, мов кола по воді?... / Що Слово Богом бути перестало?... / А як не Бог – нащо воно тоді?»* [3, 5].

Серед провідних мотивів у збірці зустрічаємо символічну картину життя після смерті, мотив чистої, справжньої любові, яка неодмінно має божественне походження. Особливе місце у творчій палітрі авторки займає образ мови: вона є чимось священним, даним лише людині. Можна сказати, що у збірці мова набуває сакральних ознак, одухотворюється: *«Це мова мене вибирає. Щоразу – вона / Дає мені слово забути, щоб мовити знову»* [3, 29]. Для ліричної героїні мова – осередок духовної енергії, великий дар: *«Існую, мислю – грекою й латинню, / Слідами слів йдучи, садами мов, / Бо sermo fecit. Троп триває тінню / Непроминань. В метафорі – любов»*. [3, 30].

Світ ліричної героїні наповнений священними знаками, які поєднують земне буття з небесним, саме через творче осяяння передається людині сутність речей, проте відчутти це можна лише серцем: *«Призначення знаків – мовчати, бо речі і суті / Невидимі оку, лиш серцю відкриті часами. / А знаки – то трави. Сухі чи в покосах забуті / Вони залишаються суцими під небесами. / Спочатку були під снігами – в своєму началі, / У зернах іще непророслих, у кореневищах. / Високі стояли сніги, і премногі печалі / Зникали в слідах. А ціна непочутих – найвища»* [3, 31].

Як уже зазначалося, лірика цієї збірки надзвичайно ритмізована, серед віршових розмірів найчастіше зустрічаються двоскладовий Я5 та трискладовий Ан5. Однак загалом ритміко-стилістична палітра поезії М.Кіяновської досить складна, нерідко можна спостерігати змішування різних розмірів, певне нагромадження метафоричних конструкцій. Це свідчить про прагнення до новаторства, а також про серйозну роботу авторки над власною творчістю, яка виражається у вдалих спробах наближення до гармонійної єдності змісту і форми.

Загалом у творчості поетів філософського спрямування простежуються дві основні тенденції, які й визначають ступінь емоційного напруження.

Представники першої вдаються до відсторонено-медитативного споглядання явищ довкілля. Їхня лірика позбавлена експресії, і почасти саме через неї дослідники характеризують філософську поезію як інтелектуальну, з перевагою розумового. Важко точно окреслити витоки, початок такого різновиду творчості. Можна лише зауважити, що саме такий тип творчості своєю суттю дещо подібний до східних медитативних практик. Така лірика є нейтральнішою з точки зору ступеня діалогізму: вона хоч і спонукає до роздумів, але практично завжди позбавлена закликів. Її мета полягає радше у творчій фіксації глибинних філософських рефлексій митця. Саме у царині такого типу творчості найкраще реалізується пізнання світу через себе і себе через світ. У давніші епохи авторами такої лірики були, в основному, мудреці, служителі церкви або ж просто ті, хто мав прямий щоденний контакт зі світом

сакральних цінностей. У наші дні ліричні медитації творять митці, яким такий спосіб самовираження є органічно найближчим.

Друга тенденція – це приклад експресивно-філософської лірики. Досить часто саме у такий спосіб поети виявляють своє неприйняття, зумовлене несправедливостями світоустрою, або ж навпаки – захоплюються його одвічною красою, відчуттям прекрасного. Така поезія є живим діалогом митця зі світом і з нами, рясніє численними запитаннями, нерідко експресія графічно підкреслюється знаками оклику, вигуками тощо. В цій ліриці зустрічаємо громадянські мотиви, актуальні для певної доби, заримовану боротьбу душі ліричного героя з власними сумнівами, його реакцію на події суспільного життя.

Для обох тенденцій спільним є те, що вони залишають «відкритий фінал» – філософська лірика не несе остаточної відповіді ні в емоційному світобаченні, ні в рефлексіях – вона лише спонукає до творчої співпраці з митцем, яка буде реалізована у власних роздумах читача.

Творчість Маріанни Кіяновської більше тяжіє саме до першої тенденції, адже її поетичні рефлексії мають глибоко медитативну зосередженість на власних почуттях, на своєрідному переживанні буття через себе. Інтимний світ ліричної героїні виявляє свій аксіологічний код, ключ до якого – в сакралізації образного ряду «Бог-істина-любов». Поезія мисткині є яскравим прикладом сучасної філософської лірики, про що свідчать її нові художні відкриття.

1. Бондар-Терещенко І. Неоліт: літературно-критичні статті. – Луцьк: Твердиня, 2008. – 316 с.; 2. Жулинський М. Подих третього тисячоліття. Українська література на межі тисячоліть. // IV Міжнародний конгрес українців. - Одеса, 26-29 серпня 1999; 3. Кіяновська М. Дещо щоденне. – К.: Факт, 2008. – 64с. ; 4. Кіяновська М. Інкарнація, 1997; Кіяновська М. Міфотворення, К.: Смолоскип, 2000; 5. Логвиненко Ю. Молода поезія 90-х рр. XX ст.: проблеми художнього світобачення: дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Логвиненко Юлія Володимирівна. – Харків, 2008; 6. Мовчанюк В. Медитативна лірика Т.Г. Шевченка. – К.: Наукова думка, 1993; 7. Каченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для студентів. – К.: Правда Ярославічів, 1997. – 448с.; 8. Якубовська М. У дзеркалі слова: есеї про сучасну українську літературу. – Л.: Каменярь, 2005. – 751с.

**Ніна Бернадська,
д-р філол. н., проф.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка**

ЖАНР ПРИТЧІ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ІВАНА ЛИПИ

У статті розглядаються канонічні та оригінальні риси притч І.Липи.

Ключові слова: притча, жанровий канон, поетика притчі.

В статье рассматриваются канонические и оригинальные черты притчи в творчестве И.Липы.

Ключевые слова: притча, жанровый канон, поэтика притчи.

The article depicts the canonical and original parable features of I. Lypa.

Keywords: parable, genre canon, poetics parable.

Витоки жанру притчі сягають літератури києворуської доби, зокрема таких рукописних збірок, як «Золотоуст», «Пчола», «Ізмарагд», «Моління» Данила Заточника, у яких цей жанр представлений як певний вставний фрагмент філософського змісту. Наступний етап у розвитку притчі в українській словесності – це XVI-XVIII ст., коли вона набуває переважно форми проповіді, як, наприклад, у «Мечі духовному» Л.Барановича, у «Вінці Христовому» А.Радивиловського, творчості Г.Сковороди. У XIX ст. до цього жанру звертаються Г.Квітка-Основ'яненко, П.Куліш, І.Нечуй-Левицький, П.Білецький-Носенко, Л.Боровиковський [1,2]. Як зазначається у «Літературній енциклопедії», у XX ст. вона характерна для прозового доробку В.Шевчука («На полі смиренному», «Око прірви» та інші твори) [2]. Проте у цьому діахронічному зрізі жанру не згадується ім'я Івана Липи (1865-1923) – відомого українського політика, культурного діяча, письменника, автора тринадцяти притч під символічно-промовистою назвою «Світильник неугасимий» (видані у 1924 р. й перевидані у 1935 та 1994 р.р.).

Притчі І.Липи переважно вписуються у жанровий канон. Так, вони невеликі за обсягом, максимально сконцентровані на вираженні авторської ідеї («Мати», «У невідому путь», «Де ж Сонце?», «Діти од Сонця», «Жах», «Сказала в саду Фіалочка», «Геній»), однак є й форми розлогі, з розвиненим сюжетом, котрий уповільнено, але впевнено рухається до кульмінації і розв'язки («Колесо життя», «Дух Всесвіту»). Безперечно, що притчі І.Липи порушують важливі етичні, філософські, психологічні, виховні проблеми, які підпорядковуються націєтворчій складовій – «стремлінню до ідеалу Нового Українця» [3,4]. Недаремно у передмові до збірника зазначається: «Всі тринадцять притч разом дають образ людини сильної, чистої і мудрої, дають образ **Людини**, ставлять перед українськими духовними очима ідеал, великий приклад. Дають те, що найпотрібніше до підстав української культури. Бо і що ж є віслю кожної культури, як не *свій ідеал людини?*» [3,4].

Ця дидактична, наперед задана ідея виражається в довершеній формі, щільно наповненій алегоріями, символами, проникливою інтонацією, авторською щирістю. Чи притчі І.Липи зводяться до відповіді на питання, як слід чинити у певній ситуації? Відповідь тут однозначна, бо автор переконаний у тому, що майбутнє за людиною активного чину, творчою, духовно багатою. Це називається не просто практичним ідеалізмом, а ідеалізмом українським, адже сам І.Липа вважає, що «тільки через ідею матерія стає дійсністю» [3,4].

Водночас обставини дії у притчах І.Липи позбавлені якихось національних прикмет – «просто на волі» [3,10], у пустелі, на берегах ріки, у саду, затишній долині, найчастіше – в горах, серед гостроверхих скель, інколи – в «старовинному замку», який, за приписами романтиків, асоціюється із таємницями і загадками. Гірський пейзаж у І.Липи належить до найулюбленіших. Тут варто зауважити: автор порушує жанровий канон притчі, оскільки картини природи не лише пунктирно змальовуються, а стисло, але детально виписуються, як, наприклад, у притчі «Чорна мара»: «...між горами високими, попід скелями навислими, в глибоких провалинах, куди не досягало

світло сонця» [3,46]. Цей романтично-казковий пейзаж, як і інші, символізує шлях людини – нелегкий шлях життя, думки, пошуку ідеалу, складну дорогу вибору. Автор не має сумніву, що саме такою є амплітуда людської долі: гори, небо – низини, провалля, безводна палюча пустеля – квітучий розкішний сад. У цих алегоричних контрастах приховується глибокий зміст – людське життя нагадує своєрідну гойдалку, котра перевіряє кожну людину на міцність духу, переконань, віри, надії, на здатність протистояти найжорстокішим обставинам, долати їх, вибираючись навіть із найглибших «проваль». Отож образи природи в притча І.Липи підпорядковуються авторській ідеї, набувають алегорично-символічного змісту, декодування якого полягає у думці, що кожен повинен сягнути верховіть духу, подолавши найнесприятливіші обставини й ситуації життя.

У пейзажних замальовках І.Липи, якими щедро оздоблені його притчі, чи не головним персонажем виступає сонце, яке символізує саме життя, осяяння людського духу, оптимізм і надію. Воно тепле, червоне, звабливе, воно не просто куля, а чарівливе світило. Одна з притч – «Де ж Сонце?» - побудована як діалог молодого Орла та досвідченого Сича, який прагне і не може побачити сонце. Цікаво, що її початок – це гірський пейзаж: «Передсвіт. З височини далекого неба ллється біле світло, ще миготять бліді зорі. Ледве помітні обриси високої гори. Під нею – ніч» [3,32]. Дія у цій притчі відбувається на високій скелі, з якої і можна побачити сонце. Саме так думає Сич, тоді як Орел запевняє, що денне світило видно звідусюди, як тільки воно зійде. У словах Сича – «...я не можу так високо піднятися: я ледве з долини злетів на цю скелю... Я дуже стомився...» [3,32] – концентрується зміст притчі: птах мріє побачити сонце, проте не хоче зробити для цього найменших зусиль, тому він не помічає світила навіть тоді, коли воно освітлює його і усю землю. Ця алегорія прочитується легко: лише людина активна, цілеспрямована, цілісна може досягти мети, вершин духовного розвитку, зрозуміти й досягнути очевидне.

У притчі «Діти од Сонця» головними персонажами виступають хмари, проте автор лише опосередковано вказує на це, змушуючи читача самому розгадати цю загадку, поміркувавши над словами: «Виходять вони непомітно парою з морського лона, пориваються аж до Сонця, що їх породило, що їх кличе до себе і вабить».

Туди, до свого тата, тягнеться ціле їхнє єство, легке й прозоре...

Усе вище й вище заносяться, та ніколи не досягають мети, бо Сонце живе в безмірній високості.

Ще молоді і ніжні, летять за вітром по небесних просторах. Там у боротьбі набирають сили і під її вагою опадають нижче, наближаються до Землі, до родючих ланів, до зелених садів» [3,34]. Власне, відомий факт про те, що без води неможливе життя на землі, автор обіграє образно, використовуючи низку епітетів, більшість із яких персоніфіковані, - хмари «молоді», «мрійні», «ніжні», «нерозважні», «стомлені», «понури», «безплідні». Водночас, як і в реальності, вони – білі, чорні, темні, сірі. Така образність – на перетині двох

світів, природного й поетичного, - посилює алегоричність притчі, частково надає їй казкового забарвлення, як і те, що хмари змальовуються і як носії добра, позитиву, і як борці зі злом, втіленим в образі Вітру. Відтак сюжет твору розгортається за концентричним принципом: спочатку в безмежних просторах океану зароджуються хмари, прагнуть піднятися вгору, до сонця, але важкі тумани женуть їх униз, до холодної води. Потім вони заграють із Вітром, посміхаються, а коли повисають над землею, зібравши всі свої води, вже не можуть опиратися йому, бо носять «скарби і надії спраглих нив». Доля хмар залежить від Вітру, який жене їх, не дозволяючи впасти на землю ні дрібним дощем, ні мжичкою, а примушує вкрити землю або великим градом, або їдким туманом. Лише одна хмарина перемагає вітровій і дарує усьому живому цілющий напій: «Коли ж вилила свої води, коли втомилася і знесилилась – тоді поділилась на веселі хмарки, більші й менші, білі, як сніг, і блискучі проти Сонця, як срібло. Усі – безжурні, як діти, рухливі, як пташки, усі радісно бавились у небі: збиралися і розходились, з'єднувалися докупі і розривалися на частки, опускалися і піднімалися» [3,38]. Фінал цієї притчі несподіваний, контрастний до її змісту: хмари не лише перетворюють землю на квітучий рай, але й дарують натхнення людині, засіваючи в її душу зерна фантазії, адже тиха високість неба – це дивовижна картина з найрізноманітніших фарб, візерунків, мінливих образів («левів і драконів, прекрасних янголів і дідів горбатих»).

І.Липа використовує абстрактний простір у притчі для висловлення універсального змісту – філософського, морального, повчального, водночас запозичуючи для його створення деталі з реальної дійсності, що дозволяє автору передати національно-історичну специфіку пейзажу, зовнішнього світу саме українця. Наприклад, у притчі «Діти од Сонця» - це ліси, ниви, степи, річки, озера; «Сказала собі Фіалочка» - кропива («потайна»), чортополох («мстивий»), реп'ях («обридливий»), будяк («червоний»), блекота («скажена»), щирія («докучлива»), лобода («простувата»). З таким типом простору, як правило, пов'язані й абстрактні ознаки часу, наприклад, у притчі «Перестиглий овоч»: «Було то в часи жорстокі й криваві, сумні й тяжкі для всього народу» [3,48].

У творчому доробку І.Липи помітні кілька притч, зміст яких позначений особливою абстрагованістю, однак авторська ідея у них прочитується й декодується легко. Загалом варто відзначити, що український письменник відходить від основного правила жанру притчі: його твори практично позбавлені двоскладової композиції, в основі якої лежить приклад і його пояснення. Саме пояснення І.Липа уникає, пропонуючи у кожній із тринадцяти притч самому читачеві дійти до сутності сказаного, зрозуміти алегоричний план змісту. Скажімо, у притчі «Так минали століття» антуражем виступають велетенські шпильасті гори, широка ріка з крутими берегами: «Тут споконвіків жили мої предки. Високі й ставні, сміливі й моторні. Гордо дивилися на мінливе небо, ловили очима безмірний обрій, раніш од усіх бачили, як сходить сонце. Шанували, мов святиню, ліси і води, сонце красне і зорі далекі. Любили свої верхи і ніколи не селилися по низинах» [3,51]. Абстрактний простір цієї

притчі перекреслюється національною суттю конфлікту і займенником «мої», тобто автора, людини з відомого українського роду: варто народу втратити дух, він загубить себе: «Тепер мої предки копалися у своїх городах. Метушилися на дрібненьких клаптиках власної землі, терпіли від голоду, хворіли від тяжкої праці, погибали від пошестей. ...Копалися в землі, мов кроти...» [3,52]. Предки, стративши «шлях у широкі світи», страшно покарані: вода знищує їх, їхню долину, перетворюючи на бездонне озеро.

В іншій притчі – «Колесо життя» - І.Липа розмірковує над тим, яким має бути ідеальне суспільство, які його пріоритети - мілітаризація, наука, матеріальні блага, мудрість. Ця притча – чи не єдина в творчому доробку автора, в якій мораль декодується: «...єдине багатство на землі – то багатство душі. Горе тим, хто має владу, ученість і золото, а не має чистої душі» [3,21]. Отож, націєтворчу проблематику автор намагається вирішити в моральній площині.

Загалом питання ідеального суспільства у притчах І.Липи надзвичайно актуальні й щоразу розглядаються під різними кутами зору: у притчі «Геній» ідеться про красу й велич первозданної природи, серед якої повинні жити щасливі й здорові люди; у притчі «Перестиглий овоч» у казкового дерева життєвих радощів люди просять здоров'я, молодості, краси, веселощів; у притчі «Дух Всесвіту» - воскресіння усього суцього на землі.

Притча «Мати» вражає несподіваним поворотом сюжету, до якого І.Липа зразу готує читача, інтригуючи його вже з першого речення: молода згорблена мати сидить на скелі перед глибоким проваллям, незважаючи на вітер і палюче сонце; інколи вона здригається і корчиться від болю. Мати повинна зробити вибір, і цей вибір полягає у тому, як виховувати рідну дитину – чи захищати від усіх негараздів і турбот власними силами, чи навчити її саму долати труднощі, навіть фатальні, непереборні. Рішення матері непросте: вона шпурляє єдину дитину в провалля і прислухається, що там, внизу, відбувається. «Дитина шпарко дряпалась своїми маленькими ручками, човгала ніжками в проваллі, вилізаючи звідти... Підіймалася усе вище й вище, лізучи з темряви до світла, до вільного життя...» [3,24]. Свій несподіваний вчинок мати пояснює так: «Я шпурнула в безодню свою дитину од невимовної любові до неї... І коли у неї не вистане сил і енергії звідти вилізти, коли вона там, у проваллі, загине, то й я умру, сидячи тут, на голій скелі... Я умру, але ж я не пособлятиму їй звідти вилазити. Тут сидітиму й ждатиму. А коли вона видряпається, то вже не буде так безпечно гратися над прірвою, так весело сміятися. Стане тверда духом, міцна волею, а тоді я буду певна, що дитина моя вже не загине в цьому жорстокому світі, а все переможе...» [3,24].

Початок притчі «У невідомому путь», навпаки, ідилічний. У затишній долині біля широкого ставу живе черепаха. Веселі комашки, широкрилі орли, тепле сонце, небесна блакить оточують і радують її кожної миті, але вона полишає безжурне життя і вирушає в дорогу, щоб пізнати світ і себе в ньому. І знову – це шлях вгору, до висоти неба (читай – до висоти духу).

Загалом в І.Липи мотив (і образ) дороги, шляху трансформується у зображення пошуку світлого, радісного, позитивного у житті. Так, Фіалочка переноситься через великі простори з розкішного саду у руду жорству, щоб принести людям звістку про весну, яка символізує оновлення, сподівання добра й щастя, щоб з'явилися тисячі й мільйони барвистих квітів навіть на неродючій землі («Сказала в саду Фіалочка»); у пустелі перетинаються шляхи молодого купця, який загубив свій караван, і убогого дров'яка, колишнього розбійника, й зустріч ця стає рятунком для обох («Притча про лютого князя»).

Деякі з притч І.Липи побудовані на парадоксах, із яких, власне, й зіткане людське існування. Наприклад, у творі «Перестиглий овоч» його герой – індус – через жадібність позбавляє свій народ щастя, бо дозрілий овоч перетворюється на джерело бруду й смороду; у «Притчі про лютого князя» моральна колізія розгортається навколо вічної проблеми добра й зла: багатий купець захищає свого рятівника, у минулому розбійника, тоді як молодий князь вимагає убити грабіжника; у творі «Мати» змальовано зовсім дикий випадок, коли мати кидає своє дитя у глибоке провалля. За цими парадоксальними ситуаціями приховуються високого регістру звучання моральні колізії, які ставлять героїв І.Липи перед складним вибором.

Варто звернути увагу й на поетику назв українського письменника. Лише один раз він використовує у заголовку жанрове означення твору – «Притча про лютого князя», в інших – метафоричні назви: «Колесо життя», «Дух Всесвіту», «Діти од Сонця», «Чорна мара».

Природа й персонажі (а це здебільшого явища і процеси навколишнього світу) у притчах І.Липи персоніфіковані, і це наближає твори до фольклорних джерел, як і елементи казковості. Скажімо, на казкових формулах вибудовується сюжет притчі «Колесо життя»: тут і казковий зачин («Десь-не-десь, ні в царстві, ні в гетьманстві, а просто на волі жили люди» [3,10]), і повтори («...скоро казка кажесться, не так діло робиться» [3,13]; «Чимало часу поминуло, чимало води утекло...» [3,11]), і гіперболізований змії, перетворений з триголового на шести- й дванадцятиголового; і герої-брати, кожний із яких отримує однакове завдання, і випробування золотом, і мотив фантастичного воскресіння, коли убивство пророка провокує появу десяти, пізніше ста, а далі тисячі пророків. Від народної творчості І.Липа запозичує такий мовний засіб, як повтор-нагромадження слів, які належать до однієї частини мови (*дзвенить-бринить, високо-високо, далеко-далеко*). За казковими приписами автор змальовує і негативні персонажі-носії зла: Чорна Мара в однойменній притчі – це страшна п'тьма й холод; Чудище – чорна маса, велетенська, як гора, укрита зміїними хвостами, без голови, без очей, без серця («Дух Всесвіту»).

3-поміж тропів І.Липа найчастіше використовує епітети, часто інверсовані, інколи – постійні, нагромаджуючи їх («Переходила села завмерлі, степи спечені, ліси пов'ялені» [3,35]). Помітне й нагромадження порівнянь, які творять оригінальний індивідуальний стиль письменника: «Легкі, як морські чайки, святкували у високості свою перемогу, міняли фарби і візерунки,

збігались і розходились, никали вкупці, як табуни білих гусей на озері, розстелялися по всьому небокраю мармуровим покривалом...» [3,38]. З-поміж фігур І.Липа обирає градації («...усе світилося, розгорялося, мигтіло...» [3,31]), повтори й окремих словосполучень, і речень, які ритмізують текст і надають йому особливого звучання, бо, як правило, ці фрази зумисне акцентуються автором, як, скажімо, слова «Так минали століття» в однойменній притчі. Також автор часто використовує анафори та епіфори, майстерно поєднуючи їх таким чином, що вони переходять одна в одну («Дух Всесвіту», «Діти од Сонця»). Коли ж анафора одна, то цей прийом наскрізний для тексту: «І той цвіт перший напоїв усю округу пахощами живих степів, які були ще вкриті холодними снігами.

І коли сонце у високому небі якось на мент один розірвало сіру надземну пелену і побачило, що цвіте вже фіалочка, напружилось з усіх сил, щоб розігнати непривітні хмари, розвіяти вогкі тумани та послати їй своє тепло...

І фіалочка щаслива сміялась до сонця...

І коли люди почули призабуті ними пахощі вільних степів, коли побачили, що розцвіла фіалочка, повірили, що прийшла весна» [3,43].

У сучасній українській літературі притча зустрічається нечасто, особливо у прозовій формі як самостійний жанр. Вона стає одним із найпопулярніших вставних жанрів у повісті, романі, оповіданні, драмі. Досить часто модель притчі лежить в основі структури філософської повісті або роману. Тому творчий доробок І.Липи не лише оригінальний, але й актуальний, бо їх автор шукає і часто знаходить відповіді на болючі питання, які цікавили й продовжують цікавити людину: що таке духовність? як її виплекати? у чому смисл життя?

1. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / За ред. А.Волкова та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636с.; 2. *Літературознавча енциклопедія: У 2 т.* / [автор-упорядник Ю.І.Ковалів]. – Т.2. – К.: Академія, 2007. – 624с.; 3. *Липа Іван*. Світильник неугасимий. Тринадцять притч. – К., 1994. – 79с. «Пам'ять віків». - №4/94. Додаток до журналу «Київська старовина».

*Олена Бровко,
к. філол. н., доц.,
Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка*

ТРАНСГРЕСИВНІСТЬ НОВЕЛІСТИЧНИХ СЮЖЕТНИХ СХЕМ: УРБАНІСТИЧНИЙ ВИМІР

Метою статті є аналіз трансгресивних метафор в епіці М.Буглакова, Я.Голосовкера та В.Беньяміна. На перетині сюжетних метафор безумства, творчості та влади постають міські московські тексти романів Я. Голосовкера і М.Буглакова. Крізь призму наративних метафор сексуальності, їжі, влади та творчості розгортається міський текст у фрагментах «Московського щоденника» В.Беньяміна.

Ключові слова: особливості композиції, поетика, фрагмент, трансгресивна метафора.

Целью статьи является анализ трансгрессивных метафор в эпике М.Буглакова, Я.Голосовкера и В.Беньямина. На пересечении сюжетных метафор безумия, творчества и власти формируются городские московские тексты романов Я.Голосовкера и М.Буглакова. Сквозь призму нарративных метафор сексуальности, еды, власти и творчества разворачивается городской текст во фрагментах «Московского дневника» В.Беньямина.

Ключевые слова: особенности композиции, поэтика, фрагмент, трансгрессивная метафора.

The purpose of this article is an analysis of transgressive metaphors in the epic of M.Buglakov, Y.Golosovker and W.Ben'yamin. On crossing of with a plot metaphors of madness, creation and power city Moscow texts of novels of Y.Golosovker and M.Buglakov. Through the prism of narativ metaphors of sex appeal, meal, power and creation city text is opened out in the fragments of the «Moscow diary» of W.Ben'yamin.

Key words: peculiarities of composition, poetics, fragment, transgressive metaphor.

З огляду на те, що теоретико-методологічний і прикладний дискурс сучасного літературознавства зумовлений діалогічністю й інтердисциплінарністю як основними чинниками відкритості до джерел наукової інформації, особливості новели як структуротвірного чинника постають у контексті різних методологічних підходів до міжтекстової взаємодії відповідно до семіотичних, компаративних, формалістичних, наратологічних та інших вимірів. Дослідження новели в структурі епічного твору, увага до обрамленої повісті та способів поєднання новел характерні для літературознавчих праць компаративної й онтологічної проблематики, пов'язаної з категорією трансгресії. Йдеться не про штучне наближення виокремлених мотивів художніх творів до відомих теоретичних засновків, а про доволі виразну філософсько-мистецьку тенденцію, вияв метафізичного модусу тексту згідно з концепцією сюжету О.Фрейденберг [10; 11]. Якщо рецензенти потенційної збірки вставних новел «Російська fuga» звертають увагу на біблійну текстову та підтекстову домінанту, що об'єднує різні за історичним періодом, жанровими типологічними рисами та стилем вставні новели [2], то трансгресивний ряд українських творів, які містять вставні новели, також слугує поштовхом до роздумів: «Недуга» Є.Плужника, «Смерть» Б.Антоненка-Давидовича, «Гробовище» В.Ярошенка, готична новела про випадок в анатомічному театру з роману Г.Шкурупія «Двері в день». Якщо ж згадати, що М.Фуко називав честь і скупість формами безумства, то в цьому контексті цікаво розглянути вставні новели в романах О.Досвітнього та М.Могилянського. Наприклад, вставна новела в «Честі» М.Могилянського постає варіацією міфологеми зачарованої сплячої красуні. Жертвопринесення як вияв трансгресивної метафори є ключовою ситуацією у вставній новелі «Пташиний жаль» у романі О.Досвітнього «Кварцит».

Трансгресивні сюжетні ситуації передусім цікавлять дослідників, асоційованих із постмодернізмом, адже поняття трансгресії пов'язують із працями М.Фуко, Ж.Батая, М.Бланшо. Під трансгресією розуміється феномен переходу між можливим і неможливим, подолання нездоланної межі. Водночас розуміння цього поняття має свої традиції в царині літературознавства 30-х рр.

XX ст. Зокрема, російські формалісти вважали позалітературними формами недискурсивні типи письма, вводючи, таким чином, феномен візуального в метафізику літературного дискурсу. Серед типових характеристик недискурсивності, за спостереженням Ірини та Сергія Жеребкіних, вирізняються прийоми ретардації, позбавлення цілісності в комунікативному плані, наявність структурно зайвих елементів, наднарративна інформація (зайві репліки, незначні предмети, окремі жести), мовленнєвий потік та діалог, що не стримується вимогами оповідної структури» [6, 175]. О. Фрейденберг цікавлять не стільки питання формальної сюжетної структури, скільки власне трансгресивні ситуації безумства, жертвоприношення, інцесту, сексуальності, що розгортаються на прикладі нарративних метафор народження і смерті, їжі, царства та рабства тощо [10, 451 – 452]. О.Кирилюк осмислює, «які глибинні інваріанти закладені в нашій «трансцендентній здатності сюжетобудування», котрі, проектуючись на багатоплановий світ людських предметних смислів, конструюють універсальні сюжети, мотиви, теми й фабули» [7, 4]. Культура розглядається як своєрідний спосіб підтримки основних форм життя, тому антитеза життя та смерті є підґрунтям фундаментальної структурної варіації художнього дискурсу. Такі комунікації, за твердженням О.Кирилюка, спираються на універсальні культурні форми самоідентифікації людини та її ставлення до світу, осмислені в працях представників Київської філософської школи, зокрема, В.Горського, С.Кримського, М.Булатова, М.Поповича, В.Шинкарука та інших [7, 5]. За узагальненням О.Кирилюка, предметним аналогом універсально-культурних параметрів художнього тексту постає еросно-танатосна парадигма соціальної онтології. Іманентними методологічними принципами для свого дослідження О.Кирилюк обирає праці О.Реформатського та Л.Виготського, присвячені структурі новели, пропонуючи на їхній основі версію змісту новел «Гептамерона» через головні структуротвірні актанти та типи зв'язків, що охоплюють подружні взаємини, любовні стосунки, агресивні дії, сексуальну агресію, смерть персонажів тощо [7, 52]. Загострення таких сюжетних ситуацій розгортається в низці творів у межах локального урбанізованого ландшафту, адже осмислення відірваності від своїх коренів накладається на проблему маргіналізації.

Метою цієї статті є аналіз трансгресивних метафор у творах М.Буглакова, Я.Голосовкера та В.Беньяміна. Матеріалом для роздумів і теоретичних узагальнень обрано романи М.Булгакова «Майстер і Маргарита» [4], Я.Голосовкера «Спалений роман» [5] та «Московський щоденник» В.Беньяміна [3]. Перехід оповідних структур у сферу метафізичних аналогій спостерігаємо в «Спаленому романі» Якова Голосовкера, філософа й перекладача, киянина за походженням. У романі топонім «Москва» слугує навіть не ідеологічним, а радше трансгресивним маркером. П.Рікер писав, що «композиція інтриги закорінюється в передрозуміння світу дій – його інтелігібельних структур, символічних засобів і часового характеру» [8, 68]. Незавершений «Спалений роман» сам є фрагментом, автор свідомо обирає цю літературну форму, що набуває значення завдяки удаваній незавершеності.

Відзначимо, що сюжетний мотив народження тексту біблійної тематики в стінах «психейного дому» розроблений Я.Голосовкером раніше за сюжет роману М.Булгакова «Майстер і Маргарита», на що також звернули увагу дослідники О.Граф та М.Чудакова. В обох творах трансгресивна сюжетна ситуація є основним структуротвірним чинником, однак романи Я.Голосовкера та М.Булгакова в цьому контексті відрізняються роллю московської сюжетної лінії. Особливостями обраних нами творів є те, що в них генерування смислів відбувається завдяки переходу від одного тексту до іншого. Дослідниця М.Хатямова вдало відзначила, що вставний твір повинен складатися на наших очах, так чи інакше досліджувати сам себе і цим впливати на поступове формування твору зовнішнього: «Роман у романі, таким чином, перетворюється на роман про роман, до того ж про те, що створюється упродовж викладу» [13, 161]. Провідним по етологічним чинником в усіх трьох текстах постають метафори трансгресивності, які і привернули нашу увагу.

Іван Безродний у «Майстрі і Маргариті» та Ісус у «Спаленому романі» опиняються в замкненому просторі психіатричної лікарні, що інтерпретується нами як трансгресивна ситуація виходу за межі призначеного світу. Інерційний розподіл художнього світу романів на первинний (авторський, реальний) та вторинний (ілюзорний) у процесі читання зазнає «дзеркальних» змін. Проте в текстах двох авторів спостерігаємо кардинальні відмінності: у М.Булгакова як «справжній» сприймається єрусалимський, а не московський текст, що свого часу помітив Ю.Лотман, а в Я.Голосовкера саме московські фрагменти фіксують онтологічні та екзистенційні розлами соціуму на індивіда, що становить основний ідейний зміст роману. Лімінальність стану головного персонажа – хворого на ім'я Ісус – виразно розкрита у фрагментах тексту, присвячених місту. Хворий записує те, що диктує образ на фресці, але інфернальний митець спалює роман, скриптор таємничо зникає, а текст поновлює спеціальна редакційна комісія. У такий спосіб у «Спаленому романі» розгортаються метатекстуальні відношення, адже один текст стосується іншого, бо осмислює власний конструктивний характер, тобто є саморефлексією. Друга частина «Спаленого роману» – це нанизування епізодів подорожей Ісуса нічною Москвою, при чому трансцендентність цієї постаті залишається загадкою, оскільки читач не знає напевно, ідеться про пацієнта чи про втілення святого образу з фрески в олтарній палаті. У московському завершеному фрагменті «Спаленого роману» діють інші персонажі, змінюється час і місце дії, що активізує увагу читача, розставляє авторські акценти, увиразнює змістові та структурні властивості твору. О.Фрейденберг писала, що в ідеальному наратологічному просторі божественного дійство загибелі та відродження божества відбувається поза параметрів катастрофи. Дослідниця позначає такий унікальний досвід героя поняттям «гібризм» – периферійність і маргінальність, виключення з усталеного ладу повсякдення [10, 158]. Такому наратологічному простору, за О.Фрейденберг, відповідають особливі конфігурації тілесності: у «Спаленому романі» Я.Голосовкера фізична постать хворого співвідноситься з образом на фресці, а реалістична мандрівка вулицями

нічної Москви набуває в уяві читача ознак трансцендентної подорожі. Водночас семантична метафора божевілля реалізована в цьому творі, як і в романі М.Булгакова «Майстер і Маргарита», експліцитно: через зображення мешканців «психейного дому».

Крізь призму наративних метафор сексуальності, їжі, влади та творчості розгортається міський текст у фрагментах «Московського щоденника» В.Беньяміна. Як відомо, Вальтер Беньямін – один із найоригінальніших мислителів минулого століття, відомий філософ, теоретик культури, соціолог, довгий час замовчуваний як у рідній Німеччині, так і в інших країнах. Міська тематика в «Московському щоденнику» опинилася в полі зацікавлень В.Беньяміна не ситуативно, адже відомі його роботи «Берлінські хроніки», «Париж, столиця XIX століття», «Москва». Три чинники були визначальними для подорожі автора до Москви. По-перше, пристрасне захоплення Асею Лацис; по-друге, редакційне завдання написати міські «портретні» нариси; по-третє, особисте прагнення вченого й журналіста пізнати сутність революційної ідеї та обмірковування перспективи вступити до лав Комуністичної партії Німеччини. «Московський щоденник» – це синтез вражень і детальних подій 1926 – 1927 рр., драматичної історії кохання, осмислення мистецького життя Москви в період нової економічної політики. А.Арсентьев слушно відзначив, що книжка В.Беньяміна – це ще й прихована філософія, що потребує герменевтичного втручання [1]. Повторювані мотиви історії пристрасті на тлі сприйняття Москви поєднують хронологічно та настроєво розрізнені фрагменти, що притаманно жанру щоденника, у цілісний твір. Виданий у російському перекладі «Московський щоденник» містить розлогий коментар першого німецького видавця Г.Шолема, архівні фотографії Москви 20-х років, листівки, надіслані В.Беньяміном із Москви, його статті, присвячені різним аспектам московського життя. У загальній композиції видання пропорційно розміщені ілюстрації як паратекстові елементи набувають ознак метатексту, слугуючи невід'ємним коментарем новонароджених московських нотаток.

В.Беньямін намагається побудувати стосунки з Асею, відчуває дискомфорт, нервується, страждає. Сльози, валіза і вокзал в останніх рядках замикають сексуальний текстовий план «Московського щоденника». Однак ця пристрасть ліричного героя, ототожненого з автором, психологічно пов'язана ще з однією трансгресивною метафорою – метафорою їжі. Щоденникові нотатки фіксують калейдоскоп вражень і відчуттів через деталі, поєднуючи крамниці, ринки, музей іграшки, шоколад, суп, художній музей, каву, кінотеатр, тістечка, фабрику, різноманітні кондитерські вироби тощо. Наприклад, запис, датований 1 січня фіксує таке бажання: «Я хотів би написати про «квіти» в Москві. При цьому не тільки про героїчні різдвяні троянди, але і про величезні троянди-абажури, котрі перекупки гордовито носять по всьому місту. Потім про солодкі цукрові клумби на тортах» [3, 96].

Однак не варто думати, що «Московський щоденник» – виключно матеріал для психоаналітичних студій, насичений фактами фрустрації. Запис від 14 грудня – вияв думок соціального змісту щодо недоречної розкоші у

збіднілому місті, сповненому страждань. В.Беньямін пише: «Ніби зубний камінь у хворому роті: крамниця шоколадних виробів Н.Крафта, крамниця високої моди на Петрівці, в котрій великі порцелянові вазы холодно, огидно стирчать серед хутра... Кути вулиць, принаймні, у тих кварталах, де бувають у справах іноземці, обкладені купами ганчір'я, ніби ліжка у величезному лазареті на ім'я «Москва», що розташувався під відкритим небом» [3, 34]. У записі від 25 січня осмислено основну, на думку автора, прикмету Москви: «Над жодним із інших міст-велетнів немає такого широкого неба. Це через те, що багато низьких будинків [3, 147]».

Взагалі В.Беньямін вимальовує два образи Москви, що вдало помітив дослідник М.Рилкін. Філософ подає образи метрополії світового значення, столиці світового пролетаріату та міста-села, де ще не сформовані європейські навички споживання, де колектив поглинає особистість [9, 218]. Ця ідея розчиняється в деталях, не є виключенням, за переконанням М.Рилкіна, і власне революційна ідея. В уяві В.Беньяміна Москва асоціюється з фортецею, адже її храми за архітектурною формою нагадують йому радше укріплення, ніж культові споруди. Особливу увагу мислителя привертає Собор Василя Блаженного. Так, у запису від 15 грудня детально описано архітектурні особливості, сучасний стан собору і наголошено, що храм «не просто звільнили, а випатрали, ніби мисливську здобич, запропонувавши народній освіті як «музей» [3, 38]. Погоджуємося з думкою, що, новизна тексту «Щоденника», можливо, в тому, що через практику колекціонування він пов'язує архаїчне з сьогоденням, спостерігає деталі урбанізації селянської пролетарської столиці, окреслює ставлення до техніки в недостатньо розвиненій країні як фетишизацію [3, 213].

Таким чином, на нашу думку, специфіка сюжетно-композиційної організації романів М.Булгакова, Я.Голосовкера та щоденника В.Беньяміна безпосередньо пов'язана з розгортанням трансгресивних сюжетних ситуацій, окреслених наративними метафорами безумства (Іван Бездомний у М.Булгакова та хворий в Я.Голосовкера), сексуальності, їжі (В.Беньямін) та асексуальності (Я.Голосовкер), влади та творчості (усі три автори). Лімінальність стану персонажів виявляється в межевому перебуванні між двома протилежними станами, що виразно розкриті в текстових фрагментах, присвячених місту, оскільки буттєва невизначеність та маргінальне становище переходу – це трансгресивний контекст низки творів урбаністичної тематики, що потребує поглибленого перспективного вивчення.

1. *Арсентьев А.* Вальтер Беньямин : Московский дневник [Електронний ресурс] / А. Арсентьев // Русский Журнал. – 1997. – 6 сентября. – Режим доступа до журналу: http://www.russ.ru/journal/zloba_dn/97-09-06/arsent.htm.
2. *Баранов В.* Русская fuga [Електронний ресурс] / Владимир Баранов // Компьютерра. – 2002. – № 271. – 12 мая. – Режим доступа до журналу: <http://www.lebed.com/2002/art2929.htm>.
3. *Беньямин В.* Московский дневник / Вальтер Беньямин / ; [пер. с нем. и прим. С. Ромашко]. – М. : Ad Marginem, 1997. – 221 с.
4. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита / Михаил Афанасьевич Булгаков. – Х. : Фолио, 2007. – 477 с.
5. *Голосовкер Я.Э.* Засекреченный секрет : Философская проза / Голосовкер Яков Эммануилович. – Томск : Водолей, 1998. – 224 с.
6. *Жеребкина И.А.* Метафизика как жанр / Ирина Жеребкина, Сергей Жеребкин. – К. : ЦГО НАН Украины, 1996. – 313 с.
7. *Кирилюк А.* Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла / Александр Кирилюк. – Одесса : Астропринт, 1998. – 142 с.
8. *Рикер П.* Время и рассказ / Поль Рикер. – М., Спб.:

Университетская книга, 1998. – 313 с. – (Университетская книга). 9. *Рылкин М.* Две Москвы. «Московский дневник» 70 лет спустя / Максим Рылкин // Бенъямин В. Московский дневник / ; [пер. с нем. и прим. С. Ромашко]. – М. : Ad Marginem, 1997. – С. 202 – 221. 10. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности / Фрейденберг Ольга Михайловна / РАН ; Ин-т востоковедения. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Вост. л-ра, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока). 11. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / Фрейденберг Ольга Михайловна / Н.В. Брагинская (подгот. текста, общ. ред.). – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с. – (Философия риторики и риторика философии). 12. *Фуко М.* О трансгрессии / М. Фуко // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 111 – 131. 13. *Хатямова М.А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века : [монография] / Хатямова Марина Альбертовна. – М. : Языки славян. культуры, 2008. – 326 с. – (Серия «Коммуникативные стратегии культуры»).

*Мирослава Гнатюк,
д-р філол. н., проф.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ІНТЕРТЕКСТОЛОГІЯ ЯК МЕТОД ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглядається новий, перспективний метод дослідження художньої літератури – інтертекстологічний, що увібрав у себе досвід генетичної критики і текстології.

Ключові слова: інтертекстологія, рукопис, текст, генетичне досьє, редакція, варіант.

В статье рассматривается новый, перспективный метод исследования художественной литературы – интертекстологический, который вобрал в себя опыт генетической критики и текстологии.

Ключевые слова: интертекстология, рукопись, текст, генетическое досье, редакция, вариант.

This article deals with the new, perspective method investigation the belles-lettres – intertextologic, that absorb experience of the critic genetics and textology.

Key words: intertextology, manuscript, text, dossie genetics, editing, variant.

Сучасний стан розвитку літературознавства засвідчує активізацію новітніх напрямів дослідження літературно-художнього тексту, зацікавлення науковців творчою спадщиною митців з якісно нових, концептуально відмінних від традиційного літературознавства позицій. Уявлення про художній твір як багаторівневу структуру розширило пошук у сфері методології критики, виявило нові способи та прийоми інтерпретації. Відродилися й стали актуальними герменевтика та риторика, знайшли своє продовження історико-літературна, компаративістська, біографічна методології. Розробка нових методологічних ідей сприяла поглибленню таких підходів, як соціологізм (В.Фріче, Д.Розенталь, В.Переверзєв, М.Ліфшиць), формалізм (В.Шкловський, Ю.Тинянов, Б.Ейхенбаум), творчо-генетична школа (П.Сакулін, М.Піксанов), рецептивна естетика (В.Ізер, Г.Р.Яусс), деконструктивізм (Ж.Дерріда) та ін. Зближення літературознавства з антропологією та аналітичною психологією означило вищий рівень міфопоетичного та метафоричного мислення, а нове

застосування психоаналітичних принципів до мистецтва лягло в основу теорії психоаналізу.

Середині ХХ ст. стала часом зближення й протиборства різноманітних методологічних напрямів. Методологічний плюралізм засвідчив тенденцію багатопідхідності до аналізу художнього твору, інтенсивність розвитку різних методів та напрямів літературознавчих досліджень, існування в рамках однієї науки різнорідного методологічного інструментарію дослідження свого об'єкта, оскільки твір – явище складне й багатогранне. Розробляючи способи аналізу семантики його зовнішніх зв'язків, літературознавча наука відкрила, що і внутрішні зв'язки тексту мають смисл та значення. Вони стали в центрі уваги структуралізму (роботи Празької школи, пізніше – Ю.Крістєвої, Ц.Тодорова, Р.Барта, Ю.Лотмана) та семіотики (автори тартурського щорічника “Семіотика”). Поняття “інтертекстуальність”, “контекст”, “гіпертекст”, “підтекст”, “авантекст” і “генотекст”, які виникли у зв'язку з новими потребами інтерпретації художніх творів, відіграють у сучасній науці важливу теоретико-методологічну роль.

Означення тексту в якості головного об'єкта не лише філології, а й гуманітарного знання загалом, невід'ємне від ідеї діалогізації як особливої форми взаємодії, обґрунтованої М. Бахтіним. Оскільки спілкування відбувається на текстовій основі, то саме текст і розглядається як основна форма комунікації. Поняття “чуже слово”, “діалогізм”, “карнавалізація”, сформульовані М. Бахтіним, сьогодні поповнюють словник західного постструктуралізму.

Одним із напрямів, який здобуває щораз більше прихильників у новочасному науковому дискурсі, є генетична критика, яка постала в результаті зміни парадигм, запропонованих новою «французькою теорією» на порубіжжі 60-70-х років ХХ ст. Вихідними пунктами цих змін, на думку Ю.Крістєвої, були «революція поетичної мови» кінця ХІХ ст., сюрреалізм, «новий роман» 1950-х, а також діяльність групи «Tel Quel», до якої у 60-ті роки належала вона сама. Оцінивши французьку теорію літератури як «останній європейський авангард», А.Компаньон пов'язував її з'яву зі «щасливою і нетривкою зустріччю формалізму й марксизму», розуміючи під останнім спрямованість на активацію свого дискурсу, дієвість. Генетична критика у Франції, що постала на ґрунті структуралізму та поезики на початку 70-х років ХХ ст., обравши об'єктом свого дослідження генезис художнього твору й мисленнєву діяльність письменника крізь призму його рукописів, зацікавилася тим, що хвилювало і творців формальної школи. “Питання: “як це діє?” заставляє замислитися над іншим: “як це було зроблено?” [4, 113] – писав Ж.Бельмен-Ноель. Ще на початку 20-х років ХХ ст. один із колег Б.Томашевського – М.Піксанов дійшов висновку: щоб зрозуміти, як зроблена “Шинель” Миколи Гоголя, треба знати як вона робилася. Одне з основних понять “формальної школи” – поняття прийому, способу побудови художньої конструкції, де твір розглядався як “щось зроблене, оформлене, придумане – не лише вдале, але й удаване” [19, 18], згодом розвинулося у методологічних настановах “нової критики” та структуралізму. Промовисті назви наукових праць: Б.Ейхенбаума “Як зроблена “Шинель”?”, В.Шкловського “Як зроблений “Дон Кіхот”?” – наголошували на

дослідженні морфології художнього тексту й можливостях текстуального аналізу для виявлення глибинних пластів змісту. Динамічне вивчення, або дослідження тексту в його розвитку, що прийшло на зміну статичному опису структур, означило основним завданням реконструкцію історії твору, яку з максимальною достовірністю можна провести, лише спираючись на авантекст – матеріальний попередник тексту. Для цього залучаються як рукописи, так і факти, що лежать поза їх межами, але суттєві для відтворення генези тексту. Саме тому, генетичне прочитання передбачає не тільки філологічний аналіз твору, але і його інтерпретацію, що спрямована на глибоке розуміння процесу письма, специфіки творчої діяльності.

Пов'язуючи свої завдання й методи з загальними закономірностями розвитку літератури, тими вимогами, які сьогодні ставляться перед гуманітарною наукою, сучасна текстологія відкриває нові можливості реконструкції історико-дискурсивного універсуму, в якому твір з'являється на світ. Необхідність поглибленого розуміння природи тексту як загальнокультурної цінності, що несе на собі печать людської думки, включає його у світ соціальних комунікацій, визначаючи суб'єктом міжкультурного діалогу. На зміну традиційним позитивістським ідеалам прийшла ідея про знакову природу соціальної поведінки, множинність голосів культури, діалогізм взаємодії, де універсальні внутрішні закони стають спільними для кожного індивідуума. Оскільки спілкування відбувається на текстовій основі, саме текст став розглядатися як основна форма комунікації. Для текстології, як і для генетичної критики, важливим було зацентрувати не лише принципи філологічного аналізу тексту, його інтерпретаційні ракурси, а й описати синхронний та діахронічний рівні розвитку, вдаючись до порівняльно-історичного вивчення джерел тексту. Відтворити всі етапи його створення у процесі письма – значить розкрити генезу тих зв'язків, які існують між різними джерелами одного і того ж твору в його різночасових вимірах, зліквідувати той розрив між синхронією та діахронією, літературним рядом та історією, який мав місце в методології “формальної школи”, а згодом і структуралізму. Категоричне твердження Р.Барта “Література або історія” (“*Litterature ou Histoire*”), що стало назвою відомої його роботи, було пом'якшене гаслом фундатора тартуської школи структуралізму Ю.Лотманом – “разом з історією”, а не “замість історії”. Структуральний метод, який передбачав розрив усіх зв'язків твору з епохою, культурою, контекстуальністю творчості митця, сповідуючи бартівське “Нічого не існує поза текстом”, досить скоро виявив свої вразливі місця. Практично переписавши бальзаківського “Сарразіна” у праці “С/З” (“S/Z”; 30 сторінок новели коментуються на 223 сторінках), Барт постійно обмежував себе при першій потребі виходу за рамки тексту, провокуючи штучною ізоляцією викривлене бачення об'єкта. Він нехтує історією тексту й оперує лише першою редакцією новели, що стояла біля витоків “Людської комедії” та, на відміну від останньої, ще мало пов'язана з пізньою творчістю письменника. Правда, розглядаючи текст як самодостатню цінність, він водночас заявляє й про те, що текст “ніколи не може бути один”.

Заперечуючи тим самим можливість ізольованого аналізу, вчений приходить до одного з визначальних понять постструктуралізму – інтертекстуальності, де на його розумінні тексту виразно позначився вплив концепцій Ю.Крістєвої та Ж.Дерріди. Цей перехід від структуралізму до постмодернізму якраз і можна розглядати як перехід від твору до тексту (за назвою однойменної праці Барта), де суть текстуального аналізу полягає у тому, що: “Текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, “підключений” до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність), і за допомогою цього артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування” [3, 497]. Генетична критика, яка значною мірою завдячує своєю з’явою розвиткові структуралізму, також протиставилася його закритим системам, котрі можна аналізувати лише виходячи з внутрішньої логіки тексту, і прийняла текстологічний постулат єдності синхронії та діахронії.

“Воскрешаючи” історію авторського тексту, генетична критика і текстологія виявляють перетин тих внутрішніх і позатекстових зв’язків, які увиразнюють принципи кодування текстового матеріалу й декодування його у площинах різнорідних інтерпретаційних парадигм. Рукопис, як один із найважливіших аргументів автентичності тексту, розширює межі сучасних інтерпретаційних методологій, накреслюючи шлях новим гіпотезам. Проникнення в історію тексту твору, всебічне вивчення всіх редакцій та варіантів дає можливість повніше охопити загальну картину його становлення в зіставленні з авторським задумом, глибше розкрити художньо-смісловий потенціал. Гене́за тексту входить у площину теоретичного осмислення способів творчої роботи, еволюції образної та світоглядної системи митця, психології процесів художнього мислення. Проте методологічні засади генетичної критики, які формувалися в руслі єдиної традиції, що відходить до Формальної школи, а згодом праць Празького лінгвістичного гуртка та робіт Михайла Бахтіна не відразу виявили цю супрепозиційність, обмежуючись лише претекстом – своєрідним попередником тексту, який ще з античних часів є предметом філології. Вибравши за об’єкт дослідження винятково рукописи, генетисти штучно розривали ланки одного ланцюга, та невдовзі сама практика спонукала їх до поєднання «археології тексту» й «археології знання» (О.Дмитрієва) задля максимальної точності реконструкції його історії з урахуванням усіх дотичних до цього факторів. Таким чином в арсеналі генетичної критики з’являється поняття «генетичне досьє», що включає у себе «сукупність усіх чорнових матеріалів та проміжних друкованих видань, задіяних у створенні тексту й класифікованих згідно з хронологічним, жанровим, змістовим, формальним та іншими принципами» [5, 284], яке завжди постулювалось текстологією як ареал творчої історії. Ще одна первісна опозиційність до філологічної й текстологічної практики проектувалась у видавничу площину, оскільки на перших порах генетичних критиків не зацікавила проблема видання тексту, робота над встановленням його «остаточної», найточнішої версії, нібито обтяженої негативом телеології, заданості. Головна увага вчених-генетиків зосереджувалася переважно на

інтерпретації генотексту, відтворенні складної гри чернеток та варіантів, які спонукали пізнавати письмо як «осердя пориву і розрахунку водночас» [6, 37]. Проте, коли перед дослідниками постала проблема видання «Повного зібрання романів» Ж.-П.Сартра, з'явилася й потреба вибору основного тексту. Деякі перипетії цієї складної праці засвідчив Мішель Конта в своїй статті з промовистою назвою «Рукопис, перше видання, «канонічне» видання, здійснене з волі автора – чому ж вірити? («Нудота» Сартра)» [7, 275]. Водночас, всебічне вивчення творчої спадщини Стендаля, Флобера, Золя та інших письменників спонукало дослідників представити сучасному читачеві різні етапи створення тексту, оскільки генезис виходить за межі лінійного прочитання й відкриває якнайширшу його «розгортку», багатомірність, стереоскопічність, що яскраво демонструють генетичні видання. Зокрема, у вітчизняній практиці багатотомне видання творів Василя Стуса, у підготовці якого мені довелося взяти безпосередню участь, виявляє цікаву закономірність. Більшість томів поетичної спадщини умовно можна поділити навпіл, де перша частина представляє основний текст, а друга – різні редакції та варіанти, первісні начерки, які його поширюють.

Катаклізми, що їх переживає текст у процесі свого становлення, руйнують ілюзію одномоментності його написання й демонструють складний шлях заперечень та переосмислень, протидій суб'єктивних та об'єктивних факторів, внутрішньої боротьби частини й цілого. Постійно видозмінюючись, він модулює своїми начерками, різними редакціями та варіантами, авторизованими машинописами і коректурами. Саме тому, на слушну думку Р.Барта, “визначальною для нього є здатність ламати узвичаєні канони” [2, 492]. Звідси й закономірне заперечення сучасною текстологією поняття “канонічний текст” як раз і назавжди визначеної даності. Запозичений у богословів, цей термін відповідає загальноприйнятості, канонічності текстів (насамперед, Біблії), офіційно прийнятих церквою. Але для текстів художньої літератури, які можуть бути доповнені або уточнені з виявом раніше невідомих джерел, це правило втрачає силу. Та й щодо канонічних текстів Біблії постають нові запитання, пов'язані з віднайденням нібито невідомих раніше її частин, що зберігалися в недоступних донедавна печерах, і з якими сьогодні працюють теологи Ватикану.

Разом із поняттям “канонічний текст”, позбавляється певної фетишизації й поняття основного тексту, особливо, коли йдеться про поліваріантний характер творчості, як наприклад, у Василя Стуса чи Тараса Шевченка. Однак, якщо в корпусі поетичних творів нової або новітньої літератури можемо говорити про багатоваріантність як основу видань, приймати ідею множинності за базову у визначенні основного тексту чи текстів, тобто розглядати їх як “вібрацію тексту саме варіантами” (Г.Грабович), то застосовувати такою ж мірою цей принцип до творів прозових значно складніше. Не встановивши тут основного тексту, важко говорити про цілісність твору, яку ідентифікуємо з певною сугестією, аж ніяк не закостенілістю, а радше – певною сформованістю тексту, який автор

прагне донести до читача, проходячи часто складний і суперечливий шлях від задуму до втілення.

Сучасні видання, які в спромозі представити всі елементи генетичного досьє, доповнюються електронними (комп'ютерними) версіями, що визначають поняття гіпертексту, яке Жерар Женетт окреслив як «безупинну циркуляцію текстів, що складають одну велику книгу» [13, 22]. Взяте зі сфери інформатики поняття гіпертексту ввів до наукового обігу в 1960-ті роки американець Тед Нельсон, а французький вчений Жан-Луї Лебрав означив його у контексті генетичної критики як «збір документів, поєднаних між собою динамічними зв'язками, що сукупно складають сіть, всередині якої можна переміщатися» [10, 255]. За його ж спостереженням, читач тепер може «переміщатися «всередині простору фрагментів», а не в рамках звичайного тексту», оскільки «гіпертекст є новим простором письма (як результату) і письма як процесу» [10, 255]. Найпоказовішим результатом такої прогресивної практики є видання унікальної книги відомого мислителя XVII ст. Блеза Паскаля «Думки», яка в перекладі українською мовою Анатолія Перепаді та Олега Хоми з'явилася на книжкових полицях. Довголітній труд багатьох учених по реконструкції рукописів Паскаля завершився виходом окремого друкованого видання, яке постало на основі відтвореного на електронних носіях гіпертексту, оскільки первісний текст «Думок» являв собою стоси паперів з фіксацією окремих роздумів, незв'язаних між собою нотаток та вражень, часто зафіксованих на випадкових клаптиках паперу, які траплялися автору під руку. Дешифрування рукописів, складання з фрагментів цілого привели вчених до цікавого висновку: «Серед канонічного ряду «великих авторів» і творів французької літератури «Думки» Паскаля є дивним культурним об'єктом, який протистоїть будь-якому звичному визначенню, що використовувало б класичні критерії сприйняття твору. Протягом більше ніж трьох століть цей об'єкт поєднував сліди перерваного процесу створення твору з результатами роботи по збиранню цих слідів» [10, 266].

Отже, старий канон “гуманістичної” класики – “тексти для читання” і новоутворений “авангардний” канон – “тексти для письма”, однаково підтримані теорією літератури, у призмі генетичної текстології й інтертекстології знаходять свої додаткові смисли, оскільки саме вони відіграли вирішальну роль у перетворенні закостеніло-безальтернативного “тексту для читання” (класичну реакцію твору) на змінний, рухомий “текст для письма” (структурну гру різних редакцій і варіантів), завдяки вибраному специфічному “рукописному матеріалу”, формуванню генетичного досьє твору, що дозволяє бачити негативність (певні розриви, переосмислення чи знищення відбракованих смислів) *всередині* текстів, а не лише між ними, не тільки на зовнішньому рівні готових творів та відношень між ними, їх авторами, читачами, критиками та ін.

Генетична текстологія та її відгалуження – інтертекстологія, що досліджують “продукти” цього письма, розкривають перед нами складний процес народження й становлення тексту, де залежно від реконструкції тієї чи

іншої величини наші знання щораз змінюються. Письмо розглядається як безперевний процес, що немає початку й кінця, а кожне нове висловлювання “пишеться” наче палімпсест, поверх попередніх висловлювань. Відповідно, будь-яка інтерпретація тексту є одночасно його палімпсестним прочитанням. Означеність авантексту як інтелектуальної конструкції, де існує стільки ж напрямів, скільки існує підходів до вже опублікованого тексту, закономірно вивільняє генезис від лінійного прочитання, оскільки будь-який його аспект можна “розглядати” як породження нових смислів. Аналітичному засвоєнню авторського коду, а згодом, з його допомогою, “дешифруванню” художнього твору сприятимуть рівень підготовленості читача та культури, психофізіологічні особливості, здатність через “світ тексту” наблизитися до світу самого творця, спроектувавши його на стан власної душі.

Інтертекстологія перебуває на початкових етапах свого становлення й розвитку, проте не позбавлена перспектив виділитися в окрему галузь наукових досліджень. На відміну від традиційної текстології, яка вивчає генезис тексту конкретного письменника, інтертекстологія розглядає його у призмі інтертекстуальності. Звідси й відповідна методика дослідження – аналіз не різних джерел одного й того ж твору, а різних джерел різних творів на рівні взаємодії текстів різних авторів. Цей діалогізм/поліфонізм виникає на перетині світоглядно-естетичних орієнтирів, творчих уподобань, своєрідності розвитку культурно-історичних формацій, тощо. Включеність у структуру тексту інших текстів розширює поле продукування смислів, глибше виявляє художні зацікавлення автора, спільність творчих принципів. Водночас – це своєрідне увиразнення тексту в його додаткових параметрах та можливостях, насамперед щодо ширшого охоплення досліджуваного матеріалу. Інтертекстологія виявляє міру й повноту цієї включеності, авторську заангажованість і необхідність таких екстраполяцій. Зокрема, цікавим прикладом у площині інтертекстологічного аналізу є творчість Юрія Яновського як одного з найяскравіших українських європеїзаторів і реформаторів письма. Це стосується не лише його відкриттів у сфері смислової організації тексту, тобто тексту як “генератора смислів” (за висловом Ю.Лотмана), формо- та жанротворення (зокрема, своєрідного ноу-хау – роману в новелах), а й значно ширше – включення української літератури в систему нових естетичних координат, у контекст філософсько-психологічних, соціо-культурних модусів світової літератури. Конструкції модерного письма й типи художніх кодів потверджували широке інтертекстуальне поле творчості Яновського, що дало підстави вульгаризаторській критиці для звинувачень у “стилізації під банальну Європу”, “іноземщині”. Не без іронії й сарказму Ю.Яновський зауважував тоді: “Про критику нашу, за рідкими винятками, скажу, що вона досі вивчала лише арифметику і з нею підходить до всього. Німецькі знавці літератури давно перейшли на аналогічну геометрію в просторі – “аналітику II”.

Саме через це я завше розумію читача, коли він говорить аналогіями, і не розумію критиків, що з арифметикою хочуть пояснити просторові формули” [18, 215]. Суть його “просторових формул” із півслова зрозуміли у ВАПЛІТЕ,

творчі засади якої цілковито відповідали неоромантичному світовідчуванню художника. Та й на справедливу думку Ю.Лавріненка, на базі вітаїзму “формувався всі хоч трохи сильніші стильові течії – необароко (чи кларнентизм), неоромантика, неокласика, футуризм, експресіонізм, і навіть безкрило-провінційний натуралізм-реалізм” [9, 772]. Так чи інакше, риси кожного з них позначилися на естетичній палітрі невтомного експериментатора. Домінантою його творчості був ідеал краси, який плекали в Давній Греції й представники епохи Відродження, класична література XIX ст. та модерністи XX ст. Юрій Яновський творив на тих висотах духу, де перехрещуються шляхи великих митців усіх часів і всіх народів. Світовий масштаб його особистості, художньої спадщини потверджує необхідність ширшого естетичного контексту, інтерпретації й, аж ніяк не є випадковими проведені вже паралелі з Р.Кіплінгом, Дж.Лондоном, Дж. Дос Пассосом, Е.По, Дж.Конрадом, Миколою Гоголем та ін. Накреслюючи нові, очевидним стає, що певні естетичні принципи та ідеї українського митця можна об’ємніше уявити, звертаючись до співвідносних позицій німецького поета, драматурга, теоретика мистецтва Фрідріха Шиллера. Значною мірою обидва письменники були першопрохідцями в осмисленні зламних моментів історії, героя нового часу, суспільних ідеалів нації.

На авансцену літературної та суспільної діяльності Шиллера винесли хвилі “Бурі й натиску” з пристрасним гаслом “На тиранів!”. Саме ці слова: “In tyrannos!” з’явилися в другому, уточненому виданні драми “Розбійники” як епіграф, поставлений на титульній віньєтці зі зображенням готового до стрибка лева. Цей образ недвозначно проектувався на самого автора, ім’я якого вже фігурувало в цьому виданні (на відміну від першого, нелегального). Штюрмери, як називали прогресивних представників літературного та суспільного руху німецької молоді 70–80-х років XVIII ст., активно виступили проти політичного й соціального гноблення, відсталості, феодальної роздробленості Німеччини, де кожен з правителів малих королівств, герцогств, рицарських володінь міг безапеляційно заявити: “Батьківщина – це я!”. Ідеї “Бурі й натиску” в творчості Шиллера виявилися взаємопов’язаними з боротьбою за соціальну справедливість, щастя й свободу кожної особистості зокрема та всього зневаженого, гнобленого народу. Плекаючи мрію про високоморальний державний лад і “гармонійне суспільство”, Ф.Шиллер протиставляв феодально-абсолютистському устрою Німеччини ідею народовладдя, гуманістичні ідеали. Антинаціональна братовбивча Семилітня війна 1756–1763 рр., що лише поглибила кризу феодалізму, означила як найважливіше історичне завдання – політичне об’єднання Німеччини, відміну кріпосного права. Художня література другої половини XVIII ст. стала німецькою національною трибуною й, закономірно, Шиллер пристрасно перейнявся тими проблемами, про які так точно сказав Томас Манн у своїй урочистій промові на ювілейному вечорі, присвяченому пам’яті свого великого попередника в травні 1955 року: “Турбота про дух нації, про її мораль і культуру, духовну свободу і такий інтелектуальний рівень, який дозволив би їй зрозуміти, що інші люди, які живуть за інших історичних обставин і при іншому соціальному устрої, також

люди; турбота про людство, якому бажають добропорядності й порядку, справедливості й миру замість взаємних докорів, найдикішої брехні та лютої ненависті, – це не втеча від дійсності в царство пустої естетики, це служіння життю в ім'я його збереження” [12, 237].

Заперечення тиранії, прославлення вільної людини – творця матеріальних та духовних цінностей, пронизує і лірику Ф.Шиллера, на якій виразно позначився драматичний дар автора. Її філософічність виявляє письменника-мислителя, поета-трибуна. Пафос творчості, визвольної боротьби за права і свободи нації, сповнюючи кожне слово художника, зміцнював віру німецького народу в побудову єдиної демократичної держави.

У вихорі нових історичних катаклізмів та порубіжних випробувань характерів, культ людини й суспільства, який плекали романтичні штюрмери ХІХ ст., виявився дуже близьким неоромантикам ХХ ст. Яновського поєднував із Шиллером потужний громадянський заряд творчості, високість духовних та моральних ідеалів, непереборне прагнення втілення їх у життя. Твори митця зацентровували ті ж проблеми, що хвилювали німецького письменника: герой і суспільство, людина-творець та держава, справедливість світоустрою, національна ідентичність. Духовний романтизм Яновського проектувався на гуманістичне громадянське суспільство, про яке мріяв і Шиллер. Демократичні ідеали, визвольний пафос його творчості виявилися не тільки співзвучними духовним настроям Яновського, а й потребам українського суспільства, тому окриленому поколінню творців нової держави, багато з яких ще вчора воювали за неї зі зброєю в руках. На переконання обох письменників, творцем цього “кращого зі світів” може бути лише людина високих моральних принципів, яка твердо вірить у здійсненність великої мети й силою волі, здібностями, дарованими їй Всевишнім, безмежним космосом душі готова це довести. Як колись розчарованому, можливо, навіть пригніченому насильницькою хвилею Французької революції 1792 року Ф.Шиллеру (попри присвоєння звання громадянина Французької республіки), так і в ХХ ст. Ю.Яновському, після не менш трагічних випробувань у долі його народу, здавалося немислимим збудувати царство розуму і свободи на ріках крові, сваволі, деспотизмі. Споконвічно ці поняття були в опозиції, отже – зло не перемогти злом, насильство не знищити насильством. Застосування сили виправдовувалося митцями лише за умови національного звільнення від чужоземних загарбників. Після отримання диплома громадянина Французької республіки, в 1799 році Фрідріх Шиллер написав один із кращих своїх творів – “Думу про дзвона” (переклад М.Лукаша, в інших перекладах – “Пісня про дзвона”).

Як відомо, перший вірш Ю.Яновського українською мовою також мав назву “Дзвін”. У ньому ще були помітні риси учнівства, але вже від початку він випромінював той могутній духовний імпульс, особливий душевний лад та яскраву гаму світовідчужань, які згодом сповна виявляться у надзвичайно співзвучній до шиллерівської “Пісні про ворога й про друга”. В обох “Піснях...”, що хоч і належать до різних епох, важливішою за спільність

конструкції, суголосся мотивів, тональності й ритміки, навіть певні текстові збіги є близькість поетичного мислення, філософських, морально-етичних принципів в осягненні людини і всесвіту. Естетика Яновського, як і Шиллера, сповнена пафосом життєствердження, потребою гармонії, краси, невіддільністю морального ідеалу від енергії дії. Світоглядні, етичні сторони народної культури – це ті типологічні домінанти, що дозволяють говорити про співзвучність естетичних принципів обох письменників, які сповідували ідеал високої правди, закоріненої у філософії народного життя. Саме тому, як для Шиллера, так і для Яновського, особливим об'єктом уваги була історична доля народу, включення кожної людини в контекст соціального, громадянського творення в ім'я миру й дружби, радості та щастя на землі. Прагнучи надихнути націю ідеями створення гармонійного суспільства, Шиллер та Яновський приходять у творчості до таких задумів, котрі вражають своєю величністю й глибиною. Точно зазначив Г.Кочур у передмові до збірки творів німецького поета: “Найвищі його досягнення – ті монументальні композиції, що ніби прагнуть вийти за межі ліричної форми, що вражають насамперед широчінню й величністю задуму.

Такі поезії як “Митці”, “Прогулянка”, “Боги Еллади”, “Дума про дзвона”, – це ніби грандіозні культурно-історичні картини, поетичне втілення цілих епох у розвиткові людства” [8, 13–14].

Аналізуючи останній з цих творів, певне потвердження можна знайти і в жанровій його інтерпретивності, поданій російським дослідником З.Лібінзоном, який писав: “Пісня про дзвона” (в перекладі російською мовою “Песнь о колоколе” звучить точніше й виразніше, оскільки давньоруський склад одразу зацентровував епічний план – *М. Г.*) – поема про радість творчої праці, полум'яний заклик до людства жити у злагоді й дружбі. [...] Побудована вона як цікава поетична повість про процес виливання дзвону, і в цю повість органічно входять ліричні відступи на актуальні філософські та політичні теми” [11, 94]. В українських перекладах також відчувається пошук відповідності назви змісту, жанру та формі твору. Окрім “Пісні про дзвона”, усталився переклад М.Лукаша “Дума про дзвона”, який, як і в російському варіанті “Песнь...”, насамперед наголошував на епічності мислення, філософізмі, романтичній піднесеності, патетиці. З великим пієтетом Фрідріх Шиллер будує свою розповідь про натхненну, злагоджену працю багатьох людей, котрі самовіддано трудяться над виливанням дзвона. Цей символічний образ проектується автором на всі етапи людського життя: “Він звуком своїм хай окружить Життєве змінне те буття” [15, 15]. Дошукуючись його первнів, істинності, сенсу митець найперше наголошує на гуманістичних засадах людського співжиття й творчості, засвідчує, що лише будівниче, а не руйнівне начало людської особистості здатне утвердити світ справедливості, свободи і братерства. Виступаючи проти свавілля, стихії й безладу в суспільстві, митець застерігає “бунтівниче плем'я” розгойдувати дзвін на свій розсуд. На його думку, як згубною є звільнена невмілою рукою “клеочуча, кипляча мідь”, так і: “де діє сліпо груба сила, Не буде там ніколи діла” [14, 169]. Мирна, творча праця асоціюється в поета з

людиною як мислячою, розумною істотою, що здатна збагнути закони світобудови, маючи “витончений хист” і “ум крилатий”, бо:

Це робота не проста!
Треба поту й мук,
Треба добрих рук,
Треба розуму й уміння,
Ще й небес благословіння [14, 156].

Натхненна творча праця, окрилена людським генієм, є запорукою добробуту в суспільстві, злагоди в сім'ї й державі, а рукотворне диво людського братства – віщий дзвін – це “істини глагол”. Вивершуючи свій подвижницький шлях, творці-будівничі доходять спільної думки:

Ну, час настав!
Усі до нас! Ми по закону
Дамо ім'я новому дзвону –
Нехай він зветься М и р о с л а в.
До єдності, до приязні, до згоди
Нехай він кличе землі і народи [14, 170].

Ніби вторуючи своєму великому попередникові, Юрій Яновський у “Пісні про ворога й про друга” (первісний, журнальний варіант назви; у всіх наступних виданнях – “Пісня про ворога” та “Пісня про друга”) також починає майже афористично:

*Кидай зброю на межі,
кинь, нехай лежить!
бачиш, ходить морем жито,
й коси – як ножі?!
Зерно на порі,
мучиться нарід:
незлічиму силу носить,
доки хліб ляга в покоси (V, 32–33).*

Біблійний мотив про мечі, перекуті на рала, ще яскравіше увиразнюється в наступних строфах. У “Пісні про ворога” автор веде внутрішній діалог з тим, хто не має сили забути брязкіт зброї, смак крові, той недавній час, коли народ був кинутий у пекло братовбивчої війни. Як і в новітньому епосі “Чотири шаблі” та “Вершники” з трагічними подіями громадянської війни у центрі, в своїй “Пісні про ворога” – своєрідному пролозі до обох романів, Яновський пристрасно застерігає:

Стань, воріженьку, там
не переходь межі,-
любі твої уста
хочуть сьогодні жить (V, 33).

Прикметно, що первісний варіант епіграфа до “Пісні про ворога” в автографі чорнової редакції звучав так: “Тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду” [17, арк. 1]. Ставши невдовзі крилатою в структурі роману “Вершники”, ця фраза визначатиме не лише його смисловий ключ, а й може потрактовуватися як своєрідне зерно, з якого проростав майбутній твір про трагічну долю братів Половців і всієї України. Отож не випадково зустрічаємо у чорновій редакції і такий варіант:

Осіли ми в долині цій,
На річці синій та багатій.
Степи й вода. Орі і сій.
Оспівуй силу сина, брата (ф. № 116, од. зб. № 611, арк. 2),

на противагу заключному рядку цієї ж строфи в остаточному тексті: “*Співай пісень, коли без хати*” ([V, 33]; курсив мій). Порівнюючи друкований текст із рукописним чорновим варіантом, слід відзначити наполегливу роботу автора над стилістикою твору, що сприяло увиразненню його смислового потенціалу. Так, у “Пісні про ворога” читаємо:

Немало /багато/ літ пройшло і йде,
багато ворога бувало.
І тільки вітер прогуде
тепер у оченьки /щелепи/ зухвалі

(V, 33; курсивом у дужках наведено чорновий
варіант – ф. № 116, од. зб. № 611, арк. 2).

Заради стрункості основного тексту автор залишає в чернетці дві строфи, які дещо вибивалися з сюжетної фактури, хоча самі по собі несли цікавий художній заряд:

I

Велику пісню тих боїв
Ми відпускаємо з причала
До золотих її ланів
Торкався меч і гостре рало
(ф. № 116, од. зб. № 611, арк. 2).

II

Зоря летітиме – стріла.
Вогні губитиме кресало
Поляже всюди темна мла
Затихне все і всі помалу
(ф. № 116, од. зб. № 611, арк. 3).

У “Пісні про друга” спостерігається така ж тенденція. Зокрема, уточнюючи хронотопи слов’янського племені й час описуваних подій, письменник підшукує ті відповідники тексту, які б максимально точно виражали його творчий задум:

П’ятдесят віків до скіфів (ф. № 116, од. зб. № 612, арк. 1)
Десять далеко, ще до скіфів (ф. № 116, од. зб. № 613, арк. 1)

Тридцять тисяч літ до скіфів,
на крутій горі
жив народ. Печери тихі,
води теплих рік (V, 36).

Не менш прискіпливо Яновський правив ті уривки тексту, в результаті чого увиразнювалися смислові акценти другої пісні, як:

*Невже за доказ кров і смерть
У пісні про любов візьмеш?..
І, заховавши друга в яму,
любитимеш криваву тяму?*
(V, 37).

*Співатимеш його словами?
(ф. № 116, од. зб. № 613, арк. 5).
Любитимеш криваві плями?!
 (“Вапліте”, 1927, № 5, с.75).*

Звичайно, книжний варіант подає думку митця в найбільш сугестованому вигляді, саме тому автор залишив його як остаточний. Думний характер і лад “Пісні...” potwierджував велич людського духу, неперебутність загальнолюдських цінностей на противагу диктату, тиранії, нехтуванню прав (зокрема, найвищого з них – права на життя) кожної окремої особистості й усього народу. В напрузі увиразнення понять про добро і зло, життя і смерть, вічне й тлінне, письменник виявляє пріоритети, які не дозволяють знищити людське в людині. Не кривавий бенкет, де гуляє меч і кряче чорний ворон над мертвими, не окутий сріблом череп ворога, що служить чашею в безтямному застіллі веселих бійців, а – море жита, яке випромінює тепло землі й дух життя, потребує працелюбних рук, хвалу яким складатимуть у нових одах.

Одна з кращих прозвучить згодом на сторінках роману Юрія Яновського “Майстер корабля”, що є своєрідним гімном дерзновенності людського духу й творчої праці.

“Так що ж лишається тобі, мій вороже?” – запитує митець. Занурюючись у глибини макрокосмосу, власного серця й, виходячи з християнської моралі, релігії та філософії, навіть через довірливе, максимально шире, відверте звертання “мій вороже”, автор прагне вернути заблудного у лоно вселюдської гармонії заради спасіння, можливо, ще не втраченої душі. Як своєрідне заклинання злої долі звучать заключні рядки “Пісні про ворога”, суголосні (як і весь текст) народно-поетичному епосу:

*Ти не хочеш зачекати?
Ти, вороже, лук здіймаєш?
Ти мечем рубаєш лати,
і стріла летить, співає?
На межі стаєш ногою
і плюєш на наші ниви?
Хай же йде тепер з водою
Твоя доля, нещасливий! (V, 35).*

“Пісню про друга” Яновський відкриває промовистим епіграфом, взятим з тибетської пісні: “Дружба й вогонь народилися разом!”. Це підкреслює не стільки прадавність основоположних понять, скільки прагнення глибшого пізнання всепереможної, очищуючої сили почуття, яке здатне змагати й творити дива:

*Забудеш, серце, хат печаль,
забудеш блиск і лютъ меча,
любов забудеш і наругу
в обіймах щирих друга (V, 35–36).*

Суголосною “Думі про дзвона” український письменник створює свою поетичну повість. Сюжетно вона закорінена в історію народу, який поселився у тихих печерах посеред синього лісу за 30 тисяч років до скіфів. Яновський міфологізує розповідь, звертається до божеств природи як органічної, невід’ємної складової буття прадавніх людей. Міфологізм мислення, образна символіка вводять читача у сферу взаємин, де святиною роду вважався вогонь, викресаний до схід сонця дитячими руками, що нетлінним полум’ям горів неначе ранкова молитва. Символіка вогню має глибинні виміри, оскільки вогонь є метафорою для опису Бога (Ягве, Яхве: вогонь, що породжує; вогонь – першопричина; вогонь – джерело життя). З давніх давен вогонь не лише зігрівав, але й давав підтримку і надію людям. Він сприймався як посланець сонячного бога на землі, мотив зародження цивілізації. Ця внутрішня святість вогню висвітлювала душі трударів, котрі збагнули вищі закони всесвіту й людського співжиття, на відміну від їхніх цивілізованих і нищих нащадків:

*Владарю серця і очей,
вогню, десятка слів!
(Бо більше мешканець печер
казати не умів).
Життя за друга я віддам,
та нащо другові руда
і тепла рідина? Немало
такої слави й висихало... (V, 36).*

У прагненні дошукатися первісних смислів, нових просторових і часових вимірів, автор звертається до першооснов вселенського буття, виявляючи внутрішні сумніви з приводу істин, здавалося б, незаперечних. Як сумний докір звучать ті підсвідомі наміри, котрі через прозріння людини мислячої, закономірно відходять у небуття:

*Невже за доказ кров і смерть
у пісні про любов візьмеш?..
А може, – згоди половіння
І перші розуму горіння? (V, 38).*

Небуденний людський розум і світоч-вогонь, який мати приносила в дім своєї дочки й запалювала ним дрова, як знак родового зв'язку, потрактовуються поняттями тотожними. Відомий історик та фольклорист О.Афанасьєв писав, спираючись на пам'ятки та повір'я: “У далекі часи язичництва вогонь, розведений під домашньою стріхою, уважався божеством, що охороняє достаток дому, мир та щастя всіх членів роду; довкола нього творилося сімейне життя. Від вогню, запаленого на вогнищі, обожування повинно було перейти і на цей останній: обидва ці поняття справді злилися в єдине уявлення родового пенату. Кожен рід мав свого пената, яким було єдине для всіх вогнище – знамення духовної та матеріальної єдності родичів, котрі при ньому жили. Якщо ж рід ставав надто великим і розпадався на частини, то таке роздрібнення видимим чином виявлялося в облаштуванні нового, особливого вогнища; одне або декілька сімейств, усуваючись від головного роду, виселялися на друге місце й створювали своє власне житло, своє окреме вогнище...” [1, 178–179]. Вогонь, як спопеляюча і очищуюча сила в шіллерівській “Думі про дзвона”, осяяв у “Пісні про друга” інший “знак тайни”:

*Щоб не збутись хатнього вогня,
щоб не вмерло кволе боженя,-
узяли струхнявілу колоду
найтвердішої в гаю породи,
на вогонь поставили. І дим
по землі стелився і блудив (V, 38).*

Ширяючи золотою птицею, полум'я не згасало ні вдень, ані вночі, аж доки випалена колода не озвалася чарівним дзвоном. Загартована вогнем, вона зазвучала тим дивним співом, який “оплакував, гукав, будив, проходив з краю в край”. Звуки дзвону кликали до злагоди і миру, брат дослухався до брата, дружба, любов і єдність запанували між людьми. Звертаючи погляд у сиву давнину, коли в пошані були віра, рід та батьки, жила ще незапродана дружба і владарював дух волі та свободи, письменник вивершує свій твір натхненною здравицею людському братству, творчій праці, стверджуючи їх навіки:

*Співаймо ж пісню згоди, нум,
минулих поколінь,
про дружбу незапродану
про дерев'яний дзвін! (V, 39).*

Заклучні рядки “Пісні про друга” звучать не тільки як оригінальне відлуння “шіллеровського дзвону”, дружній перегук через віки, а й своєрідно “окільцьовують” обидва твори, проектуючись на епіграф, використаний німецьким поетом: “Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango” (“Кличу живих. Плачу за мертвими. Розсікаю блискавки”). У записній книжці Юрій Яновський

занотовує його в такому варіанті: “Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango” (на дзвоні в Шафеггаузені). Живих скликаю, мертвих оплакую, блискавиці ламаю!” [26, арк. 4]. Цей промовистий символ, глибокий смисловий код визначив не лише характер інтертекстуальності обох текстів, а й ширше – спільність художньо-естетичних, світоглядних координат видатних майстрів слова.

1. *Афанасьев А.Н.* Древо жизни: Избранные статьи / Подгот. текста и коммент. Ю.М. Медведева. – М.: Современник, 1983. – 464 с.; 2. *Барт Р.* Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп./ За ред. М.Зубрицької. – С. 491 – 496; 3. *Барт Р.* Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е. По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. – С. 497–524; 4. *Бельмен-Нозль Ж.* Воссоздать рукопись, описать черновики, составить авантекст // Генетическая критика во Франции. Антология. – М.: ОГИ, 1999. – С. 93 – 114; 5. *Генетическое досье* // Генетическая критика во Франции. Антология. – С. 284; 6. *Грезийон А.* Что такое генетическая критика? // Генетическая критика во Франции. Антология. – С. 26 – 57; 7. *Конта М.* Рукопись, перове издание, «каноническое» издание, осуществлённое с согласия автора, – чему же верить? («Гошнота» Сартра) // Генетическая критика во Франции. Антология. – С. 275 – 282; 8. *Кочур Г.П.* Лірика Фрідріха Шіллера // Шіллер Ф. Лірика. – К.: Дніпро, 1967. – С. 5 – 18; 9. *Лавріненко Ю.* Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / Підгот. тексту, фахове редак. і передм. проф. Наєнка М.К. – К.: Просвіта, 2001. – 794 с.; 10. *Лебрав Ж.-Л.* Гипертексты – Память – Письмо // Генетическая критика во Франции. Антология. – С. 255 – 274; 11. *Либинзон З.Е.* Фридрих Шиллер. – М.: Просвещение, 1990. – 177 с.; 12. *Манн Т.* Слово о Шиллере // Иностранная литература. – 1956. – № 4. – С. 237; 13. Цит. за: Дмитриева Е. Генетическая критика во Франции. Теория? Издательская практика? Явление постмодернизма? // Генетическая критика во Франции. Антология. – С. 9 – 25; 14. *Шіллер Ф.* Лірика. – К.: Дніпро, 1967. – 196 с.; 15. *Шіллер Ф.* Пісня про дзвона / Перекл. О. Павлюх-Гузаревої/. – Чернауц: Тов-во “Мироносиці”, 1938. – 17 с.; 16. *Яновський Ю.І.* Записна книжка з нотатками, виписками, літературними задумами, спогадами про сучасників. 1927–1932. Автограф. – ЦДАМЛМ України. – Ф. № 17, оп. № 1, од. зб. № 87. – 18 арк.; 17. *Яновський Ю.І.* Пісня про ворога. Автограф. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф. № 116, од. зб. № 611. – 2 арк.; 18. *Яновський Ю.І.* Твори: В 5 т. – Т. 5 / Упоряд. та приміт. К. Волинський. – К.: Дніпро, 1983. – 382 с. (Посилаючись далі на це видання вказуємо в тексті том і сторінку у круглих дужках).

*Михайло Гнатюк,
д-р філол. н., проф.,
Львівський національний
університет імені Івана Франка*

ФРАНКОЗНАВСТВО У ХХІ СТОЛІТТІ. НА ПОРОЗІ НОВОГО ЕТАПУ

Автор аналізує основні шляхи розвитку франкознавчої науки на сучасному етапі. Основна увага звернена на перехід від окремих розрізнених досліджень франкознавчої спадщини на міждисциплінарні студії гуманітарного характеру. У зв’язку з підготовкою повного зібрання творів письменника автор звертає увагу на вузівську підготовку вчених-текстологів. У цьому зв’язку важливого значення набувають як традиційні, так і новітні методи дослідження, здійснювати які мають як державні наукові установи, так і громадські структури, які ставлять перед собою дослідження творчості письменника і вченого.

Ключові слова: франкознавство, гуманітарні науки, текстологія, методи у науці.

Автор анализирует основные пути развития науки франковедения на современном этапе. Основное внимание обращается на переход от отдельных разрозненных исследований И. Франко к междисциплинарным прочтениям его творчества. В связи с подготовкой полного собрания сочинений писателя автор обращает внимание на подготовку ученых-текстологов. В этой связи особое значение приобретает как традиционные, так и новейшие методы исследования, осуществление которых зависит как от государственных научных

учреждений, так и общественных структур, которые своим заданием ставят исследование творчества писателя и ученого.

Ключевые слова: франковедение, гуманитарные науки, текстология, научные методы.

The author analyzes the main features of contemporary I. Franko studies. The particular attention is paid to a shift from the separate studies of Franko's works to the interdisciplinary studies in the field of humanities. Due to the preparation of the complete edition of the writer's works, the author pays attention to schooling of the professional textologists in the universities. In this case both modern and traditional methods of studies are equally important; and they should be performed by the educational institutions, as well as by the public institutions, which aim to research writer's and scholar's works.

Key words: Franko studies, humanities, textology, methods of research.

Найбільший форум франкознавства «Дух, наука, думка й воля», що відбувся у Львівському університеті у вересні 2006 року, ще раз підтвердив потребу нового прочитання тієї величезної спадщини, яку залишив після себе геніальний письменник і мислитель. Указ Президента України В.Ющенка у час святкування 150-річного ювілею письменника про стотомне видання творів І.Франка вимагає нового критичного переосмислення, зробленого у науці про письменника, як і нових підходів до багатогранного Франкового генія.

Значні здобутки у сфері видавництва художніх і наукових праць письменника, передусім тих, які не ввійшли до 50-томного видання його творів, демонструють, що повне видання творів великого Каменяра на часі. Тому створено Міжнародну асоціацію франкознавців – громадську організацію, яка бере на себе координацію зусиль усіх тих, хто чимало зробив, робить і, основне, буде працювати над вивченням невичерпної криниці Франкового Духа.

Українські вчені працюють над осмисленням феномену Івана Франка уже більше 120 років. Від 150-сторінкового огляду Франкових творів у «Історії літератури руської» О. Огоновського наша франкознавча наука пройшла три основні етапи:

- 1) прижиттєве франкознавство;
- 2) франкознавчі студії, що з'явилися після 1916 року і аж до початку II світової війни;
- 3) франкознавство післявоєнного періоду, включаючи й ті дослідження, які з'явилися в умовах незалежної української держави.

Кожен із цих періодів мав ряд своїх значних завоювань, як і тих складних моментів, які не завжди сприяли поступовому засвоєнню все нових і нових ідей. Масштабний за розміром розділ про письменника у чотирьохтомній (у шести книгах) «Історії літератури руської» О.Огоновського з усіма його хибами і позитивами стимулював ряд ідей, які так чи інакше впливали на дослідження спадщини Каменяра М.Драгомановим, М.Грушевським, С.Єфремовим, І.Крушельницьким, О.Колессою, Д.Багалієм та ін. Уже тоді, на зламі XIX – XX ст., художня та наукова діяльність І.Франка розглядалася на тлі загальноєвропейських культурних процесів.

Новий етап дослідження творчості І.Франка пов'язаний із відходом письменника і вченого із земного життя. Тільки в 1916 році з'явилося близько 230 статей, переважна більшість яких друкована іноземними мовами (німецькою, російською, польською, чеською, угорською, французькою, білоруською та ін.). Протягом 20-х рр. на підрадянській Україні було опубліковано близько 700 статей, 141 з яких з'явилася до 10-річчя смерті письменника. Переважно це праці популяризаторського характеру, написані дослідниками-філологами. У цей час майбутній академік М.Возняк вперше (1924 р.) ввів у науку термін «франкознавство» на позначення комплексу гуманітарних наук, які вивчають усю різножанрову творчість письменника та вченого. Однак ці дослідження стосувалися переважно кількох проблем франкознавства як науки. Я.Гординський у 1933 році писав: «Наслідком того (певної неорганізованості франкознавства – М. Г.) виступає велика нерівномірність, посунена так далеко, що франкіана обертається залюбки довкола кількох тем, полишаючи все інше майже на боці. Відси виходить, що наświetлення Франкової постаті є доволі однобічне. При такому стані франкознавства ми ніяк не можемо думати про вірне, не кажучи вже про докладне охоплення всієї складної постаті поетової» [2, 97]. Це пояснюється тим, що на підрадянській Україні у 30-і рр. вчені змушені були значною мірою замовчувати окремі твори І.Франка, зокрема ті, що стосувалися будівництва нової української держави.

Особливо плідно у 30-ті роки ХХ ст. працював у Львові Михайло Возняк. Маючи доступ до архіву письменника і вченого, М.Возняк опублікував надзвичайно вагомі статті, які стосувалися світогляду І.Франка, його участі у громадському та політичному житті Галичини. На основі дослідження архіву вчений опублікував ряд рукописних матеріалів, які стосувалися листування письменника з видатними інтелектуалами Європи і світу. Два основні напрями і науковій діяльності фундатора франкознавства: давня українська література та дослідження Франкової спадщини спричинилися до того, що у кінці 20-х років М.Возняка за рекомендацією М.Грушевського у числі інших західноукраїнських учених було обрано академіком АН УРСР.

Значна частина українських учених, перебуваючи в еміграції, мала змогу виявляти незалежні думки, але була відірвана від джерельної бази франкознавства. У Празі, яка стала місцем політичного притулку українських державних діячів, учених, дослідників, до аналізу творчості І.Франка зверталися дослідники-філологи: Василь Сімович, Леонід Білецький, майстри художнього слова Євген Маланюк, Олег Ольжич. Мемуарні матеріали про І.Франка, які тоді з'явилися у Галичині та поза межами етнічної території України, порушували низку проблем літературознавчого прочитання творчості письменника (праці М.Грушевського, С.Шелухина, Б.Лепкого, С.Гаєвського та ін.). У період українізації у 20-х роках ХХ ст. в УРСР творчість І.Франка, зокрема його поезію, вивчали Микола Зеров, Павло Филипович, Андрій Музичка. На жаль, у 30-х роках у зв'язку з переслідуваннями українських учених франкознавчі дослідження майже завмерли.

У 1939 р. уряд УРСР прийняв рішення про видання 25-томного зібрання творів І.Франка. Ця постанова мала на меті ілюструвати тезу про те, що комуністична влада дбає про розвиток української національної культури. До складу редакційної колегії увійшли академік М.Возняк та відомий радянський драматург О.Корнійчук. Однак події Другої світової війни завадили реалізувати це видання, як і інші тогочасні проекти, пов'язані з вивченням творчості І.Франка.

У післявоєнні роки архів І.Франка, який за заповітом автора став власністю НТШ, був перевезений до Києва, що не могло не позначитися на розвитку науки про письменника.

Та незважаючи на ці негативні фактори, франкознавство в умовах підрадянської України знайшло свій дальший розвиток. У післявоєнні роки проблеми франкознавства опрацьовували видатні українські філологи Михайло Возняк, Олександр Білецький, Євген Кирилюк та ін.

У 1956 році О.Білецький відзначав, що спроба фальшованого висвітлення творчості письменника не була на той час новиною, але стан фальшування набув особливо хаотичного підходу та тенденційності, що призводить до смішно несправедливого перекручування подій, окремих фактів та загальних висновків. «Добра річ – складання популярних брошур про Франка, але надходить час, коли літературознавці не зможуть довести свого права на існування наявністю тих чи інших статей та брошур. Треба покінчити з загальними місцями, з “пташиним польотом”, з “бамканням в усі дзвони”, треба, закачавши рукава, взятися за копірسانня на чорному дворі науки – розпочати роботу, копітку, скрупульозну і не “ефектну” роботу вивчення спадщини Івана Франка» [1, 540 - 541].

У перші післявоєнні роки академікові М.Вознякові вдалося згуртувати у Львові цілу когорту вчених, які справою всього свого життя поставили вивчення творчості І.Франка. Крім визнаних уже авторитетів у франкознавстві В.Щурата, М.Деркач, Я.Яреми, – до дослідження творчості письменника і вченого залучилися молоді науковці – викладачі та аспіранти Львівського університету. З 1948 року почав виходити щорічний науковий збірник «Іван Франко. Статті і матеріали», який заснував академік М.Возняк. У 70-х роках у Львівському університеті був зорганізований кабінет франкознавства з його унікальною бібліотекою, який став тоді центром франкознавчої роботи. На базі кабінету у 1988 році був утворений Інститут франкознавства, який очолив відомий учений-літературознавець професор Іван Денисюк, з-під крила якого вийшла ціла когорта вчених молодшого покоління, котрі займалися і займаються вивченням творчості Івана Франка. Результатом їхніх досліджень стали ряд праць, які друкувалися на сторінках збірника «Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали». Переважна більшість цих статей присвячені дослідженню художньої спадщини письменника. Його авторами стали не тільки літературознавці, а й мовознавці, історики, фольклористи, етнографи, філософи, правники, економісти, соціологи та інші вчені-гуманітарії. Тут друкувалися важливі для франкознавчої науки праці

М.Возняка, М.Пархоменка, А.Брагінця, І.Дорошенка, І.Денисюка, О.Мороза, А.Скоця, М.Нечиталюка, С.Шаховського, А.Пашука, Р.Гром'яка, С.Злупка та ін. Проте не можна не погодитися з думкою І.Денисюка, що у той час франкознавство дуже часто мало парадно-бравурний характер, коли дослідження через свою надмірну соціологічність швидко старіли, хоч недооцінювати їх аж ніяк не можна. Слушним є твердження І.Денисюка про тенденцію до універсалізації сучасного франкознавства, яке намагається стати адекватним до універсалізму письменника. Особливого значення набуває тут розширення й популяризація наукової бази – першоджерельних матеріалів. «Такими є твори письменника в усій їх сукупності та дотичні до його особи документи-листи, мемуари, рецензії на продукцію автора. Значна частина їх зберігається в архівних фондах і все ще лишається малодоступною. Централізація архіву І.Франка у Києві, крім вигод для столичних дослідників, має й свої тіньові нюанси. По-перше, більшість франкознавців живе на периферії, а, по-друге, нас не полишає тривога в атомний вік про збереження народних скарбів. З метою застрахування від будь-яких випадковостей архівні матеріали мають бути розмножені фототипічним способом і передані в інші наукові центри в різних містах України, зокрема, до Львова...» [3, 216].

Окремі дослідження франкознавства маємо і серед учених української діаспори (праці Д.Дорошенка, Р.Смаль-Стоцького, Л.Луціва, Ю.Шереха (Шевельова). У наш час над проблемами вивчення творчості І.Франка працюють Л.Рудницький, Г.Грабович, М.Тарнавський, Т.Кознарський. Важливу роль у вивченні творчості Івана Франка мали післявоєнні видання творів письменника. Крім масових видань, які виходили майже щорічно, важливе значення мало двадцятитомне у 50–60-их рр. та п'ятдесятитомне (1976–1986) видання Франкових творів. При всіх хибах цих видань (заідеологізований коментар, пропуски не тільки окремих праць, але й купюри в окремих художніх творах та наукових статтях) мусимо визнати, що значну роботу провели колективи ряду наукових інститутів АН України за участю Львівського державного університету ім. І.Франка. Вагому роль у підготовці останнього видання відіграли Є.Кирилюк, Г.Вервес, О.Дей, В.Микитась, Ф.Погребенник, М.Яценко, І.Дорошенко, І.Денисюк, Т.Комаринець, А.Скоць, І.Ковалик, Ю.Редько, Т.Панько, О.Сербенська та ряд інших. Видається, що закиди до редакторів цього видання часто несправедливі, бо хіба могло у часи ідеологічного диктату з'явитися видання, де ярлик «буржуазного націоналіста» не був би приклеєний до М.Грушевського. Не було позбавлене хиб і двадцятитомне видання творів письменника, що вийшло у США у 60-их рр. Зрештою відсутність доступу до джерельної бази не могла не позначитися на якості цього видання.

Важливим імпульсом для дальшого розвитку франкознавчих студій відіграли наукові форуми до 130-річчя, 140-річчя, 150-річчя від дня народження Івана Франка. Ще в умовах існування радянської імперії під егідою ЮНЕСКО був проведений у Львові міжнародний симпозіум «Іван Франко і світова культура», який наочно показав, що франкознавство як галузь наукового знання

перетворилося на потужну гуманітарну сферу. Участь у роботі симпозіумів ряду видатних вчених США, Канади, Австрії, Німеччини, Польщі, Чехії, Словаччини, Росії, як і республік колишнього Радянського Союзу, переконливо засвідчила міжнародний характер франкознавчої науки, а також її міждисциплінарний характер. Такий же потужний струмінь розвитку франкознавчих студій дали міжнародні симпозіуми «Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин» (1996) та «Іван Франко – дух, наука, думка, воля» (2006), проведені на базі Львівського національного університету імені Івана Франка. Поруч зі старшим поколінням вчених-франкознавців: І.Денисюком, А.Скоцем, Р.Зорівчак, М.Нечиталюком, З.Гузарем, М.Шалатою, Р.Гром'яком, О.Сербенською, своє вагоме слово сказали Т.Гундорова, М.Гнатюк, В.Корнійчук, Я.Грицак, Я.Мельник, Б.Якимович, Л.Бондар, Л.Скупейко, М.Бондар, М.Ткачук, Р.Голод, Б.Бунчук, Ю.Клим'юк, М.Легкий, Б.Кир'янчук, Р.Чопик, Т.Мейзерська. До франкознавчої тематики час до часу звертаються М.Жулинський, М.Ільницький, Є.Нахлік, В.Івашків, Є.Пшеничний, В.Микитюк, Я.Гарасим, Т.Салига та ін. Дуже важливо, що франкознавство в останні роки вийшло за рамки літературознавства, мовознавства, фольклористики. Франківська тематика знайшла своє трактування у працях філософів (А.Пашук, В.Мельник, А.Карась, І.Захара), економістів (С.Злупко, Б.Кульчицький), географів (О.Шаблій, С.Кузик), юристів (В.Нор, Т.Андрусак) та ін. Особливо плідним для франкознавчої тематики був ювілейний 2006 рік, коли з-під пера дослідників зі Львівського національного університету імені Івана Франка та Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г.Шевченка НАН України вийшло близько тридцяти окремих книжкових видань, у яких досліджується Франкова творчість. Відзначмо наукові студії наймолодшого покоління франкознавців: Б.Тихолоза, Л.Каневської, А.Білої-Давидової, тієї яскравої когорти, що з'явилася у Львівському відділенні Інституту літератури ім. Т. Г.Шевченка НАН України: А.Швець, Н.Тодчук, Н.Тихолоз, М.Барабаш (Челецька), К.Дронь (а раніше – М.Легкий, О.Луцишин).

Особлива роль у появі нових видань і в проведенні симпозіуму «Іван Франко – дух, наука, думка, воля». належить ректорові Львівського національного університету імені Івана Франка Іванові Вакарчуку, який підтримує низку гуманітарних програм, в першу чергу франкознавчих. До роботи в університеті залучені працівники музею І.Франка, зокрема його директор Роман Горак, який за останні роки разом з Ярославом Гнатовим випустив багатотомну серію белетризованої біографії Івана Франка.

Сьогодні в умовах незалежної української держави повинні, як ніколи, зробити франкознавчі дослідження інтердисциплінарними. Нового імпульсу потребують студії наукознавчих, економічних, філософських, соціологічних, правових, політологічних поглядів письменника і мислителя. Зрештою, і літературознавчі, мовознавчі, фольклористичні праці І.Франка вимагають нових підходів, хоч досліджені вони, на наш погляд, значно ґрунтовніше. Вся багатогранна діяльність письменника і вченого потребує врахування сучасного стану гуманітарної науки. Громадська організація «Міжнародна асоціація

франкознавців» має на меті координувати ці дослідження, зробити їх дієвішими, а головне, ці дослідження мають стати набутком широкого загалу. Це підтверджують і тридцять чотири засідання методологічного семінару «Франко у ХХІ столітті», які збирають широке коло зацікавлених слухачів. Нагальна потреба сучасної науки – вивчення історії самої науки – франкознавства як окремої галузі наукового знання. Практикою мають стати щорічні бібліографічні огляди франкознавства. Заслужують схвалення ініціативи Львівського відділення Інституту літератури, працівники якого підготували кілька бібліографічних покажчиків («Зарубіжне франкознавство», «Заборонене франкознавство», здійснені Оленою Луцишин та незабутнім Мирославом Морозом). Усілякої підтримки вимагає започатковане Інститутом історичних досліджень та науковцями-філологами Львівського національного університету імені Івана Франка спільно з Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка видання окремих томів листування І. Франка з найбільшими інтелектуалами його часу. Давно чекає виходу заплановане Держкомітетом з радіомовлення і телебачення нове видання «Спогадів про Івана Франка».

Отже, йдеться про те, що новостворена асоціація має в першу чергу дбати про поглиблення і розширення франкознавчих досліджень, як і популяризацію творчості Івана Франка в Україні та за кордоном. На останньому конгресі МАУ порушувалося питання про створення Інституту Івана Франка, який на зразок Гете-Інституту мав би займатися поширенням знань про Україну, мову і культуру народу.

Помітним і давно очікуваним явищем у сучасному культурному самоствердженні України стало видання в «Науковій думці» протягом 2008–2010 років додаткових 51–54 томів, а також «Покажчика купюр» до Зібрання творів І. Франка у п'ятдесяти томах (голова редколегії додаткових томів – М. Жулинський, наукові редактори: т. 51, 53, 54, «Покажчика купюр» – Є. Нахлік, т. 52 – М. Бондар).

Для сучасного осмислення постаті І. Франка принципового значення набуває науковий опис Бібліотеки письменника у чотирьох томах, перший том якого вийшов друком у 2010 р. завдяки вченим-джерелознавцям Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (науковий керівник проекту Галина Бурлака, переднє слово Миколи Жулинського, вступна стаття Ярослави Мельник). Оскільки значна частина дослідників творчості І. Франка проживає у Львові, потребує швидшого завершення проект «Urbі et orbi. Електронна версія архіву І. Франка».

Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка започаткувало підготовку до видання багатотомної «Франківської енциклопедії». Цей науковий проект під орудою керівника Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Євгена Нахліка на сьогодні має ряд значних напрацювань. До його реалізації залучені також вчені з інших наукових установ України та зарубіжжя.

Реалізація 100-томного видання творів І. Франка – справа державних та академічних інституцій, але згуртування наукових сил може бути завданням

асоціації франкознавців. В умовах вищої школи можна готувати фахівців для цієї роботи. Адже кадрів текстологів у нас не так багато. У Львівському університеті читається декілька спецкурсів, присвячених вивченню творчості Івана Франка, що сприяє залученню молодих дослідників до франкознавчої тематики. Цей процес має бути системним та координуватися відповідними інституціями Міністерства освіти і науки та Національної Академії наук.

Нові франкознавчі видання, безсумнівно, матимуть позитивний вплив на підготовку 12-томної академічної «Історії української літератури», восьмий том якої цілком присвячений творчості Івана Франка. Не можна не сказати, що редколегія тому зіткнулася з численними проблемами, які стосуються висвітлення постаті І.Франка як «цілого чоловіка». На сьогодні створено підготовчі матеріали, дотичні до вивчення прози, поезії, драматургії І.Франка, його літературознавчої та фольклористичної спадщини. Однак виявилось, що в Україні бракує окремих досліджень, які б стосувалися широкого кола перекладознавчих проблем творчості письменника і вченого. Якщо на сьогодні маємо окремі розвідки про переклади зі слов'янських, германських, романських, античних мов, то осмислення на рівні сучасної компаративістичної науки потребують переклади І.Франка зі східних, скандинавських, індійської та інших мов.

У наш час з'явилася величезна маса статей, різних за характером і за науковою вагою. Деякі з них просто перекручували творчість письменника. А проблемність, невивіреність – це ті фактори, які шкодять нашій франкознавчій науці. Дуже часто такі приблизні міркування про письменника і вченого не завжди одержують серйозну наукову оцінку дослідників. Координація зусиль тих, хто працює над вивченням творчості І.Франка, дуже на часі. На жаль, не виходив друком вчасно і збірник «Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали»: 62 випуск (1996), 64 випуск (2001), 66 випуск (2003), 68 випуск (2006), 70 випуск (2008). Зрозуміло, що такі інтервали між випусками збірника не додають йому авторитету. Задуманий акад. М.Возняком як інтердисциплінарний збірник таким має і залишитися, бо загальна назва «Українське літературознавство» значно звужує франкознавчі дослідження наших учених. Тим більше, що з'явилися серйозні конкуренти збірника («Франкознавчі студії», м. Дрогобич). До слова, підготовлений до друку оргкомітетом Міжнародної асоціації франкознавців перший випуск нової серії «Іван Франко. Студії і матеріали» має утвердити міждисциплінарний характер франкознавчого збірника. Сьогодні центрами вивчення творчості Івана Франка у Львові є Львівський національний університет імені Івана Франка, Інститут Івана Франка НАН України та Музей Івана Франка у Львові. Значну роботу в дослідженні творчості Івана Франка проводить Інститут літератури ім. Т. Г.Шевченка НАН України. Зрозуміло, що майбутнє стотомне видання творів Івана Франка вимагатиме зусиль цілої групи інститутів гуманітарного профілю Національної Академії наук, як і університетських центрів України (Львів, Київ, Одеса, Чернівці, Івано-Франківськ, Дрогобич та ін.).

Ювілейний 2006 рік приніс чимало заходів популяризаторського характеру. Ряд вчених виступили на конференціях, святочних заходах, які проводилися у Трускавці, Крехові, Коломиї, Львові, Вінниці, с. Криворівні Івано-Франківської обл., с. Пустовіти Київської обл., Варшаві, Бухаресті, Відні, Нью-Йорку, Шяуляї та інших наукових і культурних центрах.

Практика показує, що таке живе спілкування з людьми дає значно більше, ніж друковане слово. Хоча збірники статей за матеріалами конференцій теж мають для сучасного етапу нашого інтелектуального розвитку важливе значення.

Плановане майбутнє 100-томне видання творів І.Франка, на жаль, залишається тільки науковим проектом. Започаткована Львівським відділенням Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України франківська енциклопедія повинна засвідчити культурну зрілість українського народу. Зрозуміло, що цей проект теж вимагає величезних зусиль учених різних галузей знань. Діяльність такої громадської організації, як Міжнародна асоціація франкознавців, має поживати роботу у ділянці вивчення творчості геніального письменника і вченого. Створена на базі Львівського національного університету імені Івана Франка та колишнього Львівського відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, асоціація має намір залучати до праці всіх зацікавлених людей. Співпраця з Міжнародною асоціацією українців НАН України, як і з Науковим товариством ім. Т.Г.Шевченка, координація зусиль франкознавців Львівського національного університету імені Івана Франка, новоорганізованого Інституту Івана Франка, Львівського музею Івана Франка, інших інституцій, які займаються вивченням творчості письменника, співпраця з усіма зарубіжними науковими центрами піднесе рівень нашої науки. Роботи вистачить усім. Запропоновані у цій статті деякі думки щодо подальших досліджень творчості І.Франка, як і пропозиції стосовно нового видання «Іван Франко. Студії та матеріали» мають стати предметом обговорення серед широкої наукової громадськості.

1. Білецький О. Проблеми радянського франкознавства // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. – К.: Наук. думка, 1965. – Т. 2. – С. 531 - 542; 2. Гординський Я. Сучасне франкознавство // ЗНТШ. – Т. 153. – Вип. 2. – 34 с.; 3. Денисюк І. Перебудова і франкознавство // Денисюк І. Літературознавчі і фольклористичні праці. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – Т. 2. – С. 215 - 238.

*Людмила Грицик,
д-р філол. н., проф.,
завідувач кафедри теорії літератури,
компаративістики і літературної творчості
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ІНДОЛОГІЧНІ ПРАЦІ ОЛЕКСАНДРА БІЛЕЦЬКОГО: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Індологія О.Білецького розглядається як важлива складова широкої теми, розроблюваної вченим упродовж багатьох років – «Українська література серед інших

літератур світу». Визначаються найголовніші проблеми, порівняльні методики, що позначалися на рухові наукової думки першої половини ХХ ст.

Низка матеріалів вводиться в обіг уперше.

Ключові слова: індологія, теорія літератури, порівняльне літературознавство, генетико-контактні, типологічні підходи, компаративна поетика.

Индология О.Белецкого рассматривается как важная составляющая широкой темы, разрабатываемой ученым на протяжении многих лет – «Украинская литература среди других литератур мира». Обозначаются главные проблемы, сравнительные методики, отразившиеся на движении научной мысли первой половины ХХ в.

Ряд материалов вводится в обиход впервые.

Ключевые слова: индология, теория литературы, сравнительное литературоведение, генетико-контактные, типологические подходы, компаративная поэтика.

Study of Indian culture of O.Biletskiy is considering as an important component of broad topic devised by scientists for many years – “Ukrainian literature among other world literatures”. The main problems and comparative methodologies marked on the development of scientific thoughts in the first half of the XX century are defined.

Complex of materials are introduced for the first time.

Key words: study of Indian culture, theory of literature, comparative literature, contact and genetic approaches, comparative poetics

В українському літературознавстві Олександр Білецький не був першовідкривачем літератур давньої Індії. Пальму першості перебрав тут В.Маслович, який ще 1816 року видав в Харкові свою працю «Про байку й байкарів різних народів», куди потрапила славнозвісна «Панчатантра»; її в той час сприймали як збірку байок [33]. Це дослідження О.Білецький не обминув увагою, про що свідчать роздуми вченого над літературознавчими працями, які побачили світ у Харківському університеті [3]. З часів Бенфєєвого 1859 року німецькомовного її видання «Панчатантра» перебувала, як відомо, в полі уваги багатьох дослідників, надто прихильників та опонентів теорії наслідування/запозичення (теорії мандрівних сюжетів), і спричинювала численні переробки, адаптації, перекази і в Україні [15]. Ще до появи розвідок О.Білецького, пам'ятки ведійського та буддійського канонів були чи не найважливішим матеріалом рефлексій Ф.Деларю [13], Д.Овсянико-Куликовського [26], М.Драгоманова [11], І.Франка [29]. До них зверталися І.Нечуй-Левицький [21], П.Ріттер [30], М.Крушевський [19], а на початку ХХ ст. Г.Хоткевич [36], М.Калинович [16] та ін. Спостереження над санскритською літературою самого О.Білецького в основному припадають на харківський період життя.

Міркуючи над розвитком індологічної (літературознавчої) думки в Україні, представлені такими яскравими постатями в літературі й науці про неї, можна визначити кілька напрямів, у яких вона розвивалася і кожен із яких передбачав своє завдання. Перше було сформульоване ще у 60-ті рр. ХІХ ст. О.Котляревським: «... вважаємо, що стосовно Сходу варто обмежитися племенами нам спорідненими, – розмислював учений, – тбт., Індією та Персією. Вилучивши їх із курсу, ми, по-перше, вилучаємо період доісторичний, без

чіткого розуміння якого неможливо йти далі, а по-друге – хто може відмовити в художньому значені, наприклад, індійським епічним поемам?» [17]. Цей напрямок мав українознавчий характер; суть його полягала в прагненні показати, докопавшись до «ембріона» (О.Котляревський), «вроджені якості духу людського» (М.Максимович), «видобути звідтам ті культурні вартості, – в яких (за Л.Білецьким) певна народність, нація, проявляється якнайяскравіше» [4]. Це той напрямок, на якому з'являлося багато фактичного матеріалу, що потребував подальшого осмислення Свого через і за допомогою Чужого/Іншого, генетично близького. М.Максимович у передмові до «Малоросійських пісень» міркував так: «даю можливість приводити їх (факти – Л.Г.) в систему і робити подальші висновки» [20]. На цьому шляху українське порівняльне літературознавство у пору становлення і розвитку не тільки нагромаджувало факти, але й напрацьовувало досвід осмислення різноманітного (свого і чужого) матеріалу та методик/підходів його зіставлення/порівняння з тим, аби виразніше окреслити/утвердити своє, українське.

Іншим шляхом пішов Д.Овсянико-Куликовський, хоч завдання, визначене вченим, мало в основі своїй чимало спільного. Увагу вченого привертає природа мови і мислення, те «щось» (нещо), котре з'являється в позасвідомій сфері психіки; «...психологічні асоціації уявлень, понять образів, – переконує автор, простежуючи тексти «Рігведи», – неусвідомлені, і саме тут і проявляється національне забарвлення психології думки. В національній мові, її звуковій формі, словнику і граматичній будові виражається психологія мислення, і тільки «по прямій лінії» мови ми маємо можливість проникнути в її таємниці» [27]. Робота Д.Овсянико-Куликовського, як, до речі, і його вчителя проф. О.Потебні в галузі індології, відображала не лише новий/вищий етап осмислення словесної творчості, а й нові якості, що з'явилися в українському порівняльному літературознавстві другої половини ХІХ ст. Завдяки активній діяльності М.Максимовича, М.Костомарова, О.Котляревського, М.Драгоманова воно поступово виходить за межі суто літературознавчих методів дослідження, застосовуючи також напрацьовані іншими галузями знань. Якщо, наприклад, у М.Максимовича подібні спроби були спричинені його роботою в мовознавстві, етнології, природничих науках, у М.Костомарова, М.Драгоманова – етнології, історії, релігієзнавстві, антропології, то в Д.Овсянико-Куликовського – представника етнопсихологічної школи – увагою до того, що пов'язане із психікою певного етносу. Шлях таких студій один із представників цієї школи – індолог, іраніст, перекладач М.Крушевський описав так: «Від загальної історії перейшов до історії філософії і психології і так закопався у всілякі нервові процеси, що забув усе інше... Психологією і лінгвістикою я став займатися усе більше...» [19, 11]. У працях індологів, у тому числі й тих, які працювали на теренах України, поряд із традиційним зацікавленням Індією, її давньою культурою, все виразніше проявляється й інше – прагнення виявити/дослідити «типологічні загальні феномени літературного розвитку» [32]. На цьому шляху постало чимало розвідок, перекладів, які помітно розширювали обрії пізнання, були багатим матеріалом для наукових розмислів.

Уже із середини XIX ст. з'явилися індологічні осередки (харківський, київський, львівський), які, виявляючи літературо-, мово-, релігієзнавчі інтереси до санскритських пам'яток, прагнули поставити студії на тверду наукову основу, уникаючи будь-яких емоцій та натяжок. При наявних відмінностях у поставлених завданнях і способах їх вирішення ці осередки мали багато спільного: вони розвивалися під потужним впливом європейської, передовсім німецької індології: Ф.Шлегеля «Про мову і мудрість індусів. Додаток до основ вивчення давнини» (1808); Х.Лассена, автора чотиритомної «Індійської давнини» (1876), Е.Віндіша, М.Мюллера, А.Вебера та ін. Впливовою була Петербурзька індологічна школа. У цьому переконують праці провідних харківських учених М.Луніна, Ф.Аделунга, Р.Ленца, М.Петрова, О.Кирпичникова, київських – М.Костомарова, М.Драгоманова, одеських – В.Ягича, львівських – А.Гавронського. Ці прагнення чи не найповніше реалізував у своїх індологічних студіях І.Франко – у першу чергу як автор «Короткого нарису історії староіндійського (санскритського) письменства». Важко повірити, що І.Франко, захоплений літературою і високою мораллю буддизму (він називав буддизм «великим благодіючим ферментом у житті народів Востока і Заходу»), був позбавлений емоцій. Про це свідчить насамперед вибір пам'яток, над якими автор працював як перекладач, а також повсякчасне прагнення показати/розкрити їх у широкому контексті інших давніх літератур. Спостерігаючи за різними видами праці І.Франка (не тільки, певна річ, аби зрозуміти «для чого іменню в них (індійських пам'ятках – Л.Г.) є та криниця, з якої бігають пити Веселовські, Лібрехти і др.»), І.Папуша говоритиме про «партикулярний випадок явища індіанізму в українській літературі представлений І.Франком» [28]. В історії української індології, проте, Франковий «Короткий нарис...» є першою працею, у якій автор з погляду художнього/естетичного аналізує/оцінює літературу ведійського та буддійського канону, звертаючи увагу на її жанрове багатство, образну систему, виражальні засоби і таким чином започатковує філологічний/літературознавчий напрям дослідження, який надалі знайде своє продовження у працях Г.Хоткевича над Калідасою, М.Калиновича над творами Б.Шрікантхи, О.Баранникова – історика й перекладача давньої та новоіндійських літератур, П.Ріттера, який, повернувшись зі стажування в Німеччині, повністю віддається індології. Пізніше О.Білецький, перечитуючи зроблене І.Франком, назве його «піонером у цій галузі» [8], підкресливши, що автор вивчав індійські пам'ятки не з погляду екзотики, що в ті часи було популярно, а «в її інтернаціональному значенні» [8, 10]. Не випадково ця праця (так само, як «Мій Ізмарагд», «Зів'яле листя») привернула увагу дослідників. Вона давала підстави не лише робити певні висновки про особливості авторської рецепції пам'яток, проявлену індивідуальність (наприклад, у відтворенні текстів «Магабгарати», «проростанні» індійських мотивів, символів в оригінальну творчість, способи адаптації, спорідненості індійської та Франкової поетик, того, «що робить поетичний твір поетичним твором» [29, 179], зокрема таких категорій, як дхвані (поетичні висловлювання з прихованим

сміслом), раса (почуття), аланкари, ріті, гуна тощо). Наукова критика не раз констатувала «перегук Франкового вчення про сугестивність художнього слова» [22] із санскритським вченням про дхвані. У зв'язку із цим часто згадується розвідка Ф.Щербатського 1904 року «Теорія поезії в Індії», яку міг знати український письменник: психологія творчого акту викликала інтерес Франка. Не виключено, що діяльність в царині індології (розвідки, переклади, адаптації) знайшла своє відлуння і в трактаті «Із секретів поетичної творчості».

Індологічні студії О.Білецького, таким чином, продовжували започатковану справу. Однак засновувалися з іншою метою і, на моє переконання, на дещо іншому ґрунті. Вони із самого початку постали як органічна складова праць О.Білецького – теоретика літератури, у становленні якого (це підтверджують і спостереження М.Гудзія [12]) чи не визначальною була харківська школа О.Потебні. Вона формувала його «як майстра літературної науки, а не її ремісника» [12, 7] (передовсім праці О.Потебні «Мова і мислення» (1862), «Із лекцій по теорії словесності» (1894), «Із нотаток з теорії словесності» (1905), виробляла увагу до процесів художньої творчості як відображення внутрішнього світу митця, думки про невичерпність будь-якого художнього тексту, його «множинні», «найрозмаїтіші» змісти. Не менш важливим було й те, що вчений проводив дослідження на багатому фактичному матеріалі світової літератури. Увага до творчого процесу посилювала інтерес до мови, поезії/пісні як вияву народного духу (це йшло не лише від В.Вундта, Шмідта, але й М.Максимовича, М.Костомарова, О.Потебні), психологічних мотивів, що зумовили постання твору та його вплив на читача тощо. Міркування про послідовний розвиток слова – міфа – поетичного образу повертали і Потебню, і Овсянко-Куликовського, і Веселовського, а потому і Білецького до санскритських пам'яток [25]. Але якщо інтерес до них був переважно епізодичний, то тепер вони активно входили у науковий вжиток, що, як показують факти, наприклад, із життя П.Ріттера, чи не найбільше стимулювалося стрімким розвитком порівняльного мовознавства, яке послуговувалося методиками, напрацьованим психологічною школою. Про інтерес О.Білецького до порівняльних студій свідчить чи не перша (студентська!) його наукова праця «Легенда о Фаусте в связи с историей демонологии», надрукована у Петербурзі 1914 року, а невдовзі (1916-го) інша – «Из истории шекспиризма: Теофиль Готье о комедии Шекспира», яка й сьогодні може бути зразком компаративних, зокрема інтертекстуальних, студій вченого, розбудованих на широкому художньому полі світової літератури. Епіцентром їх є, як показують праці вченого 10-30-х років, українська література. «Співучасник створення українського радянського літературознавства» – так сказав про себе О.Білецький, він був і співучасником творення українського порівняльного літературознавства ХХ століття у всіх його модуляціях – злетах і провалах. До всього, з чим працював О.Білецький у цей період, звертаючись до західноєвропейського чи східного, зокрема індійського матеріалу, можна прикласти слова арабіста, іраніста, тюрколога А.Кримського, який в одному з листів до В.Гордлевського писав: «Много

увлекательных минут переживал я за своей работой... Период, которым я теперь занимался, – мається на увазі «Історія Туреччини», – очень тесно связан с историей Малороссии и слишком говорит моему сердцу» [18]. Праці харківських учених – «творців літературознавчої атмосфери», «фахівців високої марки» [3, 9] – О.Потебні, О.Кирпичникова, П.Ріттера, А.Кадлубовського (з багатьма його зв'язували дружні стосунки) були підґрунтям і стимулом для його власних пошуків. Вони наростали по тому, як активізовували свою роботу Асоціація Сходознавства, Бюлетень ВУНАС, урізноманітнювався новими матеріалами заснований 1926 року «Східний світ», поживалювалося вивчення східних мов. Праці згаданих учених позначилися на «професійних уміннях» (І.Дзюба) О.Білецького, його «методологічному і творчому становленні» [14]. Індологія О.Білецького не була окремою ділянкою його наукових рефлексій, як, скажімо, у П.Ріттера чи О.Баранникова – авторів підручників із санскриту, новоіндійських літератур, перекладів, статей про індійську літературу у словниках, довідниках тощо (див., напр., [30]). Вона розвивалася в межах його літературознавчих інтересів, зосереджених довкола української літератури у зв'язках зі світовою, теорії літератури та порівняльного літературознавства. Але подібно до того, як «своєрідність і глибина його (О.Потебні – Л.Г.) думки не були гідно оцінені й не ввійшли тоді в актив наукового вжитку» [14], індологічні студії О.Білецького залишалися упродовж тривалого часу не функціональними. Частина – через те, що тривалий час не друкувалися, частина через те, що подавалися фрагментами, інші – тому що супроводжували (як передмови) книги, які не відповідали тогочасним ідеологічним канонам. На одну із причин незнання вказав І.Дзюба. Пояснюючи тривале «незнання» концепцій О.Потебні, він писав, що позитивізм культурно-історичної та порівняльно-історичної російських шкіл «мав більш підготовлений ґрунт, аніж психологізм та діалектичність О.Потебні» [14, 494]. Однак методологічні підходи, запропоновані О.Потебнею, напрацьовані принципи аналізу художніх творів поступово утверджувалися/висновувалися і на основі індологічних студій О.Білецького. Це ж стосується і філологічного методу В.Перетца, про який О.Білецький відгукнеться як по «подію», що справила значний вплив на філологічну науку [3, 17].

Налаштований на оновлення літературознавчої думки учений готує до видання «Поэтику» Р.Мюллера-Фрейєнфельса (див., напр., його «Несколько слов о разработке научной поэтики в России и на Западе» або вміщені у восьмому томі «Вопросов теории и психологии творчества» праці «В майстерні художника слова», «До побудови теорії літературних стилів» та ін.). Саме у цей період – 20 - поч.30-х рр. О.Білецький працює над книгою В.Шкловського «О теории прозы», друкує розлогу статтю «Російська Гетеана» («Червоний шлях», 1932, №7-8). Його індологічні студії (робота над «Коротким нарисом новоіндійських літератур» О.Баранникова, оглядом індологічних вислідів М.Калиновича) органічно поєднуються з літературознавчими розмислами, вибудованими на іншому матеріалі. Сумнівною, на мій погляд, є думка про те, що займатися індологією О.Білецький почав із 30-х рр. [12, 10]. У цей час

учений завершував роботу над фундаментальною працею «Давня Індія та її література», що задумувалася як передмова до підготовленої П.Ріттером «Антології давньоіндійської літератури. Це мала бути перша на теренах союзу антологія, в якій усі представлені переклади були виконані з оригіналу. П.Ріттер – перекладач і упорядник мав на меті представити багатовіковий період розвитку релігійної та світської літератури, розмаїття індійської епіки, санскритську класику. З часів І.Франка українська індологія нічого подібного не мала. Тему свого дослідження О.Білецький означив як «тему відкриття і вивчення індійського письменства» [6]. Це завдання розраховане на широку читацьку аудиторію; воно продовжує лінію попередніх індологічних студій – В.Масловича, Ф.Деларю, М.Сумцова, М.Драгоманова, І.Франка. Друге, набагато складніше, яке тісно перепліталось із наскрізною темою наукових студій О.Білецького – «українська література серед інших літератур світу: «Ми повинні, – писав учений, – поставити питання про індивідуальну своєрідність української літератури, про ті особливості, які забезпечили їй своє місце... у світовій літературі» [10]. Це завдання, природньо, вимагало застосування різних дослідницьких технологій – серед яких не останнє місце належало компаративним. Своїми підходами до вивчення давньоіндійських пам'яток, визначеними проблемами О.Білецький постає продовжувачем традицій М.Драгоманова. Насамперед – у справді віртуозному володінні фактами («факти, – згадував І.Айзеншток, – були для нього, як повітря ученого» [1]), а не самоціль. Зіставляючи, учений перетворював їх на струнку гіпотезу або теорію. Паралельно із матеріалом давньоіндійським автор працює над іншим «східним». Так, саме у 30-ті рр. з'являється три публікації О.Білецького про «Витязя в тигровій шкурі» Ш.Руставелі. Автор друкує матеріали до ювілею Ол.Веселовського. Осмислені вченим за допомогою тогочасних методологічних наробок у тому числі й компаративних, вони дозволяли оцінити їх у вимірах європейських/світових, не підтягуючи при цьому будь-які факти. «...це – ціле відкриття», – підсумовував Л.Новиченко, міркуючи над роздумами О.Білецького над «Рігведою» (символічним баньяном, в образі якого вона постає для дослідника давньоіндійської літератури, або шляхами розвитку літератури класичної доби [24]. На жаль, до 1982 року ця праця не була надрукована. Доля її, як і всієї антології (як, до речі, й дотепер не оприлюднених двох поем Калідаси в перекладі П.Ріттера), «була сумна». Так відреагував на цей факт у спогадах А.Ковалівський [31]. Але збереглася антологія завдяки О.Білецькому, точніше тій праці, яка мала (за задумом) передувати художнім перекладам. Розвідка «Дещо про «Рамаяну» [7], яка супроводжує українське видання поеми, є нічим іншим як фрагментом із підготовленої ще 1933 року передмови до антології П.Ріттера. Ще одним відкриттям могла стати невелика передмова до українського перекладу книги О.Баранникова «Короткий нарис новоіндійських літератур» [9]. З погляду порівняльного літературознавства цю працю і тепер можна вважати блискучим зразком постколоніальних студій, які, на жаль, в Україні не мали розголосу. Своїм характером/надзавданням вона близька до виданих М.Калиновичем

«Концентрів індійського світогляду» [16], на піввіку вилучених із наукового вжитку. Важливість праці О.Білецького – О.Баранникова не лише в тому, що «Короткий начерк...» починає вивчення того періоду розвитку новоіндійських літератур, на якому «уривається» [9, 5] стаття в «Літературній енциклопедії». Автор, як перед тим М.Калинович, ставить за мету визначити найприкметніші риси національної літератури, що визначають її феномен. О.Баранников акцентує на географічних, історичних, релігійних, культурних чинниках і, простежуючи їх, на прикладах, бенгальської та урду літератур, вказує на помітні відмінності у розвитку письменства індуїстськими мовами та літератури урду, корінням своїм набагато тісніше пов'язаної з перською традицією. Останнє позначається як на тематиці, так і образності (характері сприйняття природи, поетичного мислення етносів, які населяють Індію). Інша теза, теж актуальна, але невчасна у сумнозвісній 30-ті, пов'язана з критичним ставленням до колоніальної політики Англії й того, як вона в принципі позначилася на розвитку новоіндійських літератур. Хоч самі європейські впливи авторами й не заперечуються, О.Білецький – О.Баранников розглядають різні їх види – від перекладів, переробок, наслідувань, запозичень, копіювань – до постання нових форм, у першу чергу прозових (повісті, роману) та ідей.

Знавець індійської класики, О.Білецький у слові до «Короткого нариса...» виступає із критикою європоцентристських поглядів на новоіндійські літератури. Причиною їх незнання/непопулярності учений вважає «заборолу» англійських колонізаторів, прагнення зробити саме англійську мовою літератури тощо. О.Білецький, по суті, зачепив проблему, не менш дразливу і для української літератури. Баранникове слово «з автентичних джерел» вселяло надію. О.Білецький розцінював цю книгу як «вступ», що за ним підуть монографічні роботи й переклади. Давньоіндійські пам'ятки вчений широко залучає до порівняльних студій 30-40-х рр., вибудованих на іншому матеріалі. Промовистою у зв'язку із цим є його розлога (майже на 100 сторінок) праця «Прометей» Есхіла і його потомки у світовій літературі», що стала передмовою до українського перекладу Есхіла, виконаного Борисом Теном, у якій автор звертається до староіндійського міфа Агні-Праматі, індійського Праматхаса та ін. [5]. Власне ця праця так само, як і низка інших, у яких залучені до висновків східні пам'ятки – південноосетинські перекази про Амрака, вірменські про Артавазда чи Мгера, як і західні, зокрема греко-римська античність, художні тексти російські та українські були підпорядковані вирішенню актуальних проблем історико-літературного, теоретичного характеру. У даному випадку автор на багатому матеріалі світової літератури вивіряє істинність теорії «вічних образів». З позицій тогочасної науки О.Білецький різко критикує «буржуазного компаративіста» О.Веселовського, зокрема його міркування про «нові комбінації заповіданих образів» і «незмінних формул». Аналізуючи твори різних літератур та епох, у яких з'являється образ Прометея, О.Білецький притому вважає, що «зіставлення» «можуть бути корисними», натомість «палеонтологія» сюжету «не може дати нічого корисного» [5, 25]. Есхіл, мислить О.Білецький, «змінив міфічну традицію... Він вільно комбінує різні

міфи». Про різні «обличчя» античної концепції міфа про Прометея роздумує О.Білецький, спостерігаючи над творами інших авторів [5, 67]. Звертаючи увагу на тему Прометея у європейській літературі, образ Прометея чи прометеївські мотиви у тому числі й в українській літературі, автор цією працею порушує також проблему перекодування прометеївської теми мовою живопису тощо. Працюючи на «чорному дворі» науки, щоразу із «автентичними»/оригінальними текстами, О.Білецький не допускав будь-яких неточностей чи «вгадувань». Фінальна частина роботи переконує, що автор схиляється більше до думки про еволюцію вічного образу, теми, мотиву, «відгомін від голосу Есхіла», і жоден із задіяних до спостережень творів не дає підстав ученому говорити при цьому про «голос прототексту» [5, 94]. Таким чином, уже в 30-40-ві рр. О.Білецький одним із перших в українському порівняльному літературознавстві порушує важливу й сьогодні проблему традиційних/вічних сюжетів та образів, розробляє їх критерії, «частотні» види, методи вивчення (генетичні, типологічні), «семантичну місткість» та «сфери» дослідження у тому числі й інтертекстуального, міфопоетикального, міжмистецького. Усі найважливіші напрями індологічних літературознавчих студій О.Білецького, напрацьовані підходи до вивчення широкої теми «Українська література серед інших літератур світу» були визначені і зреалізовані у вміщеній у «Наукових записках...» [8] праці «Іван Франко і індійська література»: досвід найавторитетніших літературознавчих шкіл, українських орієнталістів, зокрема індологів, «віртуозне володіння фактами» (І.Айзеншток), джерельність, пошуковість, проблемність, «упорядкована організованість». Оцінюючи роботу І.Франка-індолога, О.Білецький окреслював шлях, яким неминуче має пройти дослідник, працюючи у сфері міжлітературних взаємин. Невипадково підступом до теми «Іван Франко та індійська література» став широкий екскурс у найдавніші пам'ятки російські та українські, у яких з'являлася індійська тема. Це і є «палеонтологія» матеріалів, від яких дослідник ішов у розвідку, визначивши при цьому пріоритетні напрями студій. Чітко визначена проблема (це теж одна із констант його порівняльних досліджень) дозволила О.Білецькому при наявності багатого фактажу триматися заданого «берега». Перечитуючи працю І.Франка, вчений акцентує на «найхарактеристичнішому» (М.Дашкевич) у його індологічних пошуках, обминаючи досить цікаві Франкові міркування, які спостерігаємо, наприклад, у «Передмові до «Вибору декламацій...» [34], що стосуються особливостей/можливостей поезії, східної зокрема, або у розмислах про проникнення буддійських сюжетів у християнський світ [35]. Ні «паралельне», ні «перехресне» студіювання інших пам'яток (це терміни самого О.Білецького) не заступали собою головної теми Франкової індології, яка «вросла» в його україністику. «Франко, – повторює О.Білецький, – підкреслює необхідність вивчати індійську літературу не як якесь екзотичне явище (такий підхід навіть наприкінці ХІХ ст. був дуже поширений), а в її інтернаціональному значенні» [8, 10]. О.Білецький працював у цій темі і тому, слідкуючи за Франковою думкою, уже з позицій нових індологічних наробок міркує над тим, як

«вростали» і «проростали» вставні розповіді, притчі, окремі мотиви в українські пам'ятки XVII – XVIII ст., ставали «моральними ілюстраціями», мотивами, «побожними піснями співців-лірників». О.Білецький свідомо уникає впливовісних дискусій, так само, як і будь-яких суджень про наслідування та запозичення. У полі зору вченого повсякчас – природній процес взаємопізнання і взаємообміну, як-от при згадці у тій же праці «Дружеского разговора о душевном мире» Г.Сковороди, зокрема притч, і асоціацій із притчами «Океану сказань» Сомареви [8, 6]. У «цільовому» призначенні індологічних Франкових студій О.Білецького переконує те, що автор і в виборі текстів для перекладів/адаптацій, і в своїх роздумах «далекій від дилетантської зацікавленості Індією» (як, наприклад, Ф.Деларю). Його «тягло на схід» з метою розширення/урізноманітнення власного поля, «задля ублагороднення» почуттів українців. Для самого О.Білецького у матеріалах, над якими працював І.Франко, було важливим, як мені видається, не стільки те *як* і *що* перекладав/адаптував письменник українською (над перекладною літературою О.Білецький замислився уже в 20-ті рр.), не лише типологічно спільні моменти (наприклад, між «Дгаммападою» й «Паренетіконом» чи буддійськими мотивами в «Моєму ізмарагді»). Як показують індологічні студії самого вченого 20-30-х рр., вони повністю узгоджувалися з інтересами О.Білецького, які найбільш повно відображені у працях вченого «Новейшие течения в русской науке о литературе», «Потебня и наука истории литературы в России» та «Об одной из очередных задач истории литературной науки (изучение истории читателя)», які наближали його роздуми до компаративної поетики. Ці ж проблеми стали першорядними і в індологічних працях О.Баранникова. У статті «Образность в индийской литературе» О.Баранников зауважує: «Порівняльний метод ... у поезії застосовують ще недостатньо..., деяких її аспектів зовсім не торкалися порівняльні дослідження». І далі: «Порівняльне вивчення образності допомагає глибше проникнути в історію міждисциплінарних зв'язків. Ці зв'язки до теперішнього часу вивчалися шляхом зіставлення тем, сюжетів, ідей, образів літературних героїв. Таке вивчення... недостатнє... Особливе значення може мати проблема вивчення образності в різних східних літературах, відмінних одна від одної характером образності, а також порівняльним вивченням образності у східних і західних літературах» [2].

Підсумуємо: індологічні праці О.Білецького, написані у 20-30-х рр. (тут закладалися й основи тих, що з'явилися у 40-50-ті і навіть 80-ті) показують: вони є органічною складовою вивчення широкої теми «Українська література у світовому контексті», яка вводила в поле спостережень як слов'янські, європейські, так і східні літератури;

автор не приймає поширеної у ті роки західноцентричної позиції; вибудована ним концепція світової літератури передбачає співіснування/органічну взаємодію, збагачення літератур різних народів;

плюралізм застосовуваних методологій, серед яких компаративним належить чи не найактивніша роль, мав як позитивні (філологічний метод В.Перетца, порівняльно-історичний О.Веселовського), так і негативні моменти

(марксистська методологія), що позначилися в певні періоди діяльності вченого і на оцінці «Історичної поетики» О.Веселовського;

індологічні висліди О.Білецького-компаративіста продовжують традиції М.Драгоманова, І.Франка передовсім підходами до першоджерел, умінням систематизувати факти, проблемністю, здатністю оцінювати/зіставляти явища в «різних кругах величини», широких історико-літературних контекстах;

активно працюючи у сфері генетико-контактних зв'язків, що в той період було майже нормою, О.Білецький (у тому числі і в індологічних працях), ослід за І.Франком, О.Колессою, А.Кримським порушує проблеми порівняльної типології (тематики, проблематики, традиційних сюжетів та образів, стилів, просторових міждисциплінарних контекстів); вони були не систематизовані, мали фрагментарний характер, але рухали наукову думку, виводили порівняльні дослідження на якісно інший рівень;

О.Білецький переконливо показує переваги порівняльних студій, проведених з урахуванням географічних, історичних, етнологічних, антропологічних, релігійних чинників;

він чи не перший в українському порівняльному літературознавстві порушив питання про міждисциплінарні підходи до вивчення літератури, що із другої половини ХХ ст. «збагачується солідними концептуальними твердженнями», «набуває першорядної ваги» [23].

Сказане стосується й постколоніальних студій, основи яких були закладені працею над індологічними вислідами О.Баранникова і які в українській науці, як і в компаративістиці в цілому активізувалися із середини ХХст.

Порівняльні літературознавчі дослідження О.Білецького 40-50-х рр. до 60-х спрощуються, як більшість компаративних праць в Україні, спрямовуються в основному у сферу українсько-російських літературно-культурних взаємин.

1. Айзеншток І. У перших лавах / Айзеншток І. // Про Олександра Білецького – [Упор. В.Дончик] – К.: «Радянський письменник», 1984. – с.77.
2. Баранников А.П. Образность в индийской литературе// Известия АН СССР, Отд. Лит-ры и языка. – 1947. – т.VI. – вып. 4. – с.298.
3. Белецкий А. Наука о литературе в истории Харьковского университета/ А.Белецкий//Учені записки Харківського університету. – Т.101, Труды філологічного факультету. – Т.7. – 1959. – с.5-39.
4. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. – Т.1. – Прага, 1925. – с.46.
5. Білецький О. «Прометей» Есхіла і його потомки в світовій літературі/ Білецький О.// Есхіл. Прометей закутий. – [Пер. Б.Тена] – К.,1949. – с.5-95.
6. Білецький О. Давня Індія та її література /Білецький О.//Голоси стародавньої Індії. Антологія давньоіндійської літератури. – К.,1982. – с.41.
7. Білецький О. Дещо про «Рамаяну». Післямова // Рамаяна. – [Прозовий переклад з англ. Н.Калачевської] – К.,1959. – с.322-327.
8. Білецький О. Іван Франко й індійська література.// Наукові записки Київського ун-ту імені Тараса Шевченка. – Т.XV. – Вип.VII (Збірник філологічного ф-ту №9) – К.,1956. – с.8.
9. Білецький О. Передмова // Білецький О. Короткий начерк новоіндійських літератур. - [Переклад] – Х.: «ЛіМ»,1933.
- 10.Білецький О. Українська література серед інших літератур світу// Білецький О. Зібрання творів у 5 т. – К.,1965. – Т.2. – с.9.
- 11.Грицик Л. Порівняльне літературознавство в Україні: початковий методологічний етап /Грицик Л.// Національні варіанти літературної компаративістики. - [за ред. Д.С.Наливайка] – К.: «Стилос». – 2009. – с.302-363.
12. Гудзій М. Олександр Іванович Білецький //зібрання праць у п'яти томах. – К.,1965. – Т.1. – с.7.
13. Деларю Ф. Очерк истории поэзии древних индусов//Сочинение кандидата историко-филологического факультета Фёдора Деларю. – К., 1866 – 125 с.
14. Дзюба І. Білецький і Потебня (ідеї О.Потебні в працях О.І.Білецького)// І.Дзюба. З криниці літератури. – У 3 т. – К.,2006. – Т.2. – с.494.
15. Индийские басни и сказки Бидпаи и Локмана. Русский перевод обработан В.М. – К.,1876 (передмова перекладача – В.М. – с.1-7).
16. Калинович М. Концентри індійського світогляду // Література. – 1928. – №1; див. також його праці «Природа и

быт в древнеиндийской драме. – К., 1916; «Бхавабхути Шрикантха»// Университетские известия. – 1918 – №1-2. 17. *Котляревский А.А.* Рутин в преподавании истории словесности. Рецензия на курс истории поэзии А. Линниченко. К., 1860.// Котляревский А. Собр. соч.: В 4 томах. – Спб., 1889. – Т.1.- с.475. 18. *Кримський А.Ю.* Твори в п'яти томах. – К., 1973. – Т.2. – Кн.1. – с.412. 19. *Крушевський Миколай.* Вісім гімнів Рігведи/ Миколай Крушевський – [Упорядник М.Пахолок] – Луцьк, 2004. – 80с. 20. *Максимович М.* Литературно-критические и литературоведческие статьи. Предисловие к «Малороссийским песням»/ Максимович М.// Фридман Л., Лахно С. М.А.Максимович – литератор. – Х., 2003. – с.340. 21. Див. детальніше: *Мейзерська Т.* Індійські мотиви як засіб антиколоніальної риторики І.С.Нечуя-Левицького: індуська легенда «Скривджені і нескривджені»//Т.Мейзерська. Re-presence. Відлуння Сходу в українській літературі ХІХ ст. – Одеса: «Астропринт», 2009. – с.143-155. 22. *Мейзерська Т.* Re-presence. Відлуння Сходу в українській літературі ХІХ ст. – Одеса: «Астропринт», 2009. – с.43. 23. *Наливайко Д.* Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства// Теорія літератури і компаративістика. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». – К., 2006. – с.16. 24. *Новиченко Л.* Перечитуючи Олександра Білецького/ Новиченко Л. // Про Олександра Білецького – [Упор. В.Дончик] – К.: «Радянський письменник», 1984. – с.42. 25. *Овсянико-Куликовский Д.* Отзыв о сочинении П.Г.Риттера «Разбор гимнов «Ригведы», посвященных богу Вишну» //Записки Харьковского университета. – 1893. – кн. 3. – с.36-37. 26. *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Основы ведаизма//Д.Овсянико-Куликовский. Собр. соч.: В 9 т. – Спб., 1911. – Т.6. 27. *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Психология национальности. – Пгд., 1922 – с.4. 28. *Папуша І.* Індологія в творчості І.Франка: рецепція, трансформація. Автореф. канд. дис. філол. наук – К., 1998. – с.1. 29. Див. про це детальніше: *Папуша І.* Modus orientalis: індійська література в рецепції І.Франка/ І.Папуша. – Тернопіль – Збруч, 2000. – 200 с. 30. Див.: *П.Г.Риттер.* Збірник біографічних та бібліографічних матеріалів. – [За ред. Ковалівського А.П.] – Х., 1966; також: Систематичний покажчик до журналу «Східний Світ» (1927-1931). – [Укладачі Лівшиць Р., Надель А.] – Х. Центр. наук. бібл.- а, 1964. 31. *Риттер П.Г.* Збірник біографічних та бібліографічних матеріалів. – [За ред. Ковалівського А.П.] – Х., 1966. – с.47. 32. *Серебряков И.Д.* Литература народов Индии. – М.: «Высшая школа», 1985. – с.7. 33. *Серебряков И.* Індійська народна книга/ І.Серебряков.//Панчатантра. Шукасапаті. – К.: «Дніпро», 1988 – с.7. 34. *Франко І.* Предмова [до видання: «Вибір декламацій для руських селян і міщан». Вид. «Просвіта», Львів, 1902]// Франко І. Повне зібр.творів у 50 т. – К., 1982. – т.33. – с.417-420. 35. *Франко І.* Про Варлаама і Йоасафа та Притчу про одноногого// Франко І. Повне зібр.творів у 50 т. – К., 1981. – т.30. 36. *Хоткевич Г. Калідаса/ Гнат Хоткевич // Калідаса. Шякунтала. Передмова.* – К., 1929.

**Ірина Забіяка,
аспірант,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка**

ПОРІВНЯННЯ ЯК ШЛЯХ ДО ТЕОРІЇ

У статті висвітлено значення сучасної компаративістики для теорії літератури. Йдеться про міждисциплінарність порівняльного літературознавства, багатство залученого фактичного матеріалу. Вказано на роль компаративістики у творенні єдиної термінології та системності мислення науковців.

Ключові слова: компаративістика, теорія літератури, міждисциплінарність, термінологія.

В статті освіщена проблема значення сучасної компаративістики для теорії літератури. Речь идет о междисциплинарности сравнительного литературоведения, богатстве задействованного фактического материала. Подчеркнута роль компаративістики в создании единой терминологии и системности мышления ученых.

Ключевые слова: компаративістика, теория литературы, междисциплинарность, терминология.

The article represents the role of modern comparative literature for the theory of literature. The interdisciplinarity of comparative literature and the variety of its materials are analyzed. The role of comparative literature for the terminology and systematics is shown.

Key words: comparative literature, theory of literature, interdisciplinarity, terminology.

Компаративістика є, можливо, однією з найскладніших літературознавчих дисциплін. Це виявляється і у предметі, яким займається ця наука, і у вимогах, які вона висуває до дослідника, і навіть у статусі, на який вона претендує. Про місце компаративістики написано чимало, визначають його по-різному: це і метод, і допоміжна дисципліна, і частина теорії або історії літератури, і самостійна галузь пізнання. На думку дослідників, «порівняльне літературознавство від зародження перебуває в постійному стані розколу, внутрішнього конфлікту, роздвоєння» [4, 226]. Український науковець Дмитро Наливайко зробив спробу описати і впорядкувати поширені дефініції терміна. На його думку, компаративістика «посіла місце між двома іншими, чільними й «давніми», дисциплінами – між історією літератури й теорією літератури. Вона пов'язана з ними тим унутрішнім специфічним зв'язком, що властивий утворенням проміжного характеру, і її розвиток від початку і донині позначений «хитаннями», зміною векторів руху то в бік історії літератури, то в бік теорії. Водночас їй притаманні інтенції їх синтезувати, в певному розумінні вона є своєрідною метамовою літературознавства» [5, 5]. Так автор окреслив основні напрями розвитку компаративістики, та водночас дав зрозуміти, що немає одностайної позиції. І хоча, міркуючи далі, він все ж виокремлює три етапи розвитку порівняльного літературознавства і вказує, що на сучасному етапі воно тяжіє до теорії літератури: «Отже, сучасна компаративістика перебуває у фундаментальній пов'язаності з теорією літератури...» [5, 31], – однак провідною все ж видається думка про паралельне існування різних варіантів компаративних досліджень. Однак чи є це вадою компаративістики? Чи є необхідним точне визначення статусу цієї дисципліни?

Уже понад двадцять років тому відомий румунський дослідник Адріан Маріно, міркуючи про місце компаративістики, запитував: «І якщо це поняття – як і всі інші, якими послуговується літературознавство, – не що інше, як термінологічна конвенція, засіб, усталена та історично датована формула, що змінюється разом з історією, то чи не можемо її ревізувати, запропонувати інше рішення?» [4, 221]. Можливо, дотичність компаративістики до різних галузей знань, її проміжне становище є насправді її великою перевагою, адже слугує розширенню можливостей наукової думки, збільшенню горизонтів дослідження і створенню комплексного погляду на проблеми мистецтва і літератури сьогодення.

Компаративістика, безперечно, дуже тісно пов'язана із теорією літератури: можна сказати, що вони співвідносяться як частина і ціле. Компаративістика є складовою теорії літератури, якщо розуміти останню як загальну систему знань про літературу, систематизацію окремих мистецьких явищ та їх зв'язків, що існують у реальній дійсності. Якщо визнати порівняльне вивчення літератур шляхом до такого загального знання, то основним стане питання: що ж долучає компаративістика до теорії?

Порівняльні студії надають теорії літератури загальності, виводять її за національні і суто літературознавчі межі. Компаративістика послуговується

методиками інших галузей знань, прокладаючи місток між теорією літератури та іншими науками, збагачуючи наукове осмислення світу загалом. Поступово «компаративна методологія стала ключовою у вивченні літератури, помітно розширивши й змінивши [...] контекстуальне поле літературних студій» [2, 17].

Порівняння дозволяє подивитися на певне явище із залученням додаткових контекстів, понять, перспективи бачення. Так, вивчення українського авангарду у відриві від інших літератур дозволяє, звісно, визначити окремі особливості творів, вказати на динаміку розвитку літератури тощо, однак не може слугувати основою для побудови теорії авангарду як художнього явища. Адже в інших літературах відбувалися трохи інші процеси, які сформували особливості національних варіантів авангарду інших країн: наприклад, чеський авангард позначений прагненням синтезу окремих тенденцій і впливів, створенням власної авангардної течії – поетизму, для якого характерна позиція радісного сприйняття життя і «всієї краси світу» (Ярослав Сайферт). Крім того, деякі явища національної літератури неможливо зрозуміти без вивчення взаємодії з іншими літературами (наприклад, виникнення сюрреалізму в Чехії і його особливості розкриваються вповні тільки після вивчення зв'язків чеської літератури із французькою та російською). Так порівняння стає основою справді загальної теорії літературного явища.

Важливою у цьому контексті є і проблема спільної термінології. На думку чеського дослідника Володимира Сватона, «літературознавча традиція кожної країни послуговується традиційними поняттями по-різному» [8, 15]. Саме порівняльне вивчення явищ дозволяє побачити проблему називання: ті самі явища в різних національних літературах мають різні назви (у чеському літературознавстві поширений термін «література національного відродження», що характеризує літературу XIX століття і відповідає загальноприйнятому терміну «романтизм»). А різні за суттю явища – однакові (наприклад, романтизм у різних літературознавчих традиціях трактується по-різному). Звичайно, назва сама по собі не є суттєвою проблемою, але поняття, які за нею стоять, способи мислення і доведення, шляхи до побудови теорії – також різні. Відповідне порівняльне їх вивчення збагачує самого дослідника, його інструментарій, розширює поле спостереження, дає змогу теорію обґрунтувати і перевірити. Останнє особливо важливо, адже коли теорія, вибудована на окремому прикладі, не підтверджується іншими прикладами, то вона позбавляється свого загального статусу.

Ця проблема продовжується у дискусіях про класифікацію літературних явищ, про створення системного уявлення про літературний процес. На думку американської дослідниці Анни Балакян, «важливий критерій, що виводить літератури на компаративний рівень, - це класифікація, сьогодні краще znana як *таксономія*» [1, 214]. Звичайно, йдеться не про спрощене витлумачення розмаїття літературних явищ з метою «сформувати цілості всупереч і поза національною відокремленістю» [1, 214], а про краще розуміння тих процесів, що відбуваються або відбувалися в літературі, їхніх причин і наслідків. Прикладом може слугувати таке явище, спільне для багатьох європейських

літератур початку ХХ століття, як пролетарська література. Під тиском радянської системи понять про розвиток літератури, в українському літературознавстві досі існує певний страх до переосмислення ролі і характеру цього явища у вітчизняному літературному процесі. Однак у Чехії вивчення пролетарської літератури є поширеним: дослідники обґрунтовано визнають її частиною авангарду. Знання цього факту дає можливість подивитися на пролетарську літературу України під новим кутом зору, а також виділити її специфічні риси, що розвинулися уподальшому не лише в соцреалістичній, а й у неоавангардній літературі.

Поступово відбувається узгодження термінів, узгодження способів мислення, розширення кордонів сприйняття, що позитивно впливає і на теорію – загальну науку. Так порівняння виводить теорію на ширші простори, дає більший досвід, розширює практичну основу теоретичних узагальнень.

Особливою темою є взаємини компаративістики із поезикою – знанням про окремий літературний твір, його особливості, «наукою про поетичне мистецтво, зміст, форми і різновиди/жанри літератури» [7, 604]. Робота російського дослідника Ігоря Шайтанова має назву «Компаративістика і/або поезика», що відображає доволі важливу проблему. Сам автор пише про це так: «У момент народження компаративістики (порівняльного вивчення літератур) і протягом майже всієї другої половини ХІХ ст. якщо поруч із компаративістикою і виникала поезика, то за принципом альтернативності. Пізніше вони то зближувалися, то віддалялися одна від одної залежно від того, яким був загальний теоретичний клімат у гуманітарних науках. І зрештою сьогодні їх шляхи розійшлися так само різко, як і на початку їх існування» [6, 9]. Якщо поезика має справу із текстом-у-собі, текстом як закритою одиницею, то компаративістика відкриває цей текст іншим текстам – літературним чи позалітературним. У такому разі можливим стає прочитання текстів у системі, у зіставленні, виявлення їх специфіки і зрештою – краще розуміння.

Компаративістика залучає до вивчення літератури широке коло методів – не лише літературознавчих. Вона має тісні взаємини з іншими науками (історією, політологією, соціологією, культурологією, психологією тощо), і це важливо. Адже сама література нині не є замкненою системою, вона активно взаємодіє з іншими реаліями. Прикладами можуть бути такі явища як відеопоезія, електронна книга або мережева література, поетичний блог, книжковий маркетинг тощо. Ці явища пов'язані із власне літературою, вони існують, вони потребують вивчення. Це вже не теорія літератури у класичному розумінні, але це наука про літературу у її зв'язках з іншими явищами, що є важливим з огляду на те, що саме так вона сьогодні існує. На думку Ігоря Лімборського, «у літературознавчій компаративістиці дедалі більше зростає інтерес до проблем, які донедавна ще не можна було уявити в річищі літературознавчих досліджень» [3, 17]. І у цьому виявляється здатність компаративістики пов'язувати теорію із практикою, вивченням літератури не заради самого вивчення, а заради розуміння, прогнозування і творення. Компаративістика виконує у такий спосіб вимогу А.Маріно щодо теорії

літератури: «Якщо поетика звертається до універсального, то необхідно, щоб універсальне інституціонувалося, наповнилося відповідним справжнім змістом» [4, 235].

Компаративістика розширює можливості науковця. Застосовувані у її межах методи та прийоми дозволяють створити не лише теорію літератури, а й теорію мислення, художнього і не тільки.

При цьому порівняльне вивчення не прагне теорії як мети дослідження. Адже на перший план виходять інші потреби: насамперед розуміння явищ у багатоманітті і варіативності. А.Балакян так описала процес порівняльного вивчення літературних явищ: «Відкрита, неупереджена думка [...] вільно досліджує твір та обґрунтовано співвіднесені з ним твори, уважно вивчаючи літературні здобутки з погляду того, що вони додають до загальноновизнаного корпусу естетичних цінностей, і лише насамкінець, на основі апостеріорного зведення компонентів, формулює теорію як разючу винагороду за зусилля у відстежуванні не парадоксів і роздвоєності, а зчеплення і з'єднання» [1, 217].

Саме розуміння єдності й одночасного різноманіття літератур можна визначити засадничим принципом для сучасного компаративіста. Крім того, важливим є широка обізнаність дослідника. Потрібно знати не лише мову, літературу, культуру і історію різних країн, залучених до порівняння, а й широкі контексти, наукові методики, часто – бути поінформованим у здобутках інших наук. Наприклад, вивчення перекладу у компаративному аспекті може потребувати залучення соціологічних чи психологічних знань, а не лише зіставлення двох варіантів текстів. Тому прагнення до теорії відходить ніби на другий план, і «новий компаративіст має лише пропонувати нові альтернативи, робочі гіпотези» [4, 231].

Тільки надзвичайно ретельне вивчення і зіставлення різних явищ поступово призведе до формування іншого, цілісного уявлення, а порівняння витворить теорію.

1. Балакян А. Літературна теорія та компаративна література // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 212-220.; 2. Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції: монографія. – Донецьк: Юго-Восток, 2010. – 299 с.; 3. Лімборський І. Світова література і глобалізація: монографія. – Черкаси: Брама-Україна, 2011. – 192 с.; 4. Маріно А. Компаративістська «поетика» // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 220-242; 5. Наливайко Д. Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін // Дмитро Наливайко. Компаративістика й історія літератури. – К.: Акта, 2008. – С. 5-43; 6. Шайтанов І. Компаративістика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. – М.: РГГУ, 2010. – 656 с. ; 7. Lexikon teorie literatury a kultury / A.Nünning, J.Trávníček a J.Holý. – Brno: Host, 2006. – 912 s.; 8. Svaton V. Pojmy a kontexty komparativního myšlení // Svět literatury. – 2006. – № 34. – S. 15-31.

**Вікторія Зарва,
д-р філол. н., проф.,
Бердянський державний
педагогічний університет**

РОЗВИТОК ІДЕЙ ПРОСВІТНИЦТВА В РОСІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 60–80-Х РР. ХІХ СТ.

У статті аналізується розвиток ідей Просвітництва в російській та українській прозі 60–80-х рр. ХІХ ст. Автором робиться спроба класифікувати і систематизувати типи характерів героїв, зокрема, виокремивши модель героя-революціонера, героя-праведника, героя ліберала-реформатора, модель героя-комерсанта, модель емансипованої жіночої особистості тощо.

Ключові слова: Просвітництво, ідея, герой, модель, типологія, модифікація, тенденція.

В статье анализируется развитие идей Просветительства в русской и украинской прозе 60-80-х гг. ХІХ в. Автор делает попытку классифицировать и систематизировать типы характеров героев, а именно, выделив модель героя-революционера, героя-праведника, героя либерала-реформатора, модель героя-коммерсанта, модель эмансипированной личности и др.

Ключевые слова: Просветительство, идея, герой, модель, типология, модификация, тенденция.

The article analyzes the development of Enlightenment ideas in Russian and Ukrainian prose of 60-80th of the ХІХth century. Author tries to classify and systematize the types of heroes' characters, namely, distinguishing the models of hero-revolutionary, righteous hero-man, hero of liberal-reformer, model of hero-merchant, model of the emancipated personality etc.

Key words: Enlightenment, idea, hero, model, typology, modification, tendency.

Редактори історичного словника «Світ Просвітництва», виданого у Москві в 2003 році в серії «Пам'ятники історичної думки», італійські вчені Вінченцо Ферроне і Даніель Рош слушно стверджують, що «розшифрування й історична реконструкція світу Просвітництва (як і будь-якої іншої культурної системи) ставить перед нами безліч проблем, коли мова йде про визначення конкретних дослідницьких підходів» [5, 571–572]. Розроблені сьогодні технології компаративних досліджень дозволяють зосередитися на мікрокомплексному порівняльному аналізі художніх творів в аспекті просвітницької ідеології та естетики. Процес оновлення людини і суспільства, розпочатий у ХVІІІ ст., до цього часу викликає цікавість, а також суперечки і дискусії.

Систематизуючи погляди вчених на розуміння Просвітництва і простежуючи певну еволюцію інтерпретування Просвітництва як історичного феномена світової культури, зміну характеру просвітницького міфу від традиційного розуміння як епохи, прогресивного ідейно-естетичного і філософського руху суспільної думки перехідної доби до ідейного, інтелектуально-культурного руху, до культурної системи, ми вважаємо, що просвітницький рух супроводжує перехідні періоди в історії та вирізняється антифеодальним характером. Слушно зауважує А.Нямцу, що «в різні культурно-історичні епохи, особливо в перехідні, феномен повторюваності істотно впливав на духовну свідомість і розвиток культури народу» [7, 5]. Саме таким перехідним був період 60–80-х рр. ХІХ ст., обраний нами для аналізу. Просвітницькі тенденції з їх орієнтацією на досягнення теоретичної думки європейської культури знайшли благодатний ґрунт у прозі російських та українських письменників цього періоду.

Тому спробуємо осмислити розвиток просвітницьких ідей у російській та українській прозі 60–80-х рр. XIX ст., виходячи з того, що Просвітництво, крім означення доби, є ідейним, інтелектуально-культурним рухом, а не літературним напрямом. У Просвітництва є певна поетика, елементи якої – дидактизм, використання персонажів як рупорів ідей тощо. Крім того, Просвітництво використовує в своїх художніх творах елементи різних літературних напрямів – класицизму, сентименталізму, рококо.

Просвітництво в різних країнах мало специфічні відмінності, зумовлені особливостями їх історичного розвитку, художніми традиціями, що склалися в цих країнах у попередні століття. Тому культура і мистецтво кожної з них мали свої особливості та відмінності. Просвітницькі ідеї в українській та російській літературах функціонували в тривалому історичному часі і по-різному художньо наповнювалися і розв'язувалися.

Про часову асинхронність російської та української моделей, про різні базисні настанови культурних спільнот свідчить, зокрема, Г.Грабович: «Для Росії цей момент припадає на XVIII ст. і охоплює передусім парадигму імперії, універсалістичності й раціоналістичні цінності, культурну модель класицизму. Для України (і інших націй Центрально-Східної Європи) кристалізація тотожності збігається з романтизмом, і не тільки з наголошуванням, але й із сакралізацією народу, етносу, фольклору, колективного духу тощо» [3, 134].

Водночас у культурі західноєвропейських країн можна виділити й спільні риси, які дають підставу говорити про добу Просвітництва як певний цілісний етап в історії європейської духовної культури. Просвітництво передбачає встановлення певної єдності, якій протіє властива внутрішня диференціація. Визначаючи основні риси цього суперечливого загальнокультурного явища, ми разом з тим намагаємося виявити національну ідентичність української та російської культур, тобто, як зауважив словенський академік, динаміку «відповідностей... між сутністю і формою, глибинне проникнення, ...тотожність, розвиток тотожностей, відновлення культури та збереження рівноваги в ній» [2, 76].

Оскільки національна культура не може функціонувати поза контекстом інших, особливо сусідніх культур, то важливо було не лише апелювати до національної своєрідності, але акцентувати факти, явища, загальнолюдські цінності епохи Просвітництва і трансформувати просвітницькі культурні коди для вирішення ідейно-естетичних проблем другої половини XIX ст. Це продукувало нове розуміння тих магістральних тем, естетичних досягнень і гуманістичного потенціалу, які характеризують російську й українську літератури цього періоду.

На нашу думку, в середині XIX ст. були всі суспільно-політичні передумови для функціонування просвітницьких тенденцій та структурних елементів просвітницької естетики в українській та російських літературах, що підтверджує конкретний аналіз текстів художньої прози. Дослідники Н.Грицюта, Т.Гундорова, С.Гетьман, І.Лімборський, О.Сидоренко, В.Тихомиров, М.Яценко зазначали, що протягом XIX ст. в українській літературі «продукувалися елементи просвітительської ідеології й естетики» [5, 167]. Завдання стоїть у

необхідності виявити їх і показати, що письменники XIX ст. значно розвинули і збагатили встановлені просвітниками канони.

Простежуючи модифікацію просвітницьких теорій вдосконалення людини в російській та українській прозі 60–80-х рр. XIX ст., ми звертаємося до дослідження просвітницьких тенденцій «думки правлять світом», зіставлення розуму і почуттів у натурі людини, до художньої рецепції етичної теорії «розумного егоїзму», осмислення категорій добра і зла, розуму і добра. Крізь призму просвітницьких тенденцій цікаво проаналізувати творчість І.Тургенєва, М.Чернишевського, М.Салтикова-Щедрина, І.Гончарова, Ф.Достоевського, Л.Толстого, М.Лєскова, А.Чехова, Т.Шевченка, О.Кониського, Д.Мордовця, А.Свидницького, О.Стороженка, Марка Вовчка, П.Куліша, М.Костомарова, Б.Грінченка, І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І.Франка. Проблема ускладнюється тим, що протягом творчого шляху письменники, як правило, змінювали акценти у функціонуванні названих тенденцій.

Так, важливе значення для трактування концепції особистості в творчості І.Тургенєва має проблема зіставлення раціоналістичного та емоційного начал у характерах героїв. Якщо в переважній більшості творів І.Тургенєва герої відстоювали свої переконання, а їхній розум переважав емоції в особистому житті, то в 70-х рр. письменник намагався знайти ідеал гармонійної рівноваги емоційного і раціоналістичного начал. Неоднозначним є розв'язання Ф.Достоевським проблеми співвідношення раціоналістичного начала з сенсуалістичним, відображення ним різних її аспектів, оскільки спосіб мислення письменника, наскрізь антиномічний, допускає одночасно тезу і антитезу.

У творчості Ф.Достоевського та І.Франка ідея постає як предмет художнього зображення. У романі «Біси» Ф.Достоевського ідеї Шатова, Кирилова, Шигальова як предмет зображення розкриваються в діалогах і співвідносяться з ідеєю твору як принципом зображення дійсності. Інакше розкривається роль і значення «ідеї» в житті Аркадія Долгорукого з роману «Підліток» (1874–1875), її вплив на його долю. Вже на початку твору герой проголошує основну думку, заради якої він жив на світі, розкривається її суть. Ф.Достоевський показує зміну суті ідеї. Складна, мінлива ідея Підлітка в різні періоди існування набуває різних форм, а наприкінці роману під впливом Версилова і Макара Долгорукого – кардинально нового значення: «тимчасова» ідея («мільйон») поступається місцем «вічній» («золотого століття»), яка передбачає повернення людям «мільйонів Ротшильда», накопичених завдяки їх праці. «Ротшильдівська» ідея Підлітка не витримує зіткнення з дійсністю, з людьми і власною натурою героя. «Живим життям» перевіряється «ідея» кожного героя-теоретика.

У творі «Борислав сміється» (1881–1882) І.Франко продовжує розвивати ідеї, які розробляв у повісті «Воа constritor». Причому просвітницька тенденція превалювання ідеї у І.Франка перехреснується в цих творах з романтичною і фольклорною. Як ідеолог бориславських робітників, що був прихильником мирної еволюції та легальних засобів перебудови суспільства, Бенедьо Синиця зберігає вірність високому ідеалові служіння своєму народові. Його ідею

перейти від стихійного бунтарства на шлях організованої боротьби підтримали більшість робітників, що почали глибоко замислюватися над своєю долею, переконуючись, що «громада – великий чоловік...».

Отож у творчості російського і українського митців усі головні герої переймаються невіршеними ідеями, які треба вирішувати. Саме Ф.Достоевському належить відзначене М.Бахтіним «художнє відкриття діалогічної природи ідеї свідомості...» [1, 101], характерної також для прози і І.Франка, і І.Нечуя-Левицького. Панування думки, керівної ідеї, суб'єктивного начала в художніх творах обумовлювалися полемічністю, протистоянням героїв і їх позицій, суперечками, розвитком теорії двійництва. Панас Мирний, І.Нечуй-Левицький часто розкривали боротьбу думок героїв за допомогою прийому сну.

Зasadничою тезою, якої дотримувався І.Нечуй-Левицький у творчій практиці, було поєднання точного відображення реального життя із «доброю чесною» [6, 300] авторською ідеєю, тенденцією. Герої-ідеологи у І.Нечуя-Левицького – Радюк, Дунін-Левченко, Мірошніченко («Хмари»), Комашко, Навроцька («Над Чорним морем») – патетично переживають українську національну ідентичність як відкриття своєї сутності, а водночас і як проблему, що вимагає втілення певної програми.

Осмилюючи філософсько-естетичну концепцію просвітницького героя і середовища в творчості російських та українських письменників 60–80-х рр. XIX ст., спробуємо класифікувати й систематизувати такі основні функціонально-концептуальні типи характерів героїв крізь призму просвітницьких тенденцій, виокремивши модель героя-революціонера, героя-праведника, героя ліберал-реформатора, модель героя освіченого комерсанта, модель емансипованої жіночої особистості; тип «розумного егоїста», тип носія ідеї. Можна дослідити типологію характерів героїв крізь призму проблеми взаємодії людини і середовища (тип героя-жертви, раба обставин; тип героя-протестанта, тип свідомого пристосуванця до обставин; тип героя, що переборює обставини), а також різні аспекти і варіанти просвітницького антропологізму (раціоналістичний, чуттєвий і сковородинський) в прозі російських та українських письменників 60–80-х рр. XIX ст.

Типологія західноєвропейського роману епохи Просвітництва представлена такими жанровими модифікаціями, як роман виховання, «авантюрний», «роман великого шляху», психологічний, фантастичний. Крім того, в англійській прозі зрілого Просвітництва були започатковані нові жанри – сімейно-побутовий психологічний роман (С.Річардсон), «комічна епопея» (Генрі Філдінг), сатиричний роман (Т.Смоллетт). Особливого розквіту набула у Франції філософська повість (Вольтерівський «Простак»).

60–80-ті роки XIX ст. в російській та українській прозі відрізняються активним пошуком нових романних форм і трансформацією вже відомої просвітницької форми роману виховання. Розглядаючи просвітницьку тенденцію «думки правлять світом», можна виявити особливості ідеологічного роману, а також зупинитися на жанрово-стильових особливостях роману виховання та його структурних елементів у російській та українській прозі, змісті і типі сюжету, обумовлених просвітницькою ідеологією. При цьому треба спиратися на

дослідження теоретичних основ роману виховання, його специфічних особливостей і відмінностей від інших жанрових форм, а також жанрових різновидів роману виховання М.Бахтіна, зокрема у праці «Роман виховання і його значення в історії реалізму», Д.Затонського, С.Притолук, О.Сидоренка, Н.Грицюти, А.Діалектової та інших.

Розглянувши генезу жанру роману виховання, який виник в епоху Просвітництва у німецькій літературі в другій половині XVIII ст., поширившись і в першій половині XIX ст. у зв'язку зі зміною ролі людини в суспільстві, появою у просвітників переконання про необхідність поліпшити природні дані людини через виховання, досвід, самовиховання, виділимо систему ознак його типової, традиційної моделі, серед яких: внутрішній розвиток героя, що розкривається у зіткненнях із зовнішнім світом; уроки життя, які одержує герой у результаті еволюції; зображення становлення характеру головного героя з дитинства до фізичної та духовної зрілості; активна діяльність центрального персонажа, націлена на встановлення гармонії і справедливості; прагнення ідеалу, який гармонійно поєднує фізичну і духовну досконалість; рух героя від крайнього індивідуалізму до суспільства тощо.

У сюжетно-композиційній структурі роману виховання використовується метод інтроспективного зображення подій і допускається ретроспекція, принцип моноцентричної композиції тощо. Суттєвою характеристикою даного жанру вчені називають «біографічний час, який, на відміну від казкового та авантюрного, цілком адекватний реальному, але не завжди зіставлений з історичними віхами, вододілом у ньому служать покоління» [4, 493], він превалює над історичним часом. Етапи розвитку героя обумовлюють циклічність розповіді.

Структура роману виховання містить елементи інших жанрових різновидів роману – пригодницького, шахрайського, соціально-психологічного, філософського, сатиричного, подорожі. Суттєву роль у вирішенні проблем, що розробляються у романі виховання, відіграють автобіографічні моменти, якими цей тип близький до біографічного роману і які підсилюють особисте начало в розвитку цього жанрового різновиду. Автобіографізм виступає принципом нарації та характеротворення. Домінування форми оповіді від третьої особи сприяє розміреній, повільній нарації, переважно хронологічно послідовній.

Проводячи компаративний аналіз автобіографічної трилогії Л.Толстого «Дитинство», «Отроцтво», «Юність», «Обломова» І.Гончарова, російських повістей Т.Шевченка «Близнець», «Художник» як версій просвітницького роману виховання, роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та І.Білика, передостаннього роману Ф.Достоевського «Підліток», першої «української» повісті-хроніки «Дитячі роки» М.Лєскова, у світлі сучасних досліджень визначаємо інваріантні ознаки жанру. Звертаючись у середині XIX ст. до жанру роману виховання, письменники продовжували функціонування елементів просвітницької естетики, інтерпретуючи їх стосовно свого світорозуміння й особливостей поетики.

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е изд. – М.: Сов. Россия, 1972. – 320 с.; 2. Бернік Ф. Культурна ідентичність в епоху глобалізації. Небезпека та перспективи / Франце Бернік // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 76–77; 3. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович. – К.: Основи, 1997. – 604 с.; 4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.; 5. Мир Просвещения. Исторический словарь / Под ред. Винченцо Ферроне и Даниеля Роша / Пер. с итал. Н.Ю. Плавинской под ред. С.Я. Карпа. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 668 с.; 6. Нечуй-Левицький І. Твори: У 10 т. / Іван Нечуй-Левицький. – К.: Наук. думка, 1965–1968; 7. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / Анатолий Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.; 8. Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст.: Зб. наукових праць / відп. ред. М.Т. Яценко. – К.: Наук. думка, 1991. – 268 с.

Іван Зимомря,
к. філол. н., доц.,
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка

СПЕЦИФІКА ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ПОЕТИКИ МАЛОЇ ПРОЗИ ТОМАСА БЕРНГАРДА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ІМІТАТОР ГОЛОСІВ»)

У статті зроблено спробу висвітлити питання генологічної парадигми австрійської літератури ХХ століття на матеріалі збірки малої прози «Імітатор голосів» Томаса Бернгарда. Окреслено жанрово-стильові особливості новелістики Томаса Бернгарда, його роль у літературному процесі другої половини ХХ ст., новаторські та традиційні риси творчості письменника у контексті основних художніх напрямів європейської літератури досліджуваного періоду. Аналіз способу організації внутрішньої форми текстових структур дав можливість виокремити специфіку індивідуальної поетики Томаса Бернгарда на тлі літературного процесу в Австрії.

Ключові слова: австрійська література, мала проза, творчість Томаса Бернгарда, генологічна парадигма, проблеми рецепції, австрійсько-українські літературні взаємодії, авторська позиція.

В статье сделана попытка раскрыть вопрос генологической парадигмы австрийской литературы XX века на материале сборника малой прозы «Имитатор голосов» Томаса Бернхарда. Определены жанрово-стилевые особенности новеллистики Томаса Бернхарда, его роль в литературном процессе второй половины XX века, новаторские и традиционные черты творчества писателя в контексте основных художественных направлений европейской литературы исследуемого периода. Анализ способа организации внутренней формы текстовых структур позволил определить специфику индивидуальной поэтики Томаса Бернхарда на фоне литературного процесса в Австрии.

Ключевые слова: австрийская литература, малая проза, творчество Томаса Бернхарда, генологическая парадигма, проблемы рецепции, австрийско-украинские литературные взаимодействия, авторская позиция.

In the article the question of the genological paradigm of the Austrian literature in the 20th century on the basis of the short stories “Der Stimmenimitator” (“The voice impersonator”) by Thomas Bernhard are outlined. The author investigates the genre peculiarities, the nature of stylistic and genre innovations in the short fiction of Thomas Bernhard as also his role in the literary process in the second half of the 20th century. As the result, the character of the writer’s influence on the process of modernisation of the Austrian literature is clarified. The analysis of expressing manner in the short stories allowed to mark out the peculiarities of Bernhard’s poetics against a background of the literary process in Austria.

Key words: Austrian literature, short fiction, work of Thomas Bernhard, genological paradigm, problems of reception, Austrian-Ukrainian literary dialogue, author's position.

Одним із репрезентативних носіїв австрійської культури в Україні став на зламі ХХ – початку ХХІ століть Томас Бернгард (1931–1989). Це й закономірно, бо його поліжанровий доробок увібрав у себе ті художні тенденції й закономірності літературного процесу, що постають визначальними у контексті жанрово-тематичних чинників австрійської національної культури загалом. Тому рецепція його творчості містить такі передумови, які можуть явити якісно нову модель розвитку діалогу неспоріднених літературних систем з погляду вивчення австрійсько-української міжлітературної взаємодії та розширення її перспектив на сучасному етапі. Помітні кроки на шляху пізнання неординарності творчих устремлінь Т.Бернгарда, у першу чергу у драматургії, належать таким авторам, як Дмитро Затонський та Тимофій Гаврилів. Заслуговує на увагу факт: вивченню доробку Т.Бернгарда присвячені дисертаційні дослідження Лесі Кравченко та Наталії Ольховської. Проте з боку українських літературознавців все ще не осмислені на достатньому рівні питання про місце Т.Бернгарда у німецькомовному літературному процесі ХХ століття загалом і його художній досвід як творця малих епічних форм – зокрема. Мета статті полягає у висвітленні генологічної парадигми австрійської літератури ХХ століття на матеріалі збірки малої прози «Імітатор голосів» («Der Stimmenimitator», 1978) Томаса Бернгарда.

Австрійська література другої половини ХХ століття як плідотворна модель конкретної культурної парадигми з її ідентичними початками посутньо вплинула на процес розвитку духовних устремлінь народу як суб'єкта своєї історії. Цьому сприяла цілеспрямована, хоч і не позбавлена проблемних колізій та протиріч, верифікація історичного досвіду, а відтак – наростаюча самоідентифікація його представників, у тім числі, письменників. З огляду на ці поствоєнні трансформації суспільного характеру визначний австрійський літературознавець Венделін Шмідт-Денглер (1942–2008) справедливо зазначив, що такою вагомою мірою література ніколи раніше не спричинялася до «диференційованого утвердження австрійської ідентичності, як у період після 1945 року, ніколи раніше своєрідність австрійського письменства не була предметом таких контрверсійних дебатів» [14, 7]. У результаті постав потужний масив художніх свідчень доби, які і досі відкривають для дослідників німецькомовного літературознавчого процесу обширні перспективи поліаспектного вивчення різножанрових текстових структур. Вони стрімко почали заповнювати той неприродний відцензурований вакуум, що утворився в духовній сфері країни після анексії Австрії у 1938 році. При цьому творці, яким до цього судилося бути носіями нерідко антагоністичних маркерів ідентичності (емігранти, «внутрішні» емігранти, мігранти, «тихі» патріоти, апологети «Габсбурзького міфу», противники націонал-соціалістичної ідеології та її приспівники), відчували органічну потребу консолідувати свої літературно-мистецькі зусилля задля формування зінтегрованого суспільства.

Це завдання, не в останню чергу, об'єднувало тривалий час репрезентантів кількох генерацій. Знаковою у цьому контексті є співпраця – у колі літературного угруповання «Віденська група» («Wiener Gruppe») – таких діячів, як Гайміто фон Додерер (1896–1966), Ганс Карл Артманн (1921–2000), Ернст Яндл (1925–2000), Конрад Баєр (1932–1964), Ельфріде Герстл (1932–2009), Фрідеріке Майрікер (1924), Фрідріх Ахлайтнер (1930), Гергард Рюм (1930), Освальд Вінер (1935). До речі, у змістовній статті, присвяченій основним здобуткам у галузі словесності післявоєнного двадцятиліття, Вальтер Вайсс (1927–2004) подав узагальнюючу формулу щодо специфіки 50-х рр. ХХ століття у духовному житті краю: «Літературні взаємозв'язки між старою та новою Австрією» [15, 389]. Така пов'язь виявилася найбільш конструктивною у розповідних жанрах. До найцікавіших пам'яток у письменстві зазначеного періоду належать наступні твори: романи «Штрудльгофські східці» («Die Strudlhofstiege», 1951), «Демони» («Die Dämonen», 1956) та оповідання «Труби Єрихону» («Die Posaunen von Jericho», 1958) Гайміто фон Додерера; оповідання «Заклик жити виразно» («Einladung, deutlich zu leben», 1951), «Лихий прекрасний світ» («Böse schöne Welt», 1957) та роман «І в гріху їхньому» («Auch in ihrer Sünde», 1953) Герберта Айзенрайха; оповідання «Промова під шибеницею» («Rede unter dem Galgen», 1952), «Закований» («Der Gefesselte», 1953) та роман «Ключ до безодні» («Der Schlüssel zum Abgrund», 1955) Ільзе Айхінгер; оповідання «Легенда про трьох святих жінок» («Die Legende von den drei heiligen Frauen», 1952), «Генерал» («Der General», 1956) Гертруд Фуссенеггер; роман «Людина в очереті» («Der Mann im Schilf», 1955) та збірка оповідань «Жирафа під пальмами» («Giraffe unter Palmen», 1962) Георга Зайко; збірка оповідань «Другий крик півня» («Der zweite Hahnenschrei», 1959) Франца Теодора Чокора; збірка новел «Тридцятий рік» («Das dreißigste Jahr», 1961) Інгеборг Бахманн. Як правило, реалії сучасності тут щільно пов'язані з переосмисленими набутками минулого. Щоправда, поступово наступає розрив з традицією як осердям художньої системи. Вже у середині 60-х рр. протиріччя з приводу бачення моделей розвитку австрійської літератури набувають дедалі принциповішого характеру [2, 22]. Без сумніву, помітним виразником нових художньо-естетичних підступів до зображення дійсності уподобань упродовж 60-90-х рр. ХХ століття є Томас Бернгард.

Мистецька спадщина Т.Бернгарда – це самобутнє явище післявоєнної літератури не тільки австрійського, але й усього німецькомовного простору. Визначальні ознаки авторської індивідуальності відомого прозаїка, драматурга та поета – це смислова наповненість, а також незвична форма подачі життєвого матеріалу за допомогою максимально поглибленого психологізму. Точними штрихами Т.Бернгарду вдалося, зокрема, у малій прозі розкрити образ людини, яка балансує між створеною суспільством ситуацією та виписаною з уяви дійсністю. У цьому контексті варто вдатися до докладного аналізу текстової структури збірки оповідок «Імітатор голосів» [5], яка ознаменувала новий етап у творчості Т.Бернгарда.

Стрижневою темою збірки «Імітатор голосів» є буття людини наодинці з навколишнім середовищем. Однак тут ще рельєфніше – у порівнянні з книжкою малої прози «Події» («Ereignisse», 1969) – проступає прагнення увиразнити власне бачення світу. Тому його герої перебувають на близькій відстані з атрибутами реального життя, а історії часто перегукуються з ситуаціями, які довелося пережити самому письменнику. Відтак – потенційний реципієнт переважно веде уявний діалог з незамаскованим оповідачем, який бачить події своїми очима. При цьому наратор не відвертає читачкої уваги від образу дійової особи.

Творче завдання Т.Бернгарда бачиться у спробі збагнути спосіб міркування, логіку аргументації нерідко абсурдних вчинків пересічної людини. Визначений письменником план утілення складного задуму диктував йому і вибір літературної форми. Її генологічна парадигма міститься у рамках таких жанрових різновидів, як оповідка, «календарна історія», репортаж, ескіз, нарис, фельєтон, анекдот, парабола. Єднаючи елементи белетристики та публіцистики, автор концентрується на змалюванні побутових справ і конфліктів, культурних і економічних умов існування людини. У цьому контексті слід відзначити: у німецькомовному просторі художній нарис з вкрапленнями автентичних фактів у сюжетну тканину набув у другій половині ХХ століття особливого поширення у жанрі літературного репортажу. Поштовхом для його розвитку стала творчість Егона Ервіна Кіша (1885–1948). Його подорожні нотатки та репортажі («3 Празьких провулків та ночей» («Aus Prager Gassen und Nдchten», 1912), «Невгамовний репортер» («Der rasende Reporter», 1924), «Історії з семи гетто» («Geschichten aus sieben Ghettos», 1934), «Ринкова площа сенсацій» («Marktplatz der Sensationen», 1942) явили концептуально новий підступ до осмислення життєвих реалій на рівні психологічної характеристики образів.

Доробок Е.Е.Кіша містив у собі плідотворне джерело. Тому й закономірно, що за нових умов він також знайшов своїх послідовників. До них належить і Т.Бернгард, якщо вести мову про естетичну оцінку дійсності та перетворення її у завершену картину художнього світу. За слушним спостереженням уродженця Вінничини, літературознавця Наума Лейдермана, «навіть у надзвичайно талановитих речах просвічуються певні загальні принципи і риси, що ріднять їх з тими чи іншими творами, які створювалися раніше або одночасно з ними. Ці типологічні, контактні або генетичні зв'язки відіграють роль єднальних судин в історичному організмі: вони відкривають у розрізнених і одиничних художніх феноменах те, що робить їх єдиним організмом мистецтва...» [4, 23]. Бернгардове зацікавлення жанром літературного репортажу упродовж усього його творчого поступу є симптоматичним з огляду на те, що тут дався взнаки його власний досвід журналіста на початку 50-х рр.

Книжка «Імітатор голосів» Т.Бернгарда містить сто чотири тексти. У них письменник свідомо уникає загальних абстракцій. Його художні образи набувають точності завдяки влучному поєднанню конкретного вияву емоційних начал та їхнього трактування. Водночас за ними вгадується авторська іронія,

а нерідко й сарказм. Ці інтонації набирають то уповільнених, то прискорених обертів, скажімо, у таких зразках, як «Дискредитація» («Rufmord»), «Піза та Венеція» («Pisa und Venedig»), «Внутрішній порив» («Innerer Zwang»), «Дослідники печер» («Höhlenforscher»), «Майже» («Fast»), «Милосердний» («Mildtätig»), «Підозра» («Verdacht»), «Обмін» («Tausch»), «Рецепт» («Rezept»), «Найуспішніший концерт» («Erfolgreichstes Konzert»), «Комедія» («Komödie»), «Помилка Мооспруггера» («Moospruggers Irrtum»), «Пантера» («Die Panther»), «Два брати» («Zwei Brüder»), «Запит у ландтазі» («Anfrage im Landtag»), «Королівська гробниця» («Die Königsgruft»), «Щастя» («Glück»), «Геній» («Genie»). Маневруючи між трагічним і комічним, автор надає прозовим мініатюрам неповторного забарвлення за допомогою гіперболічно-гротескних прийомів. Прикладом тут може бути зміст приповідки «Рецепт» («Rezept»): «In Linz sind in der vergangenen Woche einhundertachtzig Personen gestorben, die die jetzt gerade in Linz grassierende Grippe gehabt haben, aber nicht an dieser Grippe, sondern an einem von einem neueingestellten Apotheker falsch verstandenen Rezept. Der Apotheker muß sich wahrscheinlich wegen fahrlässiger Tötung vor Gericht verantworten, möglicherweise, wie die Zeitung schreibt, *noch vor Weihnachten*» [7, 50].¹

Аналогічний гротескний гумор посилює, як на моє переконання, філософське звучання творів, внутрішній струмінь яких часом містить нерв оксюмору. Тому їхнє змістове наповнення не втрачає своєї злободенності. У цьому аспекті промовистою є оповідка «Імітатор голосів», яка несе додаткову функцію титульної позиції видання. Т.Бернгард порушує тут питання, сформульовані 1953 року Чеславом Мілошем (1911–2004) у есеях під метафоричною назвою «Поневолений розум» [13]. До речі, читачі Німеччини та Австрії як посідачі спільного інформаційного простору ознайомилися з книжкою визначного польського митця того ж року в інтерпретації швейцарського славіста Альфреда Липфе (1913–1981) [12]. Звісно, не ведемо мову про ідентичність задумів письменників та міру їхньої реалізації. У дев'яти есеях Ч.Мілош масштабно викриває – в історичному, політичному та філософському ключі – механізми фізичного та, у першу чергу, психологічного поневолення особистості тоталітарним режимом. Натомість Бернгардові розмисли сконденсовані у стрункій малій епічній формі. У центрі твору поставлена людина, в якій наявні ознаки суспільної мімікрії. Поняттям «мімікрія» (з грецької – наслідувати, уподібнюватись) у зоології окреслюється захисне пристосування тваринних чи рослинних організмів до інших видів або предметів навколишнього середовища [11, 578]. Образ головного героя, який з максимальною точністю професійно передає голоси відомих діячів за винагороду, стає виразним нагадуванням сучасникам про небезпеку розчинення у чужому світі, руйнації, а відтак – втрати власної тожсамості. Іntenція, яку

¹ «Минулого тижня у Лінці померли сто вісімдесят людей, які хворіли на грип, що саме шаленів у Лінці, але не від цього грипу, а внаслідок зле відчитаного рецепту новоспеченим аптекарем. Аптекарь, імовірно, відповідатиме у суді за вбивство з необережності, можливо, як повідомляє газета, *ще до Різдва*» (курсив Томаса Бернгарда – І.З.). – Переклад І.З.

автор вклав у текст, безпосередньо виражається в іронічному зауваженні наратора: «*Wir durften auch Wünsche duYern, die uns der Stimmenimitator bereitwilligst erfüllte. Als wir ihm jedoch den Vorschlag gemacht hatten, er solle am Ende seine eigene Stimme imitieren, sagte er, das könne er nicht*» [6, 10].² Розповідь від першої особи множини додатково підкреслює прагнення автора на обмеженому текстовому форматі малого епічного жанру нав'язати діалог з реципієнтом, розширюючи на нього як імовірного співучасника історії дію займенника «wir» («ми»). Такий підхід вимагає від читача активного співставлення ситуацій та їхніх оцінок, осмислення логіки самого факту в контексті суспільно-політичних явищ.

Тематика творів Т.Бернгарда еволюціонувала відповідно до запитів нового часу. Вона вбирала в себе широке коло явищ і реалій навколишньої дійсності. Збірка «Імітатор голосів» не складає винятку. Вона позначена мистецькою ерудицією та фактологічною конкретикою. Так, у фіктивному наративному просторі оповідок неодмінно зустрічаються – на рівні авторської версії нормативно заданої художньої моделі – достеменні тематичні компоненти: а) відомі персоналії (композитори Джіроламо Фрескобальді, Антоніо Вівальді, Джованні Баттіста Перголезі, Джоаккіно Антоніо Россіні, Роберт Шуман; письменники Йоганн Вольфганг Гете, Кнут Гамсун, Станіслав Єжи Лец, Інгеборг Бахманн; державні діячі та політики Умберто І, Альваро Кунгал; філософ Фрідріх Ніцше; архітектор Іван Мештровіч; співак Тіно Паттієра); б) назви місцевостей (Відень, Інсбрук, Зальцбург, Лінц, Імст, Кремс, Аугсбург, Ваймар, Кобленц, Монтро, Париж, Рим, Піза, Венеція, Осло, Стокгольм, Лондон, Оксфорд, Варшава, Краків, Ліма та ін.); в) назви країн (Австрія, Німеччина, Швейцарія, Англія, Франція, Італія, Португалія, Польща, Румунія, Єгипет, Австралія). У пов'язі з лапідарним описом ці компоненти надають текстам характеру стилізованого документа з чіткою адресністю на кшталт судового протоколу чи журналістського розслідування. Як правило, у таких випадках наратором зазначається, власне, як доказ правдивості, і джерело отриманих звідомлень – засоби масової інформації: або у формулюваннях типу «*написано*», «*повідомляється*», «*наголошується*», «*запитується*» в газеті, або безпосередньо вказується найменування періодичного видання – «*Salzburger Volksblatt*», «*Linzer Tagblatt*», «*Frankfurter Allgemeine Zeitung*», «*La stampa*», «*Le Monde*».

Т.Бернгард не стільки оперує реальними фактами, скільки задовує асоціативні зчеплення. Ось як він художньо осмислює «мікроклімат» світу науковців у творі «Проникливий і поверхневий» («*Scharfsinnig und schwachsinnig*»): «*Der weltberühmte französische Philosoph, welcher jahrzehntelang als der erste seiner Zeit bezeichnet worden ist, war auf der Ruckreise aus Moskau, wohin ihn die Akademie der Wissenschaften eingeladen gehabt hatte, nach Wien gekommen, um an der Akademie der Wissenschaften in Wien denselben Vortrag zu halten, den er schon in Moskau gehalten hatte. Nach seinem Vortrag war ich bei zwei*

² «*Ми мали також змогу висловлювати бажання, які імітатор голосів охоче виконував. Однак, коли ми запропонували йому зімітувати наприкінці його власний голос, він сказав, що не зуміє*» (курсив – І.З.). – Переклад І.З.

Professoren und Mitgliedern der Wiener Akademie der Wissenschaften zu Gast gewesen, die wie ich den Vortrag des französischen Philosophen gehört hatten. Der eine hatte den Vortrag und also auch den französischen Philosophen als scharfsinnig, der andere als schwachsinnig bezeichnet und beide hatten ihre Behauptung tatsächlich und stichhaltig begründen können» [8, 54].³ Ця тонка спостережливість, що розрахована на розуміння конкретики деталей з боку реципієнта, призводила і до розгортання курйозних історій. Цьому слугує, на перший погляд, зайве акцентування окремих деталей. Мовиться, зосібна, про випадок з публікацією оповідки «Наочний приклад» («Exempel») у збірці «Імітатор голосів». У первинній версії письменник назвав члена верховного суду, який після оголошення вироку шантажисту вистрілив собі у скроню з пістолета, прізвищем Цампоні – знайомого з часів репортерської діяльності прокурора з Зальцбурга. Але після подання в суд доньки за образу честі та гідності її батька, автор був змушений перейменувати цю дійову особу у відкорегованому варіанті тексту на Феррарі. Щоправда, цьому передувала поява відкритого листа Т.Бернгарда від 22 січня 1979 року у газеті «Oberösterreichische Nachrichten» («Верхньоавстрійські новини»), який виразно ілюструє проблемність питання рецепції автентичних матеріалів у літературі. Митець пояснив логіку свідомих індивідуальних ходів авторського мислення наступним чином: «Вельмишановна Пані Аннелоре Лукан-Студ, в одній зі ста чотирьох вільних асоціацій і вимислів моєї книжки Імітатор голосів я встановив Вашому батькові, високоцінованому мною під час моєї діяльності як репортера у Зальцбурзькому окружному суді у п'ятдесятих роках і високошанованому мною до нині прокуророві др. Цампоні, на мою думку, довговічний міцний, хоча тільки й художній, пам'ятник. При написанні моєї книжки я згадав про непересічні якості Вашого батька як юриста і в цей спосіб був створений прозовий твір «Наочний приклад» [9, 8]. Мистецький світ ідей і образів у малій прозі Т.Бернгарда містить трансформований масив емпіричних спостережень переважно щодо ганебних, потворних явищ дійсності, а відтак – виносить їм своєрідний ціннісний вирок. З цього погляду привертає до себе увагу наступне судження В.Вайсса: «Хоча дія його (Т.Бернгарда – І.З.) романів, оповідань і частково також п'єс постійно відбувається у різних місцевостях Австрії, але пов'язані з цим назви та деталі знов і знов окреслюють універсальний уклад сучасного світу, який на загальному рівні характеризується крізь призму хвороби, занепаду і смерті, на індивідуальному – крізь призму деформації, божевілля, ізоляції та соціальному – крізь призму насильства, пригнічення, хаосу. Цим Бернгард тематично оновлює від'ємну універсальність Кафки» [16, 211].

³ «Всесвітньовідомий французький філософ, який упродовж десятиліть вважався провідним мислителем свого часу, повертаючись з Москви, де він перебував на запрошення від Академії наук, прибув до Відня, щоб виступити в Академії наук у Відні з тією ж доповіддю, що й у Москві. Після його доповіді я був у гостях у двох професорів і членів Віденської Академії наук, які, як і я, слухали доповідь французького філософа. Один із них назвав доповідь, а відтак і французького філософа проникливими, а інший – поверхневими, при цьому обидва могли підтвердити свої твердження фактами й аргументами». – Переклад І.З.

Чи не в усіх оповідках аналізованої збірки людина зображена на грані життя і смерті. Ця ситуація описується сухою мовою газетного репортажу. Особливо письменника цікавить перехідний стан психіки людини, коли втрачається інтерес до життя. Тоді з'являються думки про смерть як можливий вихід із тунелю, порочності буття, трагізму переживань та нескінченних страждань. Невід'ємну частку його творчої індивідуальності становить фаталістичність світовідчуття як визнання того факту, що в житті немало абсурду й безглуздя. Воно знайшло у змістовому арсеналі розмаїте відображення: несподіване самогубство комічного актора, який «всерйоз» виконує перед публікою свою «жартівливу» обітницю стрибнути у прірву («Всерйоз»); батько багатодітної родини вбиває чотирьох з шести дітей, бо йому раптом здалося, що їх «забагато» («Забагато»); досвічений дресувальник гине від нападу пантер у день, коли його освистала публіка («Пантера»); вбивство свого добродія з «милосердя» («Милосердний»); перукар вбиває клієнта «в ім'я науки» («Наукові цілі»); автор п'єси стріляє під час прем'єри в кожного глядача, який сміється не на властивому місці («Норовливий автор») тощо. При цьому впадає в око відсутність розвиненої фабули, схематичність у змалюванні подій та образотворенні. Натомість мовна тканина творів ускладнена синтаксичними конструкціями.

Використання виражальних можливостей складнопідрядного речення – характерна ознака Бернгардового синтаксису. Ні, не випадково у збірці «Імітатор голосів» зустрічаються цілі пасажі, в яких автор обрамлює свій творчий задум одним-єдиним реченням. Ось – ілюстрація: «Als Grund für den Selbstmord seines Bruders hat ein Arzt in Wels, mit welchem ich einmal in die Volksschule gegangen bin und der von der Medizin immer mehr von seinen geistigen und künstlerischen Fähigkeiten abgedrängt worden und in seinem Berufe als einer totalen Spekulation mit dem menschlichen Körper aufgegangen ist, angegeben, dieser Bruder habe zeitlebens darunter gelitten, daß er an eine, wie er sagte, hochbegabte Musikerin und Konzertpianistin gekommen sei, die nach und nach seine Talente, die außergewöhnlich gewesen seien, mit den ihrigen zuerst *unterdrückt* und dann tatsächlich *erdrückt* habe, was mich an den unglücklichen genialen Robert Schumann erinnert» [10, 170].⁴ Зацитована складна синтаксична конструкція, за допомогою якої Т.Бернгард обстоює розлогу фіксацію думки в оповідці «Як Роберт Шуман» («Wie Robert Schumann»), є типовою для усієї збірки.

Загалом внутрішня організація тексту у новелістиці Т.Бернгарда позбавлена певної стрижневої домінанти. Це пов'язано з пошуком письменником концептуально-стильових зв'язків, які б адекватно окреслювали сутність кодування його творчих задумів у художньому тексті. На цей імпульс присутній вплив справили, зокрема, такі форми і прояви продуктів культури та

⁴ «Один лікар з Велса, з яким я колись ходив до початкової школи і від якого медицина дедалі більше відіймала його інтелектуальні та художні задатки, розчинившись у своєму ремеслі як суцільній спекуляції з людським тілом, причиною самогубства його брата вказав те, що брат усе своє життя страждав від того, що потрапив до рук, як він казав, обдарованої музикантки та піаністки, яка поступово його таланти, що були надзвичайними, спочатку *приглушувала* своїми, а згодом і справді *задушила*, що нагадало мені сердешного геніального Роберта Шумана». – Переклад І.З.

культурної діяльності другої половини ХХ століття, як кіноновела, кінонарис, кінорепортаж, кіносценарій, радіонарис, радіоп'єса, радіорепортаж, радіофейлетон. У цьому контексті варто наголосити: перу Т.Бернгарда належать, приміром, такі екранізовані кіно- та телесценарії, як «Італієць» («Der Italiener», 1972), «Невіглас і безумець» («Der Ignorant und der Wahnsinnige», 1972), «Мисливське товариство» («Die Jagdgesellschaft», 1974), «Кульterer» («Der Kulterer», 1974), «Просто складно» («Einfach kompliziert», 1986), «Площа героїв» («Heldenplatz», 1989), «Театральний діяч» («Der Theatermacher», 1990), «Старі майстри» («Alte Meister», 1998), «Елізабет II» («Elisabeth II.», 2003).

Художні ходи Т.Бернгарда містять багатий матеріал не тільки для характеристики генологічної парадигми та проблеми рецепції австрійської малої прози, але й постановки концептуально новаторських питань щодо розгортання психологічного, філософського, історичного, соціального та імагологічного дискурсів. За аргументованим твердженням відомого українського вченого О. Астаф'єва, «досвід австрійської літератури показує, що мультикультуралізм – це не соціокультурна мода та соціокультурна утопія, а художня практика, яка охоплює ресурси пам'яті, політику примирення і їх осмислення – від ідеології і соціології до культури та мистецтва» [1, 342–343]. Образ людини у малій прозі Т.Бернгарда, яка не в змозі вийти за межі замкнутого простору свого духовного світу й повноцінно інтегруватися в суспільство, органічно вписується в систему координат традицій австрійської літератури. Разом з цим творчість митця дає цілісне уявлення про тенденції розвитку австрійського письменства упродовж 50-90-х рр. ХХ століття [3, 297]. Конкретні приклади зі самобутнього літопису творчого шляху Т. Бернгарда сприяють висвітленню специфіки трансформації жанрів малої прози в австрійській національній літературній системі.

1. Астаф'єв О. Література австро-українського П'ємонту // Олександр Астаф'єв. Орнаменти слова: Розвідки, статті, рецензії / Упорядкування, післямова М.І.Зимомря. – Київ-Дрогобич: Посвіт, 2011. – С. 340–350;
2. Зимомря І. Австрійська література : моделі рецепції тексту. Монографія / Іван Зимомря. – Дрогобич-Тернопіль : Посвіт, 2009. – 216 с.;
3. Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття : художня світобудова : [монографія] / Іван Зимомря ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2011. – 396 с.;
4. Лейдерман Н.Л. Введение. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Н.Л.Лейдерман // Русская литература ХХ века : закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии / [отв. ред. Н.Л.Лейдерман]. – Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. – С. 7–49;
5. Bernhard T. Der Stimmenimitator / Thomas Bernhard. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – 179 S.;
6. Bernhard T. Der Stimmenimitator / Thomas Bernhard // Thomas Bernhard. Der Stimmenimitator. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1987. – S. 10;
7. Bernhard T. Rezept / Thomas Bernhard // Thomas Bernhard. Der Stimmenimitator. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1987. – S. 50;
8. Bernhard T. Scharfsinnig und schwachsinnig / Thomas Bernhard // Thomas Bernhard. Der Stimmenimitator. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1987. – S. 54;
9. Bernhard T. «Sehr geehrte Frau Annelore Lucan-Stood...» / Thomas Bernhard // Österreichische Nachrichten. – Linz, 1979. – 22. Januar. – S. 8;
10. Bernhard T. Wie Robert Schumann / Thomas Bernhard // Thomas Bernhard. Der Stimmenimitator. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1987. – S. 170;
11. Der Brockhaus : in einem Band / [Red. : Wolfram Schwachulla, Karl Henning Wolf]. – Leipzig ; Mannheim : Brockhaus, 1993. – 1024 S.;
12. Miłosz C. Verführtes Denken / Czesław Miłosz ; [übersetzt von Alfred Loepfe, mit einem Vorwort von Karl Jaspers]. – Köln ; Berlin : Kiepenheuer & Witsch, 1953. – 238 S.;
13. Miłosz C. Zniewolony umysli / Czesław Miłosz. – Paryż : Libella, 1953. – 236 s.;
14. Schmidt-Dengler W. Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990 / Wendelin Schmidt-Dengler. – Salzburg-Wien : Residenz Verlag, 1995. – 559 S.;
15. Weiss W. Die Literatur der Gegenwart in Österreich / Walter Weiss // Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen / [hrsg. von Manfred Durzak]. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1971. – S. 386–399;
16. Weiss W. Zwischenbilanz – österreichische Beiträge zur Gegenwartsliteratur /

*Микола Зимомря,
д-р філол. н., проф.,
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка*

ДІАЛОГ У СИСТЕМІ РЕЦЕПЦІЇ ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У статті розглянуті загальнозначущі особливості діалогу як одного з визначальних орієнтирів, що спрямовані на розбудову системи взаємодії культур та їхньої рецепції. Йдеться про багатогранні контактні зв'язки, винесені на злам XIX та XX ст. Михайлом Драгомановим та Іваном Франком на зразковий рівень міжкультурної комунікації.

Ключові слова: рецепція, діалог культур, міжкультурна комунікація, контактні зв'язки, переклад.

В статье рассмотрены общезначимые особенности диалога как одного с определяющих ориентиров, которые направлены на расширение системы взаимодействия культур, их рецепции. Речь идёт о многогранных контактных связях, поставленных на рубеже XIX и XX вв. Михайлом Драгомановым и Иваном Франком на образцовый уровень межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: рецепция, диалог культур, межкультурная коммуникация, контактные связи, перевод.

The article deals with universally significant peculiarities of a dialogue as one of determinant orientators directed to building the system of interaction of cultures and their reception. The paper tells of many-sided contact links submitted by Mykhailo Drahomanov and Ivan Franko on the standard level of intercultural communication at the breaking up of the 19th – 20th centuries.

Key words: reception, dialogue of cultures, intercultural communication, contact links, translation.

Особливу роль у налагодженні та розбудові системи взаємодії культур та їхньої рецепції у XIX ст. відіграли Михайло Драгоманов (1841–1895) та Іван Франко (1856–1916). Хоч заслуги І.Франка в утвердженні української суспільної думки добре відомі, а все ж – у непоодиноких випадках – пальму першості доцільно віддати його визначному попереднику. Бо утвердити за рідним народом право на свободу складало основу творчого й життєвого шляхів М.Драгоманова. У різних країнах Східної, Центральної та Західної Європи, зокрема, в Австрії, Німеччині, Болгарії, Франції, Швейцарії, уродженець містечка Гадяч, що на Полтавщині, зміцнював процес зацікавлення Україною, її багатою історією, мовою, культурними традиціями. Цю плідну діяльність аргументовано високо оцінив І. Франко: Михайло Драгоманов «не написав ані одного слова, котре б не відносилось до живих людей, до живих обставин і до тих питань, котрі так чи інакше порушують думки і чуття оточуючої його громади. Оце живе чуття, той бистрий погляд, що завжди добачує потреби хвилі і вміє найти для них відповідний вираз і відповідне заспокоєння, найліпше характеризує нам самого Драгоманова» [4, 27]. Поділяємо слушне твердження Ростислава Міщука (1945–1994), який дійшов всеохопного висновку: «Як свого часу Шевченко зробив українську літературу європейською за глибиною і новизною вираження естетичного ідеалу рідного

народу, так і Драгоманов у 70-90-х роках минулого століття підняв свої українознавчі студії до європейського рівня за методом наукового мислення, широтою аргументації та теоретичних узагальнень. Власне, Драгоманов-вкраїнець невіддільний від Драгоманова-європейця. Це тип українського вченого-енциклопедиста, що знайшов своє яскраве продовження у могутніх постатях – І.Франка, М.Грушевського, В.Вернадського, А.Кримського» [1, 606]. Тому й доводиться висловити докір, що й досі ще не вивчені плідотворні зв'язки М.Драгоманова з культурним ричищем Західної Європи. Є й об'єктивні причини, бо численні матеріали розкидані в архівах Женеви й Берна, Парижа й Берліна, Праги й Софії. Все це ще не зібрано, не кажучи вже про якість дослідження спадщини М. Драгоманова. У цьому аспекті заслуговує на особну увагу тема «Михайло Драгоманов і німецькомовний культурний простір». Мабуть, закономірно, що саме нею найбільше цікавився І.Франко, якому справедливо належить право бути засновником і носієм цілого масиву перекладного письменства на рівні норми.

М.Драгоманов надавав особливого значення входженню об'єктивної інформації про Україну у свідомість громадськості Німеччини. На її землях історично склалася традиція прилучення й засвоєння духовних надбань слов'янських народів загалом і українського – зокрема. Про це свідчить цікавий матеріал, що автору цих рядків вдалося розшукати у берлінському архіві 1970 року. Йдеться про каталог російських і малоросійських книжок, брошур і журналів, виданих за кордоном. Він був укладений російською мовою («Каталог русских и малорусских книг, брошюр и журналов, изданных за границею», 1881) зі спеціальною метою: спрямувати увагу владних структур Прусії на діяльність політичних емігрантів, тобто тих вихідців із Російської імперії, які боролися за права пригноблених недержавотворчих народів. В актах пруського міністерства за 1885/1886 рр. значаться серед зафіксованих для заборони в Німеччині твори Тараса Шевченка, Михайла Драгоманова, Сергія Подолинського. Примітно, що конкретно тут названі, окрім збірки «Кобзар, а також поеми «Марія» Т. Шевченка в перекладі М.Драгоманова, ще й роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні» Панаса Мирного й Івана Білика. Загалом введена заборона друкувати й поширювати на землях Німеччини вісімнадцять праць М.Драгоманова, в яких висвітлюється історичне минуле українського народу. Все це ілюструє систематичність намагань царської Росії забороняти і за межами Росії духовні досягнення українського народу. Відомо, що між Росією та Німеччиною були домовленості щодо такої заборони. Вона набула сумнозвісної плідотворності в епоху царювання Катерини II (Софія Августа Фредеріка Ангальт-Цербст-Дорнбург), яка була, власне, німецького походження, а відтак і наступних царів. Доводиться констатувати: подібні циркуляри про заборону українського слова спричиняли від'ємний ґрунт для сприйняття української культури і в Англії, Франції, Італії, Швейцарії, а також у Болгарії, де Росія мала потужні впливи від 1870 року. Однак М.Драгоманов був саме тим, хто аргументовано використовував кожен нагоду, щоб пропагувати українську справу. Так, він прилучив до неї англійського вченого

Вільяма Морфіла (1834–1909), французького літературознавця й перекладача Еміля Дюрана (1838–1903), славетного французького письменника Віктора Гюго (1802–1885).

Примітний факт: участь М.Драгоманова у всесвітньому літературному конгресі, що відбувся 1878 року в Парижі, стала справжньою акцією в захист української мови і ширше – культури недержавотворчих слов'янських народів. М.Драгоманову вдалося прихилити до цієї акції делегатів форуму, зокрема, його керівників – Віктора Гюго та Івана Тургенєва. З цією метою він написав спеціальну книжку французькою мовою: «*La littérature ukrainienne prospérité par le gouvernement russe*» («Українська література, проскрибована російським урядом», Женева, 1878). Ця праця не втратила й нині свого концептуального значення. За влучними словами І. Франка, цим виданням Михайло Драгоманов підніс українське питання на європейський рівень загальнозначущого характеру. Важливий акцент: названа брошура з'явилася французькою, італійською, іспанською, сербською, білоруською мовами. Відрадно, що вона побачила світ у серії «Дрібна бібліотека» також українською мовою («Українська література, проскрибована російським урядом», Львів, 1878). До речі, на початку 70-х рр. мені вдалося розшукати відомості, що праця М. Драгоманова була перекладена також німецькою мовою. Її випуск передбачався у відомому видавництві Антона Філіпа Реклама (1807–1896), а саме в серії «Універсальна бібліотека». Можна тільки зіставити факти і легко збагнути причину, чому такий видавець, як А. Ф.Реклам, тобто загалом прихильник культур слов'янських народів, а все ж відмовився від запланованого видання. Адже в його основі була загострена правда стосовно оборони української мови. Однак навіть сам факт підготовки Драгоманової праці до друку викликав резонанс серед наукових кіл Західної Європи. У цьому зв'язку примітним постає лист М.Драгоманова «До старої громади» від 8 лютого 1886 р., де й мовиться про розголос у Німеччині його праці «Українська література, проскрибована російським урядом». На особливу увагу заслуговує досі невідома стаття Ганса Герріга (1845–1892), що з'явилася 24 серпня 1878 р. під назвою «Заборонена література» на шпальтах популярного тижневика «Журнал вітчизняної та зарубіжної літератури» («*Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*»). Німецький критик розмірковував над складною долею українського народу, історія якого висвітлює епохи його пригнічення упродовж століть. Звідси – риторичне питання: «Чому другий чисельністю слов'янський народ так тяжко упосліджений?». Г.Герріг як дослідник дає об'єктивну відповідь. Вона суголосна тій, що міститься у відомій праці Якова Головацького «Становище українців у Галичині». Варто наголосити: ґрунтовна студія Я.Головацького двічі побачила світ німецькою мовою (Лейпциг, 1846). Що важливо з-поміж тверджень Г.Герріга? Він висловив переконання, що «українська література має велике майбутнє», бо ж її кращі твори належать до світового письменства. Німецький автор опирався на Шевченків «Кобзар», виданий у Празі 1876 року за сприянням М.Драгоманова та І.Тургенєва.

М.Драгоманову вдалося налагодити тісні зв'язки з редакціями багатьох німецьких газет і журналів, зокрема, з відомим публіцистом Йозефом Леманом (1801–1874), редактором «Журналу вітчизняної та зарубіжної літератури» та його наступником – Едуардом Енгелем (1851–1938). Останній розширив сітку співробітників як постійних кореспондентів з України. До них, окрім Михайла Драгоманова, належали Іван Франко зі Львова, Алекс Флігієр із Чернівців, Лука Ільницький з Києва, а також д-р Йосип Флах з Дрогобича. З-поміж цілої низки статей, опублікованих Е.Енгелем, прагну виділити розвідку А.Флігієра «До історії української літератури». Вона надрукована 12 грудня 1885 року. У статті А.Флігієр переконливо увиразнив велику роль М.Драгоманова як «історика та соціолога» в суспільному житті українського народу. Критик порівнює Драгоманова з Шевченком, який, у свою чергу, справедливо набув «світового визнання».

У цьому контексті чи не найбільше спричинив рух за визнання української літератури у країнах Західної Європи І.Франко. Йдеться про парадигму його перекладацької спадщини, її роль у процесі взаємодії національних літератур, а також про рецепцію Франкового набутку на сторінках соціал-демократичної преси Австрії та Німеччини. Особливо важливими для предмета даного дослідження видається часовий період 1879–1916 рр., коли Іван Франко активно співпрацював з провідними критиками та редакторами німецькомовних періодичних видань. Заслужовують на увагу його творчі контакти з Вільгельмом Фрідріхом (1851–1925) та Едуардом Енгелем (1851–1938). Вони надали позитивний імпульс для зміцнення зацікавлень українською літературою з боку німецької критики. Це засвідчує лист І.Франка до М.Драгоманова від 23 грудня 1882 року, з якого випливає факт: В.Фрідріх як видавець знаменитої «Історії світової літератури у нарисах» («Geschichte der Weltliteratur in Einzeldarstellungen») вже влітку 1882 року виношував намір опублікувати «Історію української літератури», яку б ілюстрували кращі зразки української лірики та прози у німецькомовних перекладах. На переконання видавця, автором такої синтезованої праці, обсяг якої передбачав дев'ять друкованих аркушів, мав бути не хто інший, як І.Франко. Можна з великою ймовірністю припустити, що В.Фрідріх мав безпосередній контакт з українським автором. Це відзначає сам І.Франко, коли наголошує: «Видавець липський Вільгельм Фрідріх започав видавання «Історії літератури» «in Einzeldarstellungen». Я подавав йому літом деякі звістки про нашу літературу й польську для його «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes», і от він запросив мене опрацювати для його видавництва історію літератури української. Правда, розмір дає невеличкий – десять листів печаті, але все-таки на 10-ти листах можна би, думаю, зладити гарну штуку» [13, 540]. Доводиться тільки пошкодувати, що така праця не побачила світ саме в авторському перекладі, бо ж вона фактично існує під назвою «Нарис українсько-руської літератури до 1890 р.» [10]. Варто додати: його перу належить історія українського письменства від початків до Івана Котляревського [9]. Подібний труд відсутній і понині для німецькомовного реципієнта. Таким чином, цей брак відчутний для

суспільно-гуманітарних наук на початку ХХІ століття, зокрема, у процесі міжкультурної взаємодії між Україною та Німеччиною на сучасному етапі їхнього розвитку.

Особливості культуротворчого контексту Івана Франка як перекладача проступають з його листування з Едуардом Енгелем, автором ґрунтовної історії німецької літератури [12]. Доцільно наголосити: в особі Е.Енгеля як редактора популярного в Європі журналу «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes» (журнал виходив у Лайпцігу під назвою «Magazin für die Literatur des Auslandes» у 1832–1880, а від 1881 до 1907 р. у Берліні під видозміненою назвою «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes») українська культура мала свого прихильника завдяки творцеві поетичних жмутків збірки «Зів'яле листя». Саме він опублікував 21 жовтня 1882 року на сторінках свого берлінського часопису перше повідомлення про перекладацьку діяльність І. Франка [14]. У цьому ключі важливим є коментар щодо його якісної українськомовної інтерпретації першої частини трагедії «Фауст» Й. В.Ґете.

Про комунікативну потужність І.Франка як дослідника й популяризатора української літератури у Німеччині свідчить його відповідь Е.Енгелю від 16 листопада 1882 року: «Вважаю за свій обов'язок висловити Вам як розважливому керівникові часопису «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes» слова вдячності за почесну згадку про мій український переклад «Фауста». Упродовж багатьох літ я присвячую значну децицію моєї діяльності ознайомленню моїх земляків з визначними поетичними досягненнями західноєвропейської літератури і передусім – німецької. Окрім «Фауста», я переклав ще багато інших творів Ґете («Прометей», «Метаморфоза рослин», «Бог і баядера», «Вічний жид»), а також чимало поезій Гайне («Німеччина. Зимово казка» та багато коротких віршів)...» [6, 333]. До речі, у «Зібранні творів у п'ятдесяти томах Івана Франка» трапився прикрий огріх: замість імені редактора часопису Едуарда Енгеля помилково вказано як Франкового адресата Ернста Енгеля (1821–1896) [7, 650].

Ці промовисті факти свідчать про те, що І.Франко адекватно розумів сутність перекладацького мистецтва як визначальну парадигму взаємодії національних літературних систем. Саме тому він прагнув поширювати відомості про таких його сучасників, як П.Куліш, І.Нечуй-Левицький, М.Старицький, О.Кобилянська, В. Стефаник, Леся Українка, М.Коцюбинський. Так, наприклад, І.Франко, високо оцінюючи твір «Кайдашева сім'я» («Die Familie der Kajdasch») І.Нечуя-Левицького, готував у 1883 році ґрунт для появи німецькомовного перекладу цієї повісті. Таким чином, співпрацюючи з редакціями німецькомовних видань, І.Франко як перекладач сприяв пробудженню інтересу до української літератури серед читачів Австрії та Німеччини.

Характеризуючи перекладацьку спадщину І.Франка у дискурсі діалогу культур, чітко простежується сутність логіки його ролі як посередника у процесі міжкультурного обміну цінностями. Їхня ієрархія побудована на вияві тенденцій до артикуляції істини щодо творення означуваної реальності

з проекцією на відповідну літературну систему споріднених і неспоріднених націй. Проте І.Франко обстоював передусім художні надбання недержавотворчих народів. Своє кредо він вбачав у щоденному potwierdженні своєї позиції, яка зафіксована у передмові до поетичної збірки «Із літ моєї молодості»: «...Я переходив різні ступні розвою, займався дуже різнорідною роботою, служив різним напрямом і навіть націям, бо доводилося попрацювати немало, крім нашої української, також польською, німецькою та російською мовою. Та скрізь і завжди у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям» [8, 282]. Тут, без перебільшення, закодована духовна злитність І.Франка з Україною як суб'єктною величиною. І переклад був для нього одним із вагомих чинників, за допомогою якого він активно поширював спрямованість свого художнього мислення – дієво втілювати в життя узагальнену націотворчу ідеологему: нам пора для України жити! «Пролог, не епілог» – ось той спосіб утвердження ідеалу, який може бути дороговказом для кожного покоління, щоб усвідомити сутність р у х у рідного народу, «що вгору йде, хоч був запертий в льох».

Перекладацький досвід І.Франка доцільно розглядати як модель нормативного виміру і для суспільно-гуманітарних наук ХХІ століття. Бо ж він гранично чітко охоплює визначальні закономірності взаємодії національних літератур та їхнього взаємозабезпечення духовними здобутками різних народів шляхом перекладу. У Франковій особі органічно поєднується змістовна і ціннісна енергія, що спрямована на логіку розвитку як теорії, так і практики інтерпретації оригінального тексту мовою мети. Ці питання творець порушував у багатьох передмовах до власних перекладацьких спроб появи українському читачеві творчість К.Гавлічека-Боровського, Й. Г.Гете, Г.Гайне, Г.Кляйста, до перекладів П.Куліша творів В.Шекспіра. У цьому плані особливо важливі такі його ґрунтовні праці, як «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання», «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», «Візантійські легенди. Переклад з німецької Ганса Літцманна», «Генріх Гейне. Вибір поезій» та ін. Вони містять те найголовніше, що дає можливість дійти висновку: І.Франко є творцем української школи мистецтва перекладу, а також тим, хто утвердив в Україні зразки перекладної літератури як суб'єктної величини. Її визначальні засади ним сформульовані як теоретиком й продемонстровані на практиці як перекладачем творів, зокрема, німецькомовних авторів – Гете, Гайне, Лессінга, Шіллера, Келлера, Майера [2, 307]. Ось, приміром, одне із нормотворчих завдань у трактуванні Франка, що націлює перекладача на адекватне відтворення стрижневої ідеї: «Перекладаючи Гейне, я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору» [5, 446].

У зв'язку з таким розумінням Франкової вимоги можна закрюювати тему про сучасну потребу освоєння творчих здобутків того чи іншого народу з метою збагачення української національної культури в умовах її відродження. Закономірно він вбачав у перекладі 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 Іван Франко у передмові до збірки «Поєми» (Львів, 1899), – 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» [11, 7]. Таке узагальнення засноване на комплексному осмисленні суспільного розвитку, соціально-історичних та націотворчих основ. Воно дає можливість розсунути рамки сприйняття процесу збагачення культур на рівні їхньої безперервної взаємодії. Це сприяє трансформації згаданих чинників як тенденції, а звідси – посиленню «комунікативних імпульсів» [3, 3] стосовно канону інтерпретації. Всебічне пізнання парадигми перекладознавчого набутку І.Франка спроможне інтегрувати духовні запити українського народу на його шляху до спільного європейського дому.

Осмислення творчої спадщини М.Драгоманова та І.Франка дає змогу глибше розкрити процес взаємодії української культури з духовними надбаннями народів Східної, Центральної та Західної Європи.

1. Драгоманов М. П. Вибране. – К.: Либідь, 1991. – 688 с.; 2. Зимомря М. Перекладацький досвід Івана Франка: модель нормативного виміру / Микола Зимомря // Теорія літератури, компаративістика, україністика: Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка. *Studia methodologica*. – Вип. 19. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – С. 307–314; 3. Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? / Ігор Лімборський. – Черкаси : ЧДТУ, 2006. – 363 с.; 4. Михайло Петрович Драгоманов, 1841–1895. Єго ювілей, смерть, автобіографія і спис творів. Зладив і видав Михайло Павлик. – Львів, 1896. – 442 с.; 5. Франко І. Генріх Гейне. Вибір поезій. Переднє слово / Іван Франко // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 13. – К. : Наукова думка, 1978. – С. 442–446; 6. Франко І. До Е.Енгеля / Іван Франко // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 48. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 333–334; 7. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 48 / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – 768 с.; 8. Франко І. Из збірки «Из літ моєї молодості». Переднє слово / Іван Франко // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 3. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 281–283; 9. Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського / Іван Франко // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 40. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 7–370; 10. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Франко // Іван Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть XIX в. – Дрогобич : Відродження, 2008. – С. 3–332; 11. Франко І. Передмова до збірки «Поєми» / Іван Франко // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Том 5. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 7–9; 12. Engel E. Geschichte der deutschen Literatur in 2 Bänden / Eduard Engel. – Wien : Verlag Tempsky, 1910. – Bd. 1. – 525 S. Bd. 2. – 601 S.; 13. Franko I. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Ukraine : Ausgewählte deutsche Schriften des revolutionären Demokraten, 1882–1915 / Ivan Franko ; [hrsg. von Eduard Winter, Peter Kirchner]. – Berlin : Akademie-Verlag, 1963. – 577 S.; 14. Zymomrja M. Deutschland und Ukraine : Durch die Abrisse zur Wechelseitigkeit von Kulturen / Mykola Zymomrja. – Fürth : Flacius-Verlag, 1999. – S. 136–137.

**Степан Козак,
д-р філол. н., проф.,
Варшавський університет
(Польща)**

РАННІ ПОЛЬСЬКІ ЗАЦІКАВЛЕННЯ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

У статті розглядається польська проблематика в творах Миколи Костомарова, через поетику розкривається художньо-філософський зміст творів.

Ключові слова: польська проблематика, композиція, система образів, автор, творчі взаємини.

В статье рассматривается польская проблематика в произведениях Микола Костомарова, через поэтику раскрывается художественно-философское содержание произведений.

Ключевые слова: польская проблематика, композиция, система образов, автор, творческие взаимоотношения.

This article is about the Polish problems in Nicholas Kostomarov's literary and philosophic content of this work is opened through poetics.

Key word: Polish problems, composition, images system, author, relations.

Попри прогрес у сфері досліджень польсько-українських літературних взаємин, уважний погляд на їхню історію засвідчує, що багато з ключових проблем ще не було висвітлено, а знання про чільних представників цього культурного пограниччя залежать від примх долі. Показовим є випадок Миколи Костомарова, діяча українського національного руху, класика літератури, видатного історика й публіциста.

На жаль, польська проблематика у творчості М.Костомарова висвітлювалася лише принагідно і поки що не дочекалася ширшого опрацювання¹. Можливо, причиною того є контрверсійність текстів автора, його гостре перо в полеміці з сусідами, передовсім, з поляками, особливо в питанні козаччина і Польща (напр., «Зауваження краківського „Часу”») або так званої «польської інтриги» в тогочасних стосунках, про що свідчать запальні статті публіциста: «Полякам – миротворцям», «Письмо к А. Д.Гладковскому», надруковані 1877 р. в журналі «Новое время»².

Треба, однак, мати на увазі, що після 1847 року – тобто після арешту М.Костомарова за участь в українському конспіративному Кирило-Мефодіївському братстві й після засудження його царською владою спершу до ув'язнення (у Петропавлівській фортеці), а потім на багаторічне заслання в далеку губернію під суворий нагляд поліції з заборонаю писати й займатися будь-якою інтелектуальною діяльністю – після такого життєвого досвіду від Костомарова-романтика та ідеолога слов'янофільства залишилося небагато, а

¹ Варто згадати працю А. Шамрая «Перші спроби романтичної драми» // Харківська школа романтиків. Статті, редакція і примітки А.Шамрая. – Т. III. – Харків, 1930. – С. 5 – 29; багато цінних спостережень з цього питання зробив Юзеф Голомбек: Józef Gołębek. Bractwo św. Cyryla i Metodego w Kijowie. – Warszawa, 1935; спроба зіставлення текстів книжок М. Костомарова й А. Міцкевича міститься в доповіді, виголошеній на VII Міжнародному з'їзді славистів у Варшаві 1973 р. автором цієї статті: S. Kozak «Книги буття українського народу» Mykoła Kostomarov i «Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego» Adama Mickiewicza // «Sławia Orientalis», 1973. – Nr. 2.

² Я використовував передрук, уміщений у виданні «Науково-публіцистичні й полемічні писання Костомарова». – Київ: ДВУ, 1928.

його історичні й політичні погляди, включно з оцінкою українсько-польських і російсько-українсько-польських стосунків, зазнали певних змін, часом навіть деформацій³. На це мали вплив також панівні звичаї тогочасної Росії та різні суспільні передумови, адже в період після заслання (1860 - 1870-і рр.) царські утиски України, її культури та мови посилювалися: згадаймо хоча б відомий Валуєвський та Емський укази, що забороняли вживання української мови навіть у друкованих виданнях. Водночас зростав обскурантизм, сервілізм, що породжувало різні національні фобії та упередження, впливу яких зазнав також М.Костомаров. Відтак його словесні баталії і полеміка, особливо на українсько-польську тематику, не позбавлені були жовчі, гіркоти та певної вузькості⁴.

Зрозуміло, що другий період у житті М.Костомарова принципово відрізнявся від першого, романтичного. Ця відмінність виявилася, зокрема, в характері його творчості, в якій рішуче переважив Костомаров історик та публіцист, що вимагає зовсім іншого дослідницького підходу й інструментарію.

З огляду на хронологію та на вказані причини належить спочатку зайнятися першим, романтичним, повністю літературним періодом творчості М.Костомарова. З харківського періоду цікавий матеріал в аспекті українсько-польської тематики можуть дати дві романтичні драми «Сава Чалий» і «Переяславська ніч», які саме започатковують цей період. Меншою мірою цікава для літературознавця історична розвідка, що стосується причин і особливостей унії. Натомість окрему проблему становлять уславлені «Книги биття українського народу», написані на взірць «Книг народу і пільгиримства польського» Адама Міцкевича⁵, що завершують епоху бурі й натиску українського романтизму.

Цікаво, що цей факт не залишився поза увагою навіть тогочасного царського міністра освіти графа Сергія Семеновича Уварова, який у рапорті до царя Миколи I від 8 травня 1847 року, зокрема, писав: «...Перша частина [українського] твору, в якій ідеться про європейські народи, не відзначається оригінальністю, а майже дослівно запозичена у Ф.-Р. де Ламенне, А.Міцкевича та інших подібних письменників, що пов'язали революційні ідеї з недоречною містикою; натомість друга, головна частина присвячена Україні, тут, якщо так можна висловитися, б'ється серце автора, стиль оживлюється і вся сила запалу відчувається на сторінках, де автор описує рідний край і його позірні утиски»⁶.

Спроба графа С.Уварова з'ясувати найзагальніший характер «Книг...» є, у свій спосіб, повчальною, однак зацікавлення М.Костомарова польською літературою не обмежувалося Адамом Міцкевичем. Великою популярністю

³ Маю на увазі тезу М. Костомарова про провінційність української літератури, придатність її тільки для т.зв. «домашнього вжитку».

⁴ Пор.: Й.Шаблійовський. Микола Іванович Костомаров, його життя та діяльність // М. Костомаров. Твори. – Т. I. – Київ, 1967. – С. 31 – 32.

⁵ Див., напр., цитовані праці Ю. Голомбека і С. Козака. Цього факту нині ніхто не ставить під сумнів, але свого часу Василь Щурат у праці «Основи Шевченкових зв'язків з поляками» (Львів, 1917), спираючись на зізнання М. Костомарова, висунув тезу, що текст «Книг...» міг виникнути у середовищі галицької інтелігенції, в тому числі й польської.

⁶ Цит. за: J.Gołabek, op. cit., s. 178.

серед тогочасної української інтелігенції, спершу зосередженої довкола Харківського університету (де власне навчався М.Костомаров), а згодом навколо Київського – відомого осередку української та польської конспірації, – користувалися К.Бродзінський, З.Доленга-Ходаковський, К.Вуйціцький, польські поети т.зв. «української школи», які захоплювали молоде покоління українських романтиків животрепетною проблематикою народу й історії, народності й патріотизму, історизму та ідеї слов'янської єдності⁷. Сферою їхньої діяльності була власне історія, література та фольклор, а осередком – Україна. Для одних, наприклад для М.Грабовського, Україна була «життєдайним джерелом поезії усього світу», для других – бар'єром від монгольських і татарських кочівників, землею, що кінськими копитами побита і кістками заслана: «Між державами монголів і турків, Русі й Польщі лежить край нерозділений межами і вельми захопливий для історії і літератури. Цей простір починається від нижнього Дунаю, де місто Белград, далі він тягнеться, з одного боку, довкола підніжжя Карпат, а з другого – вздовж Чорного моря за Дніпро і Дон аж до Кавказу широкими степами. Важко однією назвою окреслити цей величезний простір. Давні називали частину цих теренів Малою Скіфією, русичі – Малою Руссю, а поляки шукали там Малої Польщі. Значна частина цієї землі носить ім'я Україна [...] Українські простори є столицею ліричної поезії. Звідтам пісні невідомих поетів поширилися по всій нашій Слов'янщині. Козак, що сидить біля своєї землянки чи очеретяного куреня, мовчазно вслуховуючись, як його кінь неподалік жує траву, окидає поглядом зелений степ і думає: згадує минулі битви, мріє про майбутні перемоги. Пісня, яка в нього з грудей виривається, стає виразом національного почуття; скрізь її сприймають із захватом, передають від покоління до покоління. Дунай, свята ріка слов'ян, майже завжди займає важливе місце в тих піснях. За словами давнього пророка, на цій ниві, кінськими копитами поритій, полеглими тілами удобреній, кістками людей засіяній і дрібним дощем теплої крові зрошеній, буйно поріс смуток. Смуток і туга є головними ознаками поезії цих теренів»⁸.

Легко уявити, який вплив на історичну й поетичну уяву українських романтиків мали подібні україноцентричні висловлювання, особливо коли їх авторами були такі творці, як А.Міцкевич. Адже, починаючи від візиту в Харкові й українського перекладу «Пані Твардовської», виконаному П.Гулаком-Артемовським, ініціатором – спільно з професором І.Даниловичем – усіх полоністичних починань харківських романтиків⁹. А.Міцкевич став для цього середовища ніби духом-опікуном і каталізатором романтичних ініціатив, адже його «Кримські сонети», «Повернення тата», «Дудар», «Світезянка», фрагменти поеми «Фарис», «Конрад Валленрод» перекладали українською мовою, наслідували або парафразували А.Метлинський, Л.Боровиковський,

⁷ Деякі дослідники надають тут перевагу впливом чеського слов'янофілізму. Див.: J.Ajzensztoł. *Romantycy ukraińscy a zagadnienie jedności słowiańskiej*. – „Słavia Orientalis”, 1973. – Nr. 3.

⁸ A.Mickiewicz. *Dzieła*. – Wydanie Narodowe. – T. VII. – Warszawa, 1949-1955. – S.37-39.

⁹ Див.: Й.Айзеншток. До перебування Міцкевича на Україні // Міжслов'янські літературні взаємини. – Київ, 1958; S.Kozak. *Hulak-Artemowski w kręgu Mickiewicza i problematyki polskiej* // *Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich*. – Wrocław, 1974.

В.Науменко, М.Костомаров – чільні представники харківської школи романтиків.

Це не був окремий випадок явища, сформованого під впливом А.Міцкевича й польської романтичної літератури, привабливість якої на українському ґрунті є зрозумілою річчю, оскільки, щедро черпаючи з української традиції і народних та історичних джерел, польська романтична література волею-неволею насичувалася українськими сюжетами, темами, мотивами, образами, які, на думку М.Грабовського, «сповнили барвами і запахами польський літературний квітник», вдихнули в нього «гармонію українського повітря», заселили «історичними постатями, їхнім барвистим життям і лицарською історією»¹⁰, що сягають часу «Слова о полку Ігореві». Власне, у цитованому вище фрагменті, посилаючись на слова «давнього пророка», А.Міцкевич згадує про «ниву, кінськими копитами пориту, кістьми засіяну і кров'ю зрошену», образи, що найчастіше виступають в українських думках та піснях, а також ще раніше у «Слові о полку Ігореві»:

З ранку до красного вечора,
З вечора до світу ясного
Летять стріли гартовані,
Гримлять шаблі об шоломи,
Тріщать списи булатні
У полі невідомому,
Серед землі Половецької.

Чорна земля під копитами
Кістьми засіяна,
Кров'ю полита, -
Тугою зійшли тії кості
На Руській землі!
(переклад Максима Рильського).

Цю тугу, відгомін битв і образ бойовища наслідували, більш чи менш вдало, поети т.зв. української школи в польській поезії. З їхньою творчістю, а також із явищем т.зв. україноманії та з польським зацікавленням харківських літераторів – П.Гулака-Артемовського, Л.Боровиковського, О.Шпигоцького, В. Науменка та ін. – М.Костомаров познайомився вже під час навчання в Харкові, де певний час мешкав саме в Петра Гулака-Артемовського. Тут він, очевидно, мав можливість контактувати з польською мовою, яку старанно вивчав, зорієнтуватися в тогочасній польській літературі, читати найновіші поетичні й критичні книжки, що були в підручній бібліотеці професора-полоніста. Почесне місце у ній займала, звичайно, поезія Адама Міцкевича, завдяки візитові якого до Харкова, що невдовзі відбувся, а також перекладові «Пані Твардовської» П.Гулак-Артемовський здобув літературну славу, що мало великий вплив на М.Костомарова. Як згадує його дружина, полька – Аліна з Крахельських, саме декламування напам'ять творів Адама Міцкевича її очарувало¹¹.

Окрім того, в Харкові М.Костомаров опинився в центрі літературного руху, на чолі якого стояв, починаючи з середини 1830-х років, Ізмаїл

¹⁰ М.Grabowski. Literatura i krytyka. – Wilno, 1837. – Cz. 2. – S. 102-103 і далі.

¹¹ А. Костомарова. Николай Иванович Костомаров // «Вестник Европы», 1910. - № 6-7.

Срезневський, видавець часопису «Запорожская старина», а також літературний патрон молодого студента Михайло Лунін, який 1835 року, після навчання закордоном, очолив кафедру всесвітньої історії. Його лекції відвідували не лише студенти, а й харківська інтелігенція. М.Костомаров згадує, що саме тоді історія стала його улюбленим предметом, навіть пристрасною, пор.: «Я читав багато історичних творів, задумувався над ними, опиняючись перед такою проблемою: чому в усіх історіях говориться про видатних представників держави, часом про законодавство й управління, але нехтується життям людей... Я швидко переконався, що історію належить досліджувати не лише на матеріалі мертвих літописів і записок, але й свідчень живого люду. Не може бути, щоб минулі віки не відбилися на житті і спогадах потомків; треба лише зайнятися пошуками і напевно знайдеться багато такого матеріалу, який досі наука оминала»¹². Ці погляди він утілює у двох, уже згадуваних, драмах: «Сава Чалий» (1838) і «Переяславська ніч» (1841). В обох автор піднімає історичну проблематику, звертаючи пильну увагу на польсько-українські питання. Драматургічним стрижнем «Сави Чалого» є перипетії зради, які автор запозичив із популярної історичної думи про зрадника Саву¹³. Це не випадковий вибір. Популярність образу ренегата в романтичній літературі свідчить про те, наскільки драма «підступності й зради» була на той час актуальною. М.Костомаров, обізнаний із творчістю представників гатунку («Розбійниками» Ф.Шиллера, «Конрадом Валленродом» А.Міцкевича), пояснював вчинок Сави не лише вибухом емоцій (коли тому не дали гетьманської булави), але й обставинами історичної ситуації. За зраду – Сава перейшов на сторону польської шляхти – він був покараний, підстави для чого належить шукати як в етичних категоріях, так і в національних та історичних.

Поєднання таких категорій впливало з погляду на історію як на опис життя не певних осіб, а народу, суспільства, яке формує її активними патріотичними діями. Народ, який втрачає патріотичну силу, стає нікчемним і підриває найміцніший захист від усілякого зовнішнього тиску. В одній із найцікавіших сцен драми Петро Чалий, майбутній кандидат на гетьмана, говорить: «Через що наша Україна у такій славі була при Сагайдачному? Через що нас добрі зважали, а злі лякалися? Через те, що тоді усі одно думали, одно й гадали, одного й послушали, а той слухав одного Бога, царя небесного! Отоді-то у нас і справа була, і божя ласка нас потішала! Тепер... як сучі ляхи убили нашого гетьмана Остряницю, що ми? Які позабігали катзна й куди, які пішли у Січ, а які поперевертались на ляхів...»¹⁴.

Ясна річ, відповідно до такого розуміння за зраду мусив бути покараний не лише Сава, але і його жінка Катерина та Гнат, представник козацької

¹² М. Костомаров. Автобіографія. – Москва, 1922. – С.148.

¹³ «Пісня по Саву Чалого» має багато варіантів. У примітках до цієї драми М.Костомаров вказує, що він користувався трьома, з якими познайомився за такими виданнями: М. Максимович. Украинские народные песни. – Москва, 1834; Waclaw z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego - Lwów, 1833; «Запорожская старина», 1833. – Ч. I. – С..3.

¹⁴ М.Костомаров. Твори, оп. cit., т. 1. – С.155.

старшини. Зрештою, тут входив у гру ще й інший чинник: романтична національна ідея.

Цю популярну серед романтиків монолітну концепцію народу¹⁵ М.Костомаров втілює також у своїй другій трагедії «Переяславська ніч», драма якої розігрується в більш складній морально-психологічній ситуації, про що, наприклад, свідчить фінальна сцена. Марина Лисенко, одна з головних героїнь, керована патріотичним почуттям обов'язку, віддає свого чоловіка, переяславського старосту (поляка), на суд збунтованим козакам, ватажком яких є її брат. Звернімося до тексту, надаючи слово героям:

Староста: Марино, серце!

Що ти робиш?

Марина: Те, що робити я мушу.

Як дівчина руська –

Я допомогла братам своїм і ляха

Старшого привела на згубу руським,

А як твоя коханка – вмісті згину

Під руськими шаблями.

...Бий... Що ж ти став, Семене,

Бий нас двох!¹⁶

Вибудовуючи дію драми, М.Костомаров багаторазово застосовував популярний серед романтиків прийом духовних вагань, однак згадана дилема, що полягає у конфлікті патріотичних рацій з етичними, містить також іншу засадничу проблему романтизму, акцентовану в кінцевих партіях: проблему вождя й народу, присутню, скажімо, у творчості Ю.Словацького, З.Красінського, А.Міцкевича, українських романтиків. Але, на відміну від З.Красінського, в трагедії М.Костомарова немає нічого від метафізики божого провидіння, а також – що є спільною рисою – немає концепції чіткого порядку, ладу світу, натомість яскраво переданий пошук морального сенсу змальованих подій і розуміння історії, в якій стикаються різні індивідуальності, сповнені крайніх суперечностей.

Історіософія твору виводиться з романтичної системи історичної і суспільної етики, безпосередньо пов'язаної з історією, в якій шукають і повинні шукати не лише історії людства, але й власного місця, власної ролі. Історія України складалася з постійної боротьби, національних поривань і бунтів, вона сповнена трагічних почуттів і страждань. Не дивно, отже, що таку історіографію відчитували з дуже свіжих руїн і болючих ран, що становили – як у Польщі – об'єкт пізнання цілого народу й особистого досвіду кожного з романтичних поетів.

Цей факт свідчить про велику проникливість М.Костомарова і про його обізнаність із прихованими конфліктами в історичному матеріалі, з одного боку, і з другого – про його знання найновішої романтичної літератури. Ці знання помітні також у двох його поетичних збірках («Українські балади», «Вітка» 1839, 1840) та в поезіях різних років, де найбільше перекладів з

¹⁵ Див.: S.Kozak. U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie. – Wrocław, 1978.

¹⁶ М.Костомаров. Твори, оп. cit., т. 1. – С.254 - 255.

англійської (В.Шекспір, Д.Байрон) та чеської літератури. Що стосується польської поезії, варто згадати його переклад «Панича й дівчини» А.Міцкевича, подібність балади М.Костомарова «Дівчина» до «Могилки Марилі» А.Міцкевича, а також вірша «До Марії Потоцької» до сонета «Бахчисарай». Іншим прикладом може бути епіграф до драми «Кремуцій Корд», запозичений із «Конрада Валленрода». На титульній сторінці цього твору читаємо:

Lecz dotąd w mojem zachowałam łonie
Też same oczy, twarz, postawę, szaty:
Tak motyl piękny, gdy w bursztyn utonie,
Na wieki całą zachowuje postać...
(A.Mickiewicz. Konrad Wallenrod).

Найвиразніше, втім, цей вплив виявився в його «Книгах битія українського народу», безпосередній зв'язок яких і залежність від «Книг народу польського і польського пілігримства» А.Міцкевича вже не раз підкреслювано. Але цей твір належить уже до наступного, київського періоду і становить окрему важливу проблему, що вимагає спеціального висвітлення.

Переклад Наталі Сидяченко.

*Наталя Костенко,
д-р філол. н., проф.,
Інституту філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

СТАНОВЛЕННЯ ДОЛЬНИКА В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА (на матеріалі поезії 10-х рр.)

У статті розглядається еволюція дольника у ранній творчості лідера українського футуризму Михайля Семенка; досліджується взаємозв'язок авангардистського дольника як з класичним віршем, так і з різними формами тонічного вірша – особливо акцентним віршем і верлібром.

Ключові слова: дольник, футуризм, ямб, акцентний вірш, верлібр.

В статье рассматривается эволюция дольника в раннем творчестве лидера украинских футуристов Михайля Семенка; исследуется взаимосвязь авангардистского дольника как с классическим стихом, так и с разными формами тонического стиха – особенно акцентным стихом и верлибром.

Ключевые слова: дольник, футуризм, ямб, акцентный стих, верлибр.

The article examines evolution of dolnyk in writings by Mykhail Semenko, the leader of Ukrainian futurists. Interaction between vanguard dolnyk either with classical verse or various types of tonic verse (accent verse, verse libre) is investigated.

Key words: dolnyk, futurism, iamb, accent verse, verse libre.

Дольники – одна з найцікавіших і водночас ще недостатньо досліджених форм сучасного неklasичного українського вірша, яка розвинулась у добу модернізму й авангардизму і сприяла «звільненню від традиційного стопоскладання» (Жирмунський, 1924).

Природно, що цій формі належить одне з провідних місць у поезії лідера українського футуризму Михайля Семенка. Дольники з'являються ще у дофутуристичний період його творчості, у ранніх віршах з ознаками символістичної стилістики (в циклі «Наївні поезійки», 1913) і утверджуються у власне футуристичній поезії, починаючи з книги «Дерзання» (1914), з якою пов'язують народження футуризму в Україні. Якщо в Росії на авансцену поезії дольник вивели символісти, то в Україні ця роль випала футуристам, точніше одному, «головному» футуристу Михайлю Семенку, якого без перебільшення можна назвати першовідкривачем українського дольника. Звісно, цією формою цікавилися й інші поети, однак у М.Семенка вона уперше постає в цілому розвороті різних розмірів як перехідна метрична форма між силабо-тонічним і тонічним віршем.

Ритмічні форми Дк 3 і Дк 4 в ранній поезії М.Семенка

Дольник у ранніх пробах М.Семенка виступає у двох різновидах: 1) як самостійний розмір і 2) як компонент складніших перехідних структур. Самостійні «монотричні» дольникові розміри зустрічаються нечасто; як правило, це 3-іктові і 4-іктові дольники. Зате в перехідних метричних формах (ПМФ), в тактовиках і акцентному вірші дольник стає постійним і невід'ємним елементом Семенкового вірша.

Щодо ритмічних форм (які найлегше простежувати в самостійних дольникових розмірах), то Михайль Семенко ніколи не прагнув до їх усталення (як у неокласиків, скажімо, у П.Филиповича), тим більше до їх уніфікації, виходячи з програмного принципу проголошеного ним кверофутуризму: «Нема краси, є лиш прагнення» (вірш «Кверо», 1914).

Зрозуміло, що в різних збірках різних періодів перевага надається тим або іншим ритмічним формам.

Так, у 3-іктових дольниках у збірці «Дерзання» (1914) домінує одна з найпоширеніших в українській поезії перших десятиліть ХХ століття ІІІ ритмічна форма (– 2 – 1 –) із синкопою перед константним наголосом. Наприклад, у вірші «Осінь» (1913):

Ради не дам собі	– 2 – 1 –
в серці моїм мовчання	– 2 – 1 – 1

(6, 27)

У 4-іктовому дольнику 1910-х рр. є свої домінанти:

ІІІ ритмічна форма (не подібна до аналогічної форми в 3-іктовому дольнику) з розширенням середнього такту (– 1 – 2 – 1 –), а також V форма – 2 – 1 – 2 – , у якій, навпаки, середній такт звужується. Напр.:

– 1 – 2 – 1 – у вірші «Місто» («Трамваїв дзенькіт»...)

... то приска міста гамірний сміх	1 – 1 – 2 – 1 –
нема в нім «вчора» нема задуми	1 – 1 – 2 – 1 – 1
немає стуми так рік у рік	1 – 1 – 2 – 1 –
гуде в мельодах і сяє в блисках...	1 – 1 – 2 – 1 – 1

(6, 36)

– 2 – 1 – 2 – у вірші «Етюд» («Улиця мокра»...)

Улиця мокра морок ліхтар	– 2 – 1 – 2 –
відблиски світла випадок кут	– 2 – 1 – 2 –

(6, 35)

Обидві форми метрично неоднозначні, припускають подвійне тлумачення. Це пов'язано з важливою ритмоутворюючою роллю цезури, що поділяє вірш (рядок) на рівноскладові й нерівноскладові піввірші (5 + 5, або 5 + 4, 5 + 6). При врахуванні фактору цезури модель з силабічними зрушеннями в середині рядка – 1 – 2 – 1 – сприймається як форма 4-стопного ямба з цезурним нарощенням на один склад:

- в гіпно́зних приска́х // життя течé Я4цн1
- в елѐктрах очі́ // у о́чах брѐнькіт Я4цн1

Так само модель – 2 – 1 – 2 – при врахуванні цезури постане у вимірі 3-складовиків – як 4-стопний дактиль з цезурним усіченням на один склад: Д4цу1:

- ходить ходóю // бризкає жмут Д4цу1

Без врахування цезури такий вірш прочитується як 4-іктовий дольник.

Варто взяти до уваги те, що модель – 1 – 2 – 1 – вписується в дискурс такого європейського вірша, як Knittelvers, для якого характерні «зсуви» на силабічному і акцентному рівнях. Knittelvers, як зазначає М.Гаспаров (1, 164), побутував в німецькому говірному вірші ще в 16 ст.; буквально це слово означає «дубовий вірш»; ця зневажлива назва свідчить, очевидно, з одного боку, про його надмірне поширення (у Ганса Сакса та його сучасників), а з іншого, – про його ритмічну неправильність, «спотикання». Для Б.Якубського це взагалі – будь-який дольник, в термінології 20-х рр. ХХ ст. – «леймічний вірш» (лейма – пауза); вчений також вказує на його давні німецькі витоки. «Найкращі зразки його, – пише Б.Якубський, – знаходимо в Гейне; з російських поетів – у Блока та Ахматової. В українській поезії леймічних віршів свідомо й широко почав вживати П.Филипович» (8, 118).

Отже, йдеться про дольник взагалі, в усій сукупності його різних ритмічних форм. Скажімо, дольникова модель у П.Филиповича обіймає, як правило, II і III ритмічні форми при майже повному униканні I, IV і V форм (3, 104).

Дольник з домінуванням III ритмічної форми любили символісти, впливу яких зазнав молодий М.Семенко. Чудовим зразком чистого мелодійного звучання такого вірша може слугувати твір «Метелик» (1914) – Дк4 – ЖЖЖЖ – ААВВ:

Я мов метелик я білий білий	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Як він химерний як він несмілий	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Літаю біло у білім саяві	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Лечу для лету летить у рай він	1 – 1 – 2 – 1 – 1
У бистрих зняттях у м'яких скоках	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Він день живе лиш він день лиш дише	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Всѐ існування в несмілих торках	– 2 – 2 – 1 – 1
У крилах білість так ясно пише	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Лечу для лету летить у рай він	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Літаю біло у білім саяві	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Я мов метелик я білий білий	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Як він химерний як він несмілий	1 – 1 – 2 – 1 – 1

(5, 64)

Про 2-складову основу дольника у М.Семенка

Досліджуючи російський вірш, М.Гаспаров висловив думку про те, що «зближення з ямбом дольнику чуже» (Гаспаров, 1968). Однак у творчості українських поетів ХХ ст. такого обмеження не спостерігається. Це видно вже на прикладі розглянутої вище III ритмічної форми Дк4ц, яка обіймає два варіанти: і дольник, і 4-стопний ямб з цезурним нарощенням.

З особливою наочністю висновок М. Гаспарова спростовується на прикладі еволюції Семенкового вірша. Ранні твори поета якраз доводять протилежне: вся його тоніка – і дольники, і тактовики, і акцентний вірш – вирости-таки найбільшою мірою з 2-складових розмірів, насамперед з ямбів.

Уже в збірці «Дерзання» (1914) ямби виступають і самостійними розмірами, і обов'язковими складовими перехідних метричних форм. Ямбами написані такі його програмні твори, як уже згаданий «Кверо» («Що є прекрасніше краси»), «Сонцекров» («Без сонця жити я не хочу» – крім поліметричної кінцівки), «Бажання» («Я хочу кожний день все слів нових») та ін. Різностопність, чергування довгих і коротких рядків, екстатична мовна стилістика часом нагадують вірш російського «короля поетів», егофутуриста Ігоря Северяніна. Напр., у творі «Мій привіт»:

В екстазі чарівним я голос свій знайду	Я6 ц
голос борця	Я2(Д2)
і з прапором своїм у люди з ним піду	Я6 ц
співати буду я й кричати поки впаду	Я6 ц
натхненний без кінця	Я3

(У вислові «голос борця» ямбічна стопа переакцентована).

Однак можна висловити думку про те, що процес кристалізації дольника в класичному «розчині» відбувався не лише під «інонаціональними» впливами – російськими чи західноєвропейськими – німецькими (Гейне) або англійськими (Вольтер Скотт, Р.Кіплінг та ін.). Існував і власний національний ґрунт, а саме – українська народна говірна проза – прислів'я, приказки, приповідки – те, що Ю.Лотман у російському варіанті називав «орнаментальною «забавною» прозою, ярмарковим балагурством» (4, 68). У вражаючому ритмічному багатстві народної прози потенційно присутній увесь розворот віртуозно оркестрованих розмірів українського вірша – силабічних, силабо-тонічних і суто тонічних форм, що нерідко взаємодіють в одному вислові. Напр.:

- прийде коза до воза / сіно смикати	$\text{Дк}3 + \text{X}2$
- Їж пиріг з грибами, / держи язик за зубами	$\text{X}3 + \text{Дк}3$
- Зустрічний вітер / навіть вороні заважає	$\text{Я}2 + \text{Тк}3$
- Пошли дурня Богу молитися, / то й лоба розіб'є	$\text{Тк}4 + \text{Ам}2$

та ін.

З цих живих говірних народних ритмів український модернізм та авангардизм створював складну поліфонічну мозаїку, що віддзеркалювала розшарованість, фрагментарність світогляду сучасної людини і водночас шукання втраченої цілісності.

Віршовий твір М.Семенка може розпочинатися ямбом, а потім перейти в синкопований дольний чи навпаки.

Напр., у вірші «Голос мая» (1914):

І я, і ви почули голос ма́я	1 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1	Я5
Що́сь затре́мтіло – та́м, бі́ля се́рця	– 2 – 1 – 2 – 1	Дк4
Мчи́мо в хви́лях мо́тотрамва́ю	1 – 0 – 1 – 2 – 1	Тк4
Поче́мо інтере́сцо	1 – 3 – 1	Я3

(6, 30)

У вірші «Асфальт» (1914):

Спе́ка не мо́жна ди́хатъ	– 2 – 1 – 1	Дк3
да́вить го́рло асфаль́т	– 1 – 2 –	Дк3
все те ж ста́реньке ли́хо	1 – 1 – 1 – 1	Я3
охри́п мій аль́т	1 – 1 –	Я2

У вірші «Атлантида» (1914)

Ва́бить мене́ в кра́ї не́знані́ дале́кі	– 2 – 1 – 1 – 2 – 1	Дк5
в ца́рство ле́дяних шпи́лів і че́рвоної́ ми́ди	– 2 – 2 – 2 – 2 – 1	Д5
че́рез пле́чі ві́ків ози́рну́лась до мене́ Ре́века	2 – 2 – 2 – 2 – 2 – 1	Ан5
ду́шу пе́стять о́брази́ А́тланти́ди	– 1 – 1 – 4 – 1	Дк5
ва́блять мене́ підзе́мні пе́чери гро́ти	– 2 – 1 – 2 – 1 – 1	Дк5
о́ази пу́стель бе́злюдних	1 – 2 – 1 – 1	Дк3
еква́торіа́льний про́мінь зо́лотний	4 – 1 – 1 – 1	Х5
мій ду́х о́студить	1 – 1 – 1	Я2

(9, 36-37)

Навіть у знаменитому «Автопортреті» (ХАЙЛЬ СЕМЕ НКОМИ – 1914) прозирає мозаїка з класичних 3-складових і 2-складових розмірів, розведених на дві частини алітераційним «серединним» рядком:

ХАЙЛЬ СЕМЕ НКОМИ	Х3 (або Д2)
ИХАЙЛЬ КОХАЙЛЬ АЛЬСЕ КОМИХ	Я4
ИХАЙ МЕСЕН МИХСЕ ОХАЙ	Я4
МХ ЙЛЬ КМС МНК МИХ МИХ	
СЕМЕНКО ЕНКО НКО МИХАЙЛЬ	Я4
СЕМЕНКО МИХ МИХАЙЛЬСЕ МЕНКО	Ан3
О СЕМЕНКО МИХАЙЛЬ!	Ан2
О МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО!	Ан2

(6, 35)

Як бачимо, автор цього скандально відомого твору не тільки обійшовся ресурсами класичного вірша, а й спробував його заримувати: коми – комих – мих мих; охай – михайль – михайль; менко – семенко!

Дольник М.Семенка в системі тоніки. Взаємодія з чистотонічним, акцентним віршем.

У другій половині 10-х рр. ХХ ст. у версифікації М.Семенка намітилися дві тенденції. З одного боку, зберігається класична – 2-складникова й 3-складникова – інтенція; з іншого, – наростає тонічна розхитаність, пов'язана з поступовим посиленням у поезії М.Семенка ролі вільного вірша. Якщо у ранній збірці «Дерзання» (1914) робилися перші кроки на шляху верлібротворчості (досить слабенькою спробою опанувати технікою вільного вірша є, напр., твір «Біля Володимира» («Я сидів собі на горі біля Володимира»), то вже в циклі «Осінь рана» (1915–1916), яким розпочинається найбільш плідний Владивостоцький період Семенкової творчої молодості, з'являються такі високоякісні в художньому відношенні вільні вірші, як «Привітання» («Назустріч багряному сонцю...»). З «Привітання» починається вихід поета до обріїв світового верлібру, насамперед вільного вірша Уолта Уітмена.

Назустріч багряному сонцю що встає в
димотумані з-за похмурої сопки

я шлю свій рожевий привіт.
І сонцю і димній бухті й цьому пароплавові
щойно з Америки прибулому
також моє поважання...

(5, 70)

і т. д.

У процесі тонізації вірша поступово вимальовується основний *тип власне «семенківського», асиметричного, різноіктового («футуристичного») дольника*, в якому і тло, і візерунок ритму визначається тонічними розмірами. Його ознаками є більша силабо-акцентна розхитаність, взаємодія дольника з тактовиками й акцентним віршем; застосування складніших синтаксичних конструкцій, або навпаки простіших розмовних; довгі розміри, які членуються наскрізною, подеколи невибагливою, але в більшості випадків звучною, виразною римою. Впровадження акцентного вірша по суті перетворює перехідні метричні форми дольника і тактовика у ритмічні модуляції акцентника, підкоряє їх своїм правилам.

Тут ми вступаємо в сферу чистотонічного вірша, який, за висловом В. Жирмунського, характеризується «новими формами... з неурегульованим числом ненаголошених складів між наголосами (від 0 до 8)» (2, 549). Аналізуючи вірш В. Маяковського, В. Жирмунський вказує ще на одну його принципову особливість, на яку сучасні теоретики рідко звертають увагу: те, що «під одним сильним наголосом можуть об'єднуватися значно ширші акцентні групи різних розмірів, не лише слова, але й у ряді випадків цілі фразові групи – обставина, що надає структурі цього вірша *принципово нової якості*. Тому на відміну від дольників з урегульованим числом ненаголошених між наголосами (1–2), що являє собою явище проміжного (перехідного) характеру, неурегульований акцентний вірш уже не може розглядатися у співвідношенні з регулярними силабо-тонічними схемами як незначне відхилення від складової альтернативи» (2, 550).

Поворотною на шляху тонізації стала збірка «П'єро кохає» (1918), яка привертає увагу багатством і розмаїттям форм і тенденцій. З одного боку, – врегульовані різноіктові дольники, напр., у вірші «Фальшивим тоном» – Дк4242 жж:

...Вперше була байдужа вчора.	– 2 – 1 – 1 – 1
Без стону	1 – 1
Люблю – говорила нещирим тоном	1 – 2 – 2 – 1 – 1
До зимного моря.	1 – 2 – 1
Нещирим тоном? Нещирим тоном	1 – 1 – 2 – 1 – 1
На запитання!	– 2 – 1
Не можу цього пригадати без стону!	1 – 2 – 2 – 2 – 1
Фальшивим тоном – кохання.	1 – 1 – 2 – 1

(5, 93-94)

З іншого боку, зменшується частка класичних розмірів – особливо 2-складових, хоч повністю двоскладовий вірш не витіснявся ніколи, залишаючись постійним носієм Семенкової ритміки.

Довгі тонічні рядки М. Семенка насичені довгими багатоскладовими словами, з дактилічними чи навіть гіпердактилічними словоподілами, що приводить до зрушень акцентно-складових вимірів. Часто це абстрактні

поняття, якими поет намагається виразити складні перепади свого психічного стану – напр., «відчуженість», «виснаженість», «прикrostі», «інтерференція» та ін. У словотворчості він прагне подолати автоматизм сприйняття поетичного слова, освіжити вислів, скажімо, додатковими префіксами; напр.: «обезснажився», «обеззвучився»; «Вона мене оболесила, вона мене занадсонила» і т. д. До найбільш улюблених належить префікс «о». Напр., у вірші «Обожеволені коси»:

Вона́ звору́шена, осине́плямлена –	1 – 1 – 3 – 1 – 2	Я6ц
зі схви́лювани́м носом.	2 – 2 – 1	Ан2
Скі́льки то́нів і рисо́к, як ду́ша обля́млена	– 1 – 2 – 1 – 1 – 1 – 2	Дк6ц
і обожево́лені ко́си.	4 – 2 – 1	Ам3

(6, 53)

Цікаво, що до подібного префіксального нюансування зверталася екзистенціалістська філософія; пригадується, напр., «омовлення» з праць Гайдеггера та ін.

Якщо говорити про взаємодію дольника з чистотонічним, акцентним віршем, то тут можна було б навести цілу низку творів, зокрема твір «П'єро страждає» («Що таке захват? Що таке біль?»), на який уже звертав увагу М.Сулима (2009) (7, 48-51). Це твір із чотирьох строф – чотиривіршів, що розпочинається 4-іктовим дольником, який поступово переходить у довгі цезуровані тактовики і акцентний вірш.

Ну, і нехай це передзначено. І що́ буде да́лі?	3 – 3 – 3 – 0 – 1 – 1
Я заплу́таюсь і не ви́лізу. І не́вже це па́вутиння –	2 – 4 – 4 – 3 – 1
моє життя́ і ці́ль? І хто – чи я, чи всі́, чи вона́ винна,	1-1-1-1-1-1-2-0-1
що́ тут оме́га, і приск, і зичні́сть ста́лі?	– 2 – 2 – 1 – 1 – 1
Об'єкти́вність. Со́нце і я́снь. Усе́, що на́вколо.	2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1
Невже́ це не схо́диться, невже́ це по́за моє́ю душе́ю?	1 – 2 – 3 – 4 – 2 – 1
Невже́ я та́кий пристрасний, що́ все почи́нається	1- 2-1-2-2-4-2-1
і кінча́ється нею́?	
Кві́ти безсти́дні. Жа́х. Божеві́лля хва́тає і ду́шить за го́рло.	–2-1-2-2-2-2-1

Цікаво, що останні рядки (Бодлерові «квіти безстидні» дуже промовисті), які завершують кожен зі строф – довгі цезуровані дольники (Дк 5ц, Дк 7ц) – виконують у даному тексті функцію зняття надмірного – смислового, лексичного й акцентного – напруження попередніх рядків. Полегшують сприйняття складного «потoku свідомості» також чітке (як у В. Маяковського) строфування і регулярне (в даному разі – кільцеве) римування АВВА СДДС (всі клаузули жіночі). До речі, М.Сулима показав, що поет створив ще другий варіант цього вірша «Що таке біль», де ритм скомпоновано двоакцентними короткими рядками (піввіршами попередніх довгих рядків), що значно полегшило його сприйняття (7, там само).

Однак на відміну від В.Маяковського М.Семенко менш експериментує з міжнаголошеними інтервалами: в переважній більшості вони розгортаються в нього в діапазоні 0 – 4; випадків перевищення чотирьох варіантів (до 5 – 6 – 7 – 8) не так уже й багато, хоч зустрічаються й вони. Напр., у вірші «Інтерференція»:

Що́ за вакхана́лія при розклада́ючім міся́ці?	– 3 – 5 – 2 – 2

Або у вірші «Заклик»:

задерить голову до аероплянових препон

2 – 0 – 6 – 3 –

У вищезгаданому вірші «П'єро страждає» можна помітити й те, що синтаксичні конструкції подеколи не укладаються в межі рядка, утворюючи ширші фразові й надфразові єдності. Ще показовішим у цьому відношенні є вірш «Вагоновод» («Я з вами розстанусь і буду десь в Чікаго чи в Мельбурні», 1916). Широкі фрази, переступаючи межі рядка, утворюють у ньому своєрідні періоди-блоки, що складаються з кількох складно-підрядних чи складносурядних речень. Фразові групи розсувають рамки строфи і регулюються не стільки словесними, скільки фразовими наголосами. Контури строф марковані майже непомітними в цьому потоці римами.

Ви скинете очима, / і я спостережу, як	1 – 3 – 2 – 3 – 0 –
здригнуться / кутики Ваших губ. /	1 – 1 – 2 – 1 –
Ви пригадаєте Владівосток / і зробите рух	3 – 5 – 1 – 2 –
Щось вимовить, / ніби в вагоні для нас /	1 – 2 – 2 – 2 –
Немає нікого. /	1 – 2 – 1
Я змагаюсь, / щоб не заплющити очі... / Але	2 – 4 – 2 – 2 –
У нас / не виникне розмови / про колись	1 – 1 – 3 – 3 –
омріяний шлюб, /	1 – 2 –
бó вагоноводів / розмовляти забороняється <i>стро́го</i> .	– 3 – 4 – 4 – 2 – 1

(6, 46)

У поділених на синтагми фразових групах сильний фразовий акцент припадає на останнє в синтагмі слово. Напр., у першому рядку дві синтагми, відповідно фразові акценти припадають на два слова – «очима» і «спостережу». В другому рядку – також дві синтагми, фразові наголоси – на словах «здригнуться» і «губ» і т. д. Отже, понад словесним ритмом цього акцентного вірша (Акц 5–4–2) вступає в дію синтагматичний ритм (в даному разі 2–3-наголосний), що групує вірші у більші фразові єдності.

Подібні структури відділено від верлібру лише обов'язковою римою. Зрештою можна погодитись із М.Гаспаровим, для якого верлібр був тонічним віршем, тільки неримованим.

Через таку тонку грань буває непросто відрізнити перше від другого. Як напр., у вірші «Павзи» («Після кількох днів щастя якому не міг» – 1916), одному з шедеврів Владівостоцької лірики поета, що стоїть на межі акцентного й вільного вірша. Потужне інтонування, яке відтворює високу хвилю любовних переживань, стирає рамки рядків, приглушує навіть кінцівки фразових груп, від чого рими не тільки не виокремлюються, а й стають майже непомітними, сприймаються як епізодичні – а це для вільного вірша – явище досить типове. Наведемо текст вірша «Павзи»:

Після кількох днів щастя якому не міг	– 2 – 0 – 0 – 2 – 2 –
дати <i>назви</i> –	– 1 – 1
знов почуваю радість муки, радість <i>злочастя</i> .	– 2 – 1 – 1 – 1 – 2 – 1
Трамвай дотяг мене, ніби нічого, / ніби усе	1 – 1 – 2 – 2 – 1 – 2 –
по-старому, ніби нічого не сталося,	2 – 1 – 2 – 2 – 1
в собі хороню я слова ще не ска-	1 – 2 – 2 – 2 –
зані мною і в погляді серця мого	2 – 2 – 2 – 2 –
я ховаю всі <i>павзи</i> ,	2 – 2 – 1
а тепер сиджу дома й не можу в думках	2 – 0 – 1 – 2 – 2 –
<i>розібратися</i> .	2 – 1

Після кількох днів щастя... Не курив –	– 2 – 0 – 0 – 3 –
сьогодні п'ятий день – і зараз я	1 – 1 – 1 – 1 – 1 –
закурюю першу <i>папіросу</i> .	1 – 2 – 3 – 1
Упрохала вона не курить поки пройде у	2 – 2 – 2 – 2 – 1 –
мене <i>бронхіт</i> .	– 2 –
Гей, розчиняйте всі вікна, хай увірвесь у	– 2 – 2 – 1 – 2 – 0 –
груди вогкість туману, хай покри-	– 1 – 2 – 1 – 1 –
ють, острілять серце моє передранішні <i>роси</i> –	– 1 – 1 – 2 – 2 – 2 – 1
смерті холодній я шлю найпривітніше	– 2 – 2 – 2 – 2
слово – хай буде їй мій останній,	– 2 – 1 – 2 – 1
останній <i>привіт</i> .	1 – 2 –
Після кількох днів щастя ниюча <i>павза</i> ...	– 2 – 0 – 0 – 1 – 2 – 1
Знову дні туги, розпачу хвилі болючі –	– 1 – 0 – 1 – 2 – 2 – 1
найбільш їх <i>люблю я</i> .	1 – 2 – 1
Буде так тоскно. Буду по місту блукать.	– 2 – 1 – 2 – 2 –
А на серці – прикра <i>«клявза»</i> ...	2 – 1 – 1 – 1
...В останніх муках блукать... Люблю, люблю.	1 – 1 – 2 – 1 – 1 –
її люблю... Блукання люблю...	1 – 1 – 1 – 2 –
Тугу, муку <i>люблю я</i> .	– 1 – 2 – 1
(6, 44-45)	

Інтервал між римовими суголосами (посилений enjambements) такий значний (шість, п'ять, чотири рядки), що рима майже не звучить і вже не сприймається як наскрізна міра повтору – відтак твір упритул наближається до верлібру. Таких помежових між акцентним і вільним віршем структур у М.Семенка чимало. Дольники виступають як ритмічні форми цих тонічних віршових конструкцій.

Отже, у 10-ті рр.. ХХ ст. в українській поезії формуються дві основні моделі дольника, в залежності від метричного чи дисметричного контексту творів. У першій (в поезії символістів і неоромантиків) панівним контекстом є силабо-тоніка, яка через певні відхилення від стопного принципу перетворюється в дольник. У другій (в поезії авангардистів) контекст визначається тонічними розмірами, внаслідок чого ритміка дольника стає складовою ритмів цих розмірів – тактовиків, акцентного вірша і верлібру. Вирішальна роль у розробці усіх тонічних форм українського вірша належить експериментальній поезії засновника українського футуризму Михайля Семенка.

1. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. – М. «Наука», 1989. – С. 1-304; 2. *Жирмунский В.* Теория стиха. – «Советский писатель». Ленинградское отделение, 1975. – С. 5-232; 3. *Костенко Н.В.* Українське віршування ХХ століття. ВПЦ «Київський університет» - К., 2006. – 288 с.; 4. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэзии. – Санкт-Петербург, 1997; 5. *Семенко Михайль.* Поезії: Б-ка поета. – К., «Рад. письменник», 1985. – 312 с.; 6. *Семенко Михайль.* Вибрані твори. – К., «Смолоскип», 2010. – 688 с.; 7. *Сулима Микола.* Про один експеримент Михайля Семенка // Віршознавчий семінар з нагоди від дня народження Ігоря Качуровського. Збірник наукових праць. 23 вересня 2008. – ВПЦ «Київський університет», 2009. – С. 48-51; 8. *Якубський Б.* Наука віршування. Вид. 2-е. – К., ВПЦ «Київський університет», 2007. – С. 1-208.

В'ячеслав Левицький,
аспірант,
Інституту філології
КНУ імені Тараса Шевченка

МІФОПОЕТИКА ДНІПРА В КИЇВСЬКОМУ ТЕКСТІ 1910-Х – 1930-Х РОКІВ

У статті досліджуються способи міфопоетологічного сприйняття річки в міському тексті. На прикладі семіозису Дніпра виокремлюються основні персонажні й космологічні вияви такого локусу в літературній моделі Києва.

Ключові слова: міський текст, річковий текст, міф, локус.

В статье исследуются способы мифопоэтологического восприятия реки в городском тексте. На примере семіозиса Днепра выделяются основные персонажные и космологические проявления такого локуса в литературной модели Киева.

Ключевые слова: городской текст, речной текст, миф, локус.

The article explores ways of mythopoetological perception of a river in urbanistic text. Fundamental characterological and cosmogonical manifestations of such locus are discerned on example of semiosis of Dnipro in literary model of Kyiv.

Key words: urbanistic text, river text, myth, locus.

Семіозис ріки уже тривалий період є об'єктом міждисциплінарних досліджень (див.: [30; 34]). Але термін “річковий текст” іще повноцінно не утвердився в теорії літератури. Це зауваження стосується й трактування Дніпра в мистецьких репрезентаціях. Наприклад, І.Булкіна вдається до кількох термінів, уживаних як синонімічні. Окрім дніпровського локусу [3, 76] і “русалячого топосу” [3, 132], науковець посилається на “«дніпровський» контекст” [3, 117], “контексти дніпровського топосу” [3, 130], “«дніпровський» («русалячий») текст” [3, 133] літератури романтизму.

Уніфікувати відповідні означення можна завдяки вивченню цілісних просторових утворень. Тобто ретельнішого структурного аналізу потребує семантика не лише річки, а й міста над річкою як урбаністичного феномена. Поселення згаданого взірця виявляють символічну домінанту стосовно водойми. Як стверджував Ю.Лотман, концентричне гористе місто є “вічним”, бо, на противагу до ексцентричного, не передбачає загибелі (передусім потопу) [18, 10]. Доповненість суходолу акваторією в просторовому тексті суттєво сприяє типологізації водних локусів.

Запропоноване дослідження має на меті узагальнити напрями міфопоетологічного сприйняття річки в урбаністичній ліриці. Завдання роботи – виявити способи реалізації Дніпра як семіотичного утворення в київському тексті 1910-х – 1930-х рр.

Справді, на відміну від жилих територій, принципи класифікації річок не усталилися в семіотиці простору. В окремих аспектах такі засади можна паралелізувати з розрізненням видів міст. Із позицій міфопоетики, доречно виокремлювати дрібні водойми й відображення космічних відповідників – “сакральні гідроніми”, на кшталт Нілу [33, 375]; локуси з широким спектром персоніфікацій і рольовими антитезами (Волга, яка, за тверською легендою, сперечається з Вазузою); ріки з сильними (“задерикуватими”) течіями і їхні антиподи [2, 218; 2, 222–223]. Але низка текстів та дискурсів спирається на

конкретно-природничі відомості з царини міського господарювання (про освоєність річки, її важливість в устрої прилеглих земель, обжитість островів, якщо вони є, і т. д.).

Київський текст базується на ряді рецепцій “*основного дніпровського міфу*”. Значною мірою уявлення про таке утворення походить від розвідок В’яч. Вс. Іванова та В. Топорова. Учені на прикладі київських локусів докладно інтерпретували просторову маркованість міфу. Вони порівнювали оніми й сюжетні схеми, засвідчені в міфах про походження Дніпра [10, 109–110; 10, 114–115], заснування Києва [10, 121–122]. На думку авторів, антитеза стихій у київській картині світу ґрунтується на змієборчому сюжеті. Дніпро пов’язується зі змієм, котрому божий коваль дозволяє напитися з річки лише після досягнення Чорного моря [33, 376]. Таким чином, місто, закріплене за вогняним культом [20, 648; 21, 307], в узуалізованій міфології протиставляється річці – перевтіленому змієві. Саме наведеною опозицією може обумовлюватися дніпровський субтекст як один із найрозбудованіших у літературній моделі Києва.

Цікаво, що, хоча В’яч. Вс. Іванов і В. Топоров не вдалися до термінів “київський / дніпровський текст”, вони усвідомлювали згадані об’єкти як змістову цілісність. Це сприйняття відповідає структурі, вирізненій В. Топоровим у петербурзькому тексті. Ідеться про семантичну зв’язність, згрупованість текстів-варіантів довкола певного ядра [32, 662].

Очевидно, бачення Дніпра в київському тексті спирається також на всю систему загальних міфопоетологічних засад. Ідеться, насамперед, про персонажне тлумачення річки, розуміння річки як локусу входу, співвідношення благодатності / демонічності річки, розгляд статусу річки у світоустрої:

1) персонажне тлумачення річки. Із погляду деяких учених, змій у візантійській православній традиції уособлює велич міста [27, 149]. Таке твердження привертає інтерес в іконічному плані, викликаючи певну настороженість у ракурсі символіки. У ньому змій – це й ворог людини [20, 470].

Мотив величності акцентується у взаємодоповненні Києва Дніпром. Поряд із семіосферою монументальності, питомою для міста (Київ – княжа столиця й т. п.), на сумірні коди вельможності претендує ріка. Уже в билинному епосі Дніпро постає в подібі вродливої жінки Непри Королівни [6, 159]. За топонімічними легендами, ця водойма має чи небесне походження [33, 376], чи прекрасні краєвиди, отримані в подарунок завдяки хитрощам [6, 159].

На мотивах вишуканості в персоніфікаціях річки зосереджуються й модерністи. Приміром, однією з іпостасей Дніпра в збірці П. Тичини “Вітер з України” є джентльмен: “Сам синій весь, у білих берегах-панчохах. – «Я на конгрес, я на конгрес»” [24, 388]. У ряді інших творів письменник підкреслює мотив дзеркальності водойми. Він прикметний для авторської історіософії. Річка буквально відображає, а, отже, дублює перипетії з життя столиці. У першій поезії циклу П. Тичини “З мого щоденника” таке тлумачення

розпочинається з посилань на титулованість локусу. Дніпровський субтекст умовно відтворює, “інсценізує”, події періоду гетьманату П.Скоропадського: “Ой хмари, хмари з німецької землі! Це ж ви зробили славу: Дніпрові булаву дали. Дніпро вертів її сюди-туди і довго любувався” [24, 366]. Наступний вірш у прозі, подібно до композиції книги “Замість сонетів і октав”, будується як антистрофа. Поезія, датована “19 р. Денікіщина”, представляє протилежне уособлення ріки: “«Дніпро – бандит». У цьому – все. І гніт чужинців, і ненависть, і власна кволість, і одчай” [24, 368].

Зазвичай причетність київської ріки до історичного процесу й побуту міста оцінюється схвально. У баченні П.Филиповича водойма володіє скарбами, котрі підіймаються за повені. Довколишній світ не просто відображається в поверхні, а мовби “зістарюється” нею. Так учергове внаочнюються музейні мотиви міста. Наприклад, очуднення пейзажів водопілля стилізується під відкриття “запасника природи”: “... Будеш ти знову і знову // З високої стежить гори, // Як радісні хвилі Дніпрові // Назустріч незнаній будові // Могутні виносять дари!” (“Не скажуть ні фарби, ні книги...” [37, 117]). Помітно, що ця рецепція відмінна від уявлень російських слов’янофілів про потоп – кару грішному Петербургові [22, 12–13]. В іншому творі П. Филипович акцентовано вподібнює придніпровський субтекст Межигір’я до меморіалу. На думку ліричного суб’єкта, урочище “вквітчалось” “квітами із порцеляни”, “там в стінах темного музею // Колишніх задумів спочинок” (“Здивуй увагою своєю...” [37, 101]).

Як можна простежити, у цитованому щоденнику П.Тичини характеристики даються локусові індуктивно: від конкретніших до загальніших. Аналогічні принципи творення образу й оповідного структурування міфу застосовані в циклі поета “Живем комуною”. Важливо, що в згаданій групі творів збігається семіозис дніпровського та межигірського субтекстів Києва. Спершу Дніпро “чудний... – ізразу... не впізнаєш” [24, 372], сповнений човнів, які перевозять “все ліс, ліс, що рубаний, що цілий” до “голодного міста” [24, 374]. У третьому вірші рубаність як форма каліцтва переноситься на саму водойму. Із наростанням суспільної напруженості (алюзії на поширення атеїзму, урбанізації, дегуманізації, промислові стрибки) Дніпро означається як “поранений” [24, 376], “інвалід” [24, 378] у “лисінах... берегів” [24, 380]. Акцентування мотиву благородства відкладається на завершення опису річкової характерології.

Прикметно, що в 1910-х – 1930-х рр. здійснюється поступовий відхід річкового субтексту від змієборчого сюжету. Підтвердженням цього є міфологема ведмеда в циклі П.Тичини “Живем комуною”. У версії письменника буря на Дніпрі – “мов той ведмідь встає – одною лапою на берег хлюп! Другою під водою...” [24, 384]. На рівні асоціацій із громовержцем і його ворогом наведений анімальний міф може трактуватись амбівалентно. Із одного боку, рудименти тотемізму ведмеда помітні в культі Перуна [16, 145–146]. Із другого боку, одвічний супротивник Перуна – Велес – поєднує зміїні риси [33, 376; 35, 57] із ведмежими [20, 227].

Про переосмислення змієборчого сюжету свідчить і візія М. Зерова. Ототожнюючи “неокласиків” із аргонавтами, лірик наголошує: “ціль борні і трудних плавань” – то “дуб з золотим руном і колхідійська гавань” (“Аргонавти” [9, 83]). За варіантами античного міфу, шкуру тварини охороняв змії, приспаний Медеєю чи вбитий Ясоном [20, 99]. Якщо співвіднести ці сюжети з моделлю Дніпра, автентична міфема змія в ній дезавується. Київські поети-“аргонавти” не приймають сталого змієподібного образу річки, а мріють про локус подолання чи приборкання змія. Унаслідок неузгодженості оповідних конструкцій повний цикл семіозису не відбувається. Таким чином, річковий субтекст указує на потребу в розширенні міфологічної системи.

Можливим також є конкретно-локальне тлумачення Дніпра в київському тексті;

2) розуміння річки як локусу входу. Згідно з архаїчними розуміннями, у проявах змієподібності простору увиразнюється мотив потрапляння до міста. Наприклад, у середньовічному сказанні про Вавилонське царство Навуходоносор велить, щоб “во главу бы змиеву въезд во град” [23] (пор.: [27, 149]).

У такому ракурсі Дніпро уособлює вхід до Києва в прямому та в переносних сенсах. Будучи важливим портом, місто завжди залежало від транспортного освоєння водної артерії. Погляд мандрівника з судноплавного засобу породив давню іконічну традицію. Саме в її межах М.Зеров асоціює дніпровську навігацію з міфом про аргонавтів. У присвяті М. Рильському автор порівнює “неокласиків” із екіпажем Ясона: “... Ми самотою йдем по хвилі білогривій // На мудрім кораблі...”. Залучаються й тематичні характерологічні символи: “... Ти [Рильський. – В. Л.] як Тіфій нам, і від стерна свого // Вже бачиш світлу ціль...”. Але реалістичні знаки вказують на чітку локальну закріпленість твору. “Я”-поет іронізує з приводу того, що “культур і фактур неважений баласт // У човен свій бере футуристичний тривій...” (“Аргонавти” [9, 83]). За іншим віршем М.Зерова, аспанфуті “розбили табір” безпосередньо на Дніпрових пагорбах (“Київ – традиція” [9, 28]). Аналогічно, М.Рильському про птахів – “не панфутуристів” нагадує заміська риболовля (“Друге рибальське посланіє, зовсім не до рибалки адресоване”) [25, 268].

Метафоричне входження через Дніпро передбачає сприйняття цілого міста крізь призму прирічних панорам. Водойма з прилеглими урочищами (правобережні пагорби) виконує роль київської просторової “синекдохи”. Чим масштабнішою є урбаністична панорама, тим повніше Дніпро заміщує її дрібніші складники чи детальніше фіксується в кожному з елементів. У цьому також полягає схожість міфопоетик Києва та Вавилону. За цитованим візантійським сказанням, цар східного міста вимагав наносити зображення змія на всі вжиткові предмети [23] (пор.: [27, 149–150]).

“Дніпроцентричність” української столиці показово підкреслюється в поезії П.Филиповича “Ямби”. Ліричний суб’єкт, прогулюючись у вихідний день, ставить риторичне питання: “Де ж відпочивати..., // Як не в садах, що на

Дніпро виводять, // Над берегом високим і крутим”. Споглядаючи річку, герой закріплює за простором мотив відкритості. Налаштованість на рекреацію – “приємний час безжурного спокою” [37, 122] “дивитися примусить, // Як дійдеш до горішньої алеї, // На далину, затоплену блакиттю...”. Сприйманий обрій дає змогу розрізнити множину координат, на котрих розташоване місто. Це, насамперед, довжина та глибина. Межі Києва оцінюються через обрис річки з її динамічними атрибутами. “Я”-поет звертає увагу “на пароплав з повільною ходюю...”. Побачене чітко утримує опозицію “право” vs. “ліво”, залучаючи показники глибини. Окрім “темної води”, “блідих пісків”, вони розкриваються у віддалених об’єктах: “... А там, *ліворуч*, на густі ліси // Та біля них – на підгородні села... // Подивисься – і *наче зачерпнув // Води з криниці вічної природи...*” (*тут і далі курсив автора статті. – В. Л.*) [37, 123]. Так алюзійна глибина вподібнюється до мірила лісової гушавини.

У зв’язку з відзначеними рисами в дніпровський субтекст уводяться локуси прибережних схилів. Видовищні “київські гори” істотною мірою залежать від рецепції ріки. У їхній міфології, на додачу до ідей священності, верху, розбудовується мотив натхнення. Справді, у творі М.Зерова “П.П. Филиповичу” розширюється антична геопоетика столиці. Окрім Дніпра – маршруту аргонавтів, постає локус Парнасу, споріднений із адресатом присвяти. Поет змальовується в сонетоїді таким чином: “... Стежите парнаську течію. // Йдете собі «кастальськими берегами», // Тонкі серпанки топчете ногами, // А музи вас чекають на шпилях...”. Київська маркованість простору посилюється уточненням: “... Йдете доріжками Максима й Лесі...” [9, 73]. На тлі спостереженого симптоматичною є стаття самого П. Филиповича про збірку О.Слісаренка “На березі Кастальському”. Критикуючи художника-оформлювача книги, “неокласик” стверджує: “... Обкладинки не зрозумів – закутані з голови до ніг... постаті на червоному «березі Кастальському» нагадують мені пінгвінів...” [38, 151]. Тобто джерело натхнення здобуває високе та низьке втілення в семіосфері Києва. Позитивні конотації належать першій із іпостасей, включеній у візію Дніпра.

У цілому міфологеми античних гір часто виконують описово-оповідну роль у київському тексті. Варто нагадати про термін “олімпійці”, що стосувався й М.Зерова в період літературної дискусії 1925 – 1928 рр. [17, 151].

Аспект входу через Дніпро підпорядковується ширшому сакрально-географічному й емоційному сприйняттю локусу;

3) співвідношення благодатності / демонічності річки. У ліриці ХХ ст. для Дніпра більш звичний мотив заспокоєння, аніж боротьби. Уявлення про гармонійність річкового пейзажу простежується в ряді етнічних літератур. Наприклад, єврейська поетеса М.Хенкіна змальовує вмиротворене “прощання з квітнуванням літа” крізь призму образів судноплавства: “Вітрильники останні на Дніпрі // До берега дощами вже пришито” (“Осінь” [1, 463]). Для П.Маркіша асоціації локусу з хижакон допустимі в царині історичних міфів. Присвячуючи поему “Купа” євреям, убитим в Україні, письменник називає Дніпро “невсипущою рікою”, “кривавою смагою шкарубкою”. При цьому зіставлення

водойми з “оленом... // В разках надвечірніх вінків” [1, 339] містить алюзію на середньовічну візантійську збірку “Фізіолог”. За сказанням про оленя, включеним до книги, така тварина перш, ніж пити воду, відкидає змію, яка тричі змінила шкуру [39, 613]. Можливо, через відповідну реміфологізацію підкреслюється занепад змієборчого сюжету в дніпровському субтексті.

Кілька виняткових випадків демонізації трапляється в доробку В.Тарноградського. Автор порівнює монголо-татарську орду з хмарою, що “іде з-за Дніпра” (“Батий” [29, арк. 23]). У давнішому вірші поет проектує на річковий простір сюжет братовбивства. Ліричний суб’єкт, “мов Каїн..., // В синії хвилі Дніпрові... // Скинув скривавлене тіло” (“Мов Каїн, в зеленій діброві...” [29, арк. 7 зв.]).

У цілому в трактуванні річки через коди смерті, трагічності, жорстокості й мотив кровотечі простежується певна тенденція. Найчастіше таке сприйняття властиве літераторам, які досить послідовно звертаються до промислових локусів Києва. Д.Фальківський, змальовуючи пейзаж заводу “Арсенал” і фабрик у поемі “Тов. Гнат”, удається до прикметного порівняння: “Шаріє схід, // неначе кров там // Тече й ховається в Дніпрі” [36, 148]. У наведеному образі навряд чи варто вбачати винятково кліше. Справді, в іншому творі лірик стверджує: “Весна... для мене – // Кров” [36, 92]. При цьому опис настання весни в Києві починається з панорами Дніпра (“На північ ніч і день – біляві хмари...” [36, 91]). У ще одній поезії “чорна смуга Дніпра” узагалі вподібнюється до “ріки свинця”, якою воїнів “частувала... ніч кулеметами: // Напувала...” (“Частувала нас ніч кулеметами” [36, 135]).

Аналогічним чином річка розуміється в ряді поезій Г.Косяченка. У них територію над Дніпром маркує кров [12, 182–183], сум [12, 181], туга, яка “серце точить” [12, 183], “тиша мертва і глибока” [12, 184], “тяжко поранена північ” [12, 181] (“Над Дніпром). Перебуваючи на правобережних узвишсях, ліричний суб’єкт відзначає: “Дніпрових вод все зменшується клекіт” [12, 54]. Але, водночас, він міркує про “втоптаний, // Скривавлений базар”, смерть (“Погасне лампа...” [12, 55]), убивство (“В парку” [13, 96]). У версії літератора вся дніпровська річкова система асоціюється з тілесними стражданнями. Мук зазнає навіть персоніфікована природа. “Я”-поет підкреслює: “Далекі роки! // Бої... // І розстріли... і кров... // Знесли вас днів моїх потоки, // де в скелях піниться Дніпро! // Де стогнуть хвилі на порогах...” (“Схід сонця” [12, 172]).

Проте індустрійнні образи річки в київському тексті можуть здобувати й життєствердне значення. Приміром, для О.Влизька Дніпро уособлює насагу “молодої пролетарської весни”. У творі “Перспектива” автор посилається на промислову освоєність водойми (знаки “лав рибарів”, пароплавів; мотив швидкого пересування: “руху пасажирів – на пристань”, “біганини на пляж катерів”). Перелічені явища мисляться як обнадійливий наслідок завершення холодів. Тому міфопоетика О.Влизька видається досить традиційною. Смерть в уявленні ліричного суб’єкта пов’язується не з рікою, а з зимою. Пожвавлене життя Дніпра, навіть пристосованого до людських інтересів, є певним відповідником природи, її “зеленого плутаного заплоту” [4, 187].

В окремих випадках демонічність річки пізнається через внутрішні форми гідронімів. Найвідомішою з назв, означених негативними, потойбічними, конотаціями, є Чорторий. Комічна рефлексія з приводу неї розгортається в юнацькому циклі М.Зерова. “Неокласик” надає класифікаційної семантики номенові протоки, яка омиває Труханів острів. Поневіряючись перед іспитом у професора В.Клінгера, автобіографічний “я”-поет вагається: “Може, краще вже жернов осельний // Прив’язати мені коло шиї // І в Дніпра поспитати поради, // І втопитись в його чорторії”. До таких роздумів спричиняє невивчений доробок Фукідіда, зіставлений із “широкими Дніпровими просторами” та “чорториями незнаними” (цикл “Peri tu Thukididu. Повість о Горі-злосчастії” [9, 92]).

Згадані конотації ґрунтуються на розумінні Дніпра в максимально узагальненому масштабі;

4) розгляд статусу річки у світоустрої. У цьому аспекті доцільно звернутися до творчості М.Драй-Хмари. Автор включає основну водойму Києва в кореляції з підкреслено “космічними” локусами. Деяким із них властивий мотив екзотичності: “І кожен день кудись в трамваї, // і кожен день не те, що треба, – // а десь і Ганг, і Гімалаї, // і спокій голубого неба” [8, 73]. “Доступніший”, “приземленіший” Дніпро опиняється поза омріяним простором. Цікаво, що до протилежної позиції тяжів М.Семенко. У вірші “Пляж” він, на думку І. Гончара, уподібнює Дніпро до Нілу [7, 18] (пор.: [28, 162]).

Водночас, у циклі М.Драй-Хмари “Шехерезада” очуднені пейзажні означники осмислюються в інший спосіб. У поезіях виникають образи, через які героїню арабських казок можна ототожнити з рікою. Так, адресат медитації асоціюється з “блакитною оболонню” [8, 30], “розпліскуванням цебер // передсвітанної грози” [за 8, 31], “надземними... // зачарованими... берегами” [8, 32]. Описуючи в другому вірші, як “під копитом тріщали ребра”, ліричний суб’єкт паралелізує це з тим, що “молода гонця... // пролила своє дання...” [8, 31]. Згадана дія мовби змальовує процес утворення криги (вихлюпнута вода замерзає; затверділа поверхня калюжі тріскається під вершником). У третій частині циклу Шехерезада співвідноситься з віконними “льодяними ґратами” та “просторами сніговими” [8, 32]. Зрештою, у завершальному вірші М.Драй-Хмари “я”-поет не може “розмаяти // снігового сна” героїні, яка “все та ж: голуба й ясна”. Мотив тривалої розповіді на ніч, звичний для міфемі Шехерезади, підпорядковується сюжетові про річку, яка замерзає (“засинає”) взимку. Алюзія на скресання (“Ожило у душі незабутнє...”) суміщена з промовистим образом: “Золотіє бань вінок” [8, 33]. Завдяки цьому внаочнюється суто київська маркованість сюжету. Хоча цикл побудований як загальний символ сезонного (літо – осінь – зима – весна) й агрегатного колообігу води (стани газу й рідини – криги – газу – криги та рідини), заключний твір переводить його у вимір дніпровського субтексту. Гідросфера Києва тепер перебуває в центрі художнього світу.

Для конкретизації сюжету здається не випадковою й етимологічна семантика імені “Шехерезада” (“Шахрзад”). На фарсі цей номен означає “народжена в місті” [14, 208].

Аналогічні уявлення відповідають сталому трактуванню Дніпра як космічної осі, сполучної ланки між небом і землею [33, 374]. До нього М.Драй-Хмара вдається в низці поезій [15, 83]. Прикметним у такому сенсі є сонет “Поділ”. У творі пам’ятник Св. Володимирові утілює цивілізаційні терени (пор. із назвою району “місто Володимира”). Такий фрагмент київського простору підпорядковується традиційному основному міфіві. Справді, міст виведений “в намисті з *огняних опук*”. Водночас, антитезу складає символ “Трикутника сузір’я”. У поезії відповідна фігура пов’язується з “водами Дніпровими” [8, 94], отже, протиставляється жилим частинам міста. Ця характеристика є виправданою в ракурсі міфології: код води питомий у семантиці трикутника [20, 273]. Сковорода в поемі П.Тичини ототожнює ріку з ідентичною символічною формою: “Дніпро... повен перебігу, – // познай себе самого. // Се ж бо єсть: // брєнне, текуче і безконечне, // немов... *триугол*...” [31, 354].

Функція єднання також виконується щодо конкретніших елементів простору й часу.

Усупереч загальновідомим міфам [6, 159], Дніпро в ліриці 1910-х – 1930-х рр. не персоніфікується через контакти з іншими ріками. Епічний процес “перемовин” між водоймами в урбаністичному тексті опущений. Виняток може становити алюзійний контакт Дніпра з Чорним морем, сугерований у вірші М.Зерова “Аргонавти”. Низка поетів лише констатує, що Дніпро сполучається з морем, але не міфологізує це: “Став я, // дивлюсь // і мовчу <...>. // Бистрії води течуть // десь до морів” (Г.Косяченко, “Над Дніпром” [12, 183]).

Натомість, передбачається полілог між метафорами потоку. Нерідко йдеться про образи часу, опредмечені через локальну деталь течії, а також її оператори та предикати. Цей прийом показово простежується в образі “днів... потоків” [12, 172] із іншої поезії Г.Косяченка, що цитувалася вище. Так само у вірші “Черкаси” М. Драй-Хмара, із погляду киянина, уподібнює Дніпро до Лети. Вона єднає місто, де автор мешкав на час написання твору, із Черкасами, що уособлювали попередній етап у житті літератора (див.: [15, 83]).

Символіка проминання в Леті привносить у річковий субтекст мотив відстороненості. Споріднений із мотивом мовчання в київському тексті, згаданий компонент указує на безсилля ріки та міста, яке стоїть на ній. Тарас Шевченко в однойменній поемі П.Филиповича спостерігає, як “куняє Київ стародавній // Над угамованим Дніпром” [37, 108]. Ярославна в диптиху П.Тичини звертається до водойми: “Дніпре, Дніпре, сон-дрімайло, // ти нам батько всім. // Встань хоч ти – коли без князя – // царство воскресім” (“Плач Ярославни” [24, 308]). Кульмінацію такого сприйняття, укладену в мотив ілюзорності, вияскравлює М.Драй-Хмара. Слухаючи концерт на парковій естраді, ліричний суб’єкт припускає: “... Дніпра немає... Може, хтось обмарив. // Чи це струнних звуків чародійна гра...” (“Симфонія” [8, 109]).

У дніпровському субтексті ХХ ст. переважає сюжет сполучення регіонів, а не водних локусів. Він утверджується в ліро-епіці (поєми Вал. Поліщука “Над Дніпром”, Є.Плужника “Канів” та ін.), а також актуалізується в публіцистиці (нарис Д.Бузька та Г.Шкурупія “Старим Дніпром в останній раз” і т. д.), ліриці громадянського звучання (цикл М.Рильського “Дніпро”), звернутих до проблем гідроелектрифікації України.

Суттєвою є й інтертекстуалізація Києва через дніпровські локуси. Мовиться, передусім, про утвердження венеційських ремінісценцій у просторі українського міста. Їхня система закріплюється ономастично, починаючи з ХІХ ст., разом із групою італійських територіальних посилок. Завдяки власне комунікативній природі такий процес різниться від засвоєння усталених “сигнатур” Венеції, які “тиражувалися в... художніх і нехудожніх текстах” [40, 41]. Передмодерністичний Київ здобуває ряд метафоричних назв, відповідних реальному “некиївському” простору (“Київська Італія” – район Куренівки та Пріорки [19, 173] тощо). Назва “Венеція” дістається місцевості, загаченій біля лівобережної затоки Дніпра [11, 82]. Згодом номеном “Київська Венеція” означається Русанівка [5, 87]. Відповідний асоціативний ряд поширюється й пізніше. Згадуючи про Київ часів громадянської війни, І.Еренбург зауважував, що для домовленостей із А.Денікіним союзники, “натхненні романтикою Венеції дожив..., організували «раду десяти»” [41].

У такому ракурсі не випадковим є звернення М.Рильського до візії італійського міста. Ідеться про твір “Хай хоч ві сні венецькі води...”. У ньому двосвіття високого й низького / штучного, притаманне дніпровському та придніпровському субтекстам, передається через колористичний контраст. Ефект дзеркала (“Плюскоче водяна дорога, // Одбивши золоті огні”) своєрідно переосмислюється поетом. У гладі каналів довколишні об’єкти, за міфологічним світоглядом, утілюються в потойбічних двійниках. У вірші узагальнювальне “сяйво вроди” протиставляється “тоскному золоту Мадонн”. Так само “білоодежна Дездемона” стоїть у короні “з троянд вечірньої зорі” [26, арк. 5]. Панестетично витлумачені, але *природні* світила вкладаються в антитезу до вбрання, сприйманого як певний “штучний відповідник” світла.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. “дніпровсько-венеційський інтертекст” найпослідовніше розбудовуватиме Л.Костенко (поезії “Канарейка”, “До шибки притулився голубок...”, “Я виросла у Київській Венеції...”, “Акварелі дитинства”, “Гондоли – чорні...” та ін.).

Отже, на прикладі дніпровського (суб-)тексту простежуються найважливіші способи міфопоетологічного трактування річки в урбаністиці. Вони полягають у персональному тлумаченні річки, розумінні ріки як локусу входу, співвідношенні благодатності / демонічності річки, розгляді статусу річки у світоустрої. Згідно з зазначеними механізмами сприйняття, у поезії 1910-х – 1930-х рр. Дніпро асоціюється з відкритістю, заспокоєнням, натхненням, розповіддю. У тексті річки узагальнюється ряд мотивів (дзеркала, здатного до перетворень; музейності, благородства, входження до міста, сполучення просторів та ін.) і сюжетів (про смерть і оживання річки тощо).

Через належність до міфу про суперництво громовержця зі змієм локус Дніпра указує на потребу подальшого дослідження бінарних структур у київському тексті.

1. *Антологія єврейської поезії* : [укр. переклади з їдишу] / [уклад. та ред. В. Чернін, В. Богуславська]. – К. : Дух і Літера, 2007. – 672 с.
2. *Афанасьев А.Н.* Мифы, поверья и суеверия славян : Поэтические воззрения славян на природу [в 3 т.] / *А. Афанасьев*. – М. : Эксмо; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – Т.2. – 768 с.
3. *Булкина И.С.* Киев в русской литературе первой трети XIX века : пространство историческое и литературное : дисс. ... доктора философии по русской литературе / *Инна Сергеевна Булкина*. – Tartu, 2010. – 213 с.
4. *Влизько О.Ф.* Вибрані поезії / *Олекса Влизько*; [упор., передм., прим., ред. Л.М. Новиченка]. – К. : Рад. письменник, 1963. – 244 с.
5. *Вовк Д., Стеклов А.* Некоторые Киевские тайны / *Вовк Д., Стеклов А.* – Ч.1 : Левобережье. – К. : Изд-во Равенского, 2002. – 128 с.
6. *Войтович В.М.* Українська міфологія / *Валерій Войтович*. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
7. *Гончар І.* Поетична трикстеріада Михайля Семенка / *І. Гончар* // *Вісник Київського національного університету імені Т. Шевченка* : Література : Мовознавство : Фольклористика. – 2006. – Вип. 17. – С.16–19.
8. *Драй-Хмара М.П.* Поезії / *Михайло Драй-Хмара*; [упор., передм. В.Т. Поліщука]. – Черкаси : Брама, 2004. – 168 с.
9. *Зеров М.К.* Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т.1 : Поезії. Переклади / *М. Зеров*; [упор. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко]. – 843 с.
10. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Мифологические географические названия как источник для реконструкции этногенеза и древнейшей истории славян / *В. Иванов, В. Топоров* // *Вопросы этногенеза и этнической истории славян и восточных романцев : (методология и историография)* / [под ред. В. Иванова, В. Королюка и др.]. – М. : Наука, 1976. – С.109–128.
11. *Киев* : [энциклопедич. справочник] / [под ред. А.В. Кудрицкого]. – К. : Гл. ред-я Укр. совет. энциклопедии, 1982. – 704 с.
12. *Косяченко Г.П.* Вибрані поезії : [кн. перша] / *Григорій Косяченко*. – Х.-К. : Література і мистецтво, 1931. – 207 с.
13. *Косяченко Г.П.* В парку / *Григорій Косяченко* // *Глобус*. – 1927. – №1. – С.96.
14. *Кульчинський О.* Іранці розуміють, чому Ганнуся стала вбивцею : укр. літ-ра заговорила на фарсі : [розмова з перекладачкою К. Криконюк] / *О. Кульчинський, К. Криконюк* // *Всесвіт*. – 2011. – №3–4. – С.205–210.
15. *Левицький В.А.* Дніпровський текст Михайля Драй-Хмари : за “течією поетизмів” чи проти неї? / *В. Левицький* // *Віршознавчі студії* : Зб. наук. пр. конференції “Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ ст. Здобутки і перспективи розвитку” / [упор. Н.В. Костенко, Я.В. Ходаківська]. – К. : Видавн. дім Д. Бураго, 2010. – С.81–84.
16. *Леонтьев А.И., Леонтьева М.В.* Истоки медвежьей Руси / *А. Леонтьев, М. Леонтьева*. – М. : Алгоритм, 2007. – 240 с.
17. *Літературознавча енциклопедія* : [у 2 т.] / [авт.-укл. Ю.І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т.2. – 624 с. – (“Енциклопедія ерудита”).
18. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // *Избранные статьи* : в 3 т. / *Юрий Лотман*. – Таллинн : Александра, 1992–1993. – Т.2. – 1992. – С.9–21.
19. *Макаров А.М.* Малая энциклопедия киевской старины / *А. Макаров*. – К. : Довіра, 2005. – 558 с.
20. *Мифы народов мира* : Энциклопедия : в 2 т. / [гл.ред. С.А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т.1. – 1991. – 671 с.
21. *Мифы народов мира* : Энциклопедия : в 2 т. / [гл.ред. С.А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т.2. – 1992. – 719 с.
22. *Отрадин М.В.* Петербург в русской поэзии XVIII – первой четверти XX веков / *М. Отрадин*. – СПб. : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2007. – 36 с.
23. *Повести о Вавилоне* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.feb-web.ru/feb/irl/il0/il2/il2-3374.html>.
24. *Ранні збірки поезії П. Тичини* / *Павло Тичина*; [пер. англ. мовою, передм. від перекладача і прим. М. Найдана; передм. В.В. Неборака]. – Львів : Літопис, 2000. – 432 с.
25. *Рильський М.Т.* Зібрання творів : у 20 т. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т.1 : Поезії : 1907–1929 : Проза : 1911–1925 / *М. Рильський*; [упор., авт. прим. В. Лета, А. Тростянецький]. – 1983. – 536 с.
26. *Рильський М.Т.* Из книги “Гість невідомий” : Збірка поезій 1919–1921 рр. / *М. Рильський*. – Інститут рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. – Ф. 76. – Од. зб. 3. – Б/д. – Автограф. – 9 арк.
27. *Ричка В.М.* “Київ – Другий Єрусалим” : з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі / *Володимир Ричка*; НАНУ, Інст-т історії України. – К. : Інст-т історії України, 2005. – 243 с.
28. *Семенко М.В.* Поезії / *Михайло Семенко*; [вступ. сл. М. Бажана; упоряд. та ст. Є. Адельгейма]. – К. : Рад. письм., 1985. – 311 с.
29. *Тарноградський В.П.* Лірика й балади : (Вибрані поезії) : 1906–1930. Державне вид-во України / *В. Тарноградський*; [переписано рукою М.К. Зерова]. – ІР НБУВ. – Ф. XXXV. – Од. зб. 709. – 1931. – Автогр. – 38 арк.
30. *Татаренко А.Л.* Дунав као интимни простор душе [Електронний ресурс] / *Ала Татаренко*. – Режим доступу: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/12504.html>.
31. *Тичина П.Г.* Твори : [у 2 т.] / *Павло Тичина*; [підг., прим. О.І. Кудіна]. – К. : Дніпро, 1976. – Т.1 / [вступ. слово О. Гончара]. – 416 с.
32. *Топоров В.Н.* Петербургский текст / *В. Топоров*; [предисл. С. Бочарова, Т. Цивьян]. – М. : Наука, 2009. – 820 с.
33. *Топоров В.Н.* Река / *В. Топоров* // *Мифы народов мира* : Энциклопедия : в 2 т. / [гл.ред. С.А. Токарев]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991–1992. – Т.2. – 1992. – С.374–376.
34. *Топоров В.Н.* “Текст рек” / *В. Топоров* // *Из истории русской литературы*. – Т. II : Русская литература второй половины XVIII в. : Исследования, материалы, публикации : М.Н. Муравьев : Введение в творческое наследие. – Кн. II / *В. Топоров*. – М. : Языки славян. Культуры, 2003. – С.514–522.
35. *Топоров В.Н.* Vilnius, Wilno, Вильна : город и миф / *В. Топоров* // *Балто-славянские этноязыковые контакты*. – М. : Наука, 1980. – С.3–71.
36. *Фальківський Д.* Ранені дні / *Д. Фальківський*; [передм., упор. Мікулаш Неврлі]. – Братислава : Словацьке педагог. тов-во; Пряшів : Відділ укр. літ-ри, 1969. – 322 с.
37. *Филипович П.П.* Поезії : Переклади / *Павло Филипович*; [упор., передм.

В.Т. Поліщука]. – Черкаси : Брама, 2007. – 256 с. 38. *Филипович П.П.* [Рец. на кн.: Слісаренко О. На березі Кастальському : Поезії : Київ, 1919 : Вид-во “Сяйво”, 8-о, ст. 80, ціна 20 гривень] / *Павло Филипович // Музагет.* – 1919. – №1–3. – С.148–151. 39. *Фізіолог* : Слово і сказання про звірів і птахів // *Золоте слово* : [хрестоматія літ-ри України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV ст.] : у 2 кн. / [за ред. В. Яременка]. – К. : Аконіт, 2002. – Кн. 1. – С.612–619. 40. *Цивьян Т.В.* “Золотая голубятня у воды...” : Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // *Семиотические путешествия / Татьяна Цивьян.* – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2001. – С.40–50. 41. *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь. – Кн. II. – Ч. 2. [Электронный ресурс] / *Илья Эренбург.* – Режим доступа: <http://www.pseudology.org/Literature/Erenburg/22.html>.

*Леонід Мужук,
професор,
засл. діяч мистецтв України,
народний артист України,
лауреат Шевченківської премії*

АГАТАНГЕЛ КРИМСЬКИЙ – ПРОВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

У статті розкрито становлення світогляду Агатангела Кримського під впливом листування з Іваном Франком, його літературно-естетичні погляди, оцінку “української справи”, літературні контакти з Лесею Українкою, схарактеризовано його творчу спадщину.

Ключові слова: світогляд, епістолярій, літературно-естетичні погляди, “українська справа”, літературні контакти, творча спадщина.

В статье раскрыто становление мировоззрения Агатангела Крымского под влиянием переписки с Иваном Франко, его литературно-эстетические взгляды, оценку «украинского дела», литературные контакты с Лесей Украинкой, охарактеризовано его творческое наследие.

Ключевые слова: мировоззрение, эпистолярный, литературно-эстетические взгляды, «украинское дело», литературные контакты, творческое наследие.

The article deals with the formation of world outlook under the influence of correspondence with Ivan Franko, his literary and aesthetic views, the assessment of “Ukrainian affair”, the literary contacts with Lesya Ukrainka and describes his creative heritage.

Key words: world outlook, epistolary, literary and aesthetic views, “Ukrainian affair”, literary contacts, creative heritage.

Головною і, певно, єдиною причиною того, що «юнаком Агатангел Кримський не відзначався якимись сталими переконаннями» (а хто ж відзначався «сталими переконаннями» у такому віці?!), дослідник Олег Бабишкін вважав «поміркованість у поглядах учителів (колегії Галагана. – Л.М.), їхня непослідовність у ставленні до російського самодержавства – хитання від лібералізму до націоналізму» [2, 11]. Безперечно, це відбилося на формуванні світогляду випускника Київської колегії П. Галагана.

Аг. Кримський належав до тих численних учнів видатного філолога П. Житецького, які, за словами Олени Пчілки, «дійшовши хоч би вже й до поважного віку, радо одвідували свого вчителя, коли їм траплялося бути в Києві» [2, 6]. Проте чи варто у цьому відшукувати причину того, що змолоду Кримський «не відзначався якимись сталими переконаннями»? На це питання

можна було б відповісти словами Олени Пчілки: «П.Житецький не виступав яко запальний трибун, був “лише спеціалістом-словесником”, однак його колишній учень, з колеги Галагана, п. Яницький, прощаючись надгробним словом з сим своїм школьним учителем словесності, сказав: “Він навчив нас любити нашу многострадальну Україну!” – слова достойні уваги» [14, 6].

90-ті роки в історії народів Європи позначилися як час найбільшого загострення проблемних питань – робітничого, аграрно-селянського та національного. Для Австрії та Росії, між якими було поділено Україну, постало ще й питання ліквідації монархії. Саме ці першочергові проблеми зумовлювали боротьбу головних суспільно-політичних течій і партій того періоду. А такий ідейно-політичний рівень визначався якраз тими шляхами та методами, які вони пропонували для розв’язання цих проблем.

Для українського політичного руху умови вирішення цих питань були специфічними. Не маючи власної державності, позбавлений найелементарнішого – права на свою мову – український народ переживав найтрагічнішу добу своєї історії. Українська інтелігенція спотикалась від партії до партії, але народові від того було не легше. Та він сміявся над своїми «поводирями»: «Де два українці збереться – там три партії». Це, здебільшого, стосувалося Галичини.

На цьому хотілося б зупинитися детальніше. По-перше, аналіз історичних обставин допоможе заглибитися у процес становлення світогляду Кримського, а, по-друге, прикметно, що він ще змолodu виступив як один з перших критиків діяльності галицьких партій. Йдеться про його виступ перед «Українською громадою» в Москві 25 лютого 1891 року за старим стилем. Цього дня студентська молодь потайки зібралась на Веселках, поблизу тодішньої Петровсько-Розумовської академії, на святкування Шевченкових роковин. Щоправда, зі спогадів Кримського відомо, що на тому вечорі він прочитав лише вірша, «надряпаного олівцем» в той же вечір у залі, де зібрались московські студенти-українці. То була посвята Шевченкові: «Тарасове свято на чужині». Більше Кримський про той вечір нічого не згадує, зауваживши тільки: «Ніде в мене не записано в щоденнику тіє другеє світкування... Не можу я його переказати... протокольно...» [11, 267] – писав він. Проте серед його рукописів залишився зшиток з текстом виступу. До промови він готувався 4 січня 1891 року, але було її «читано в Українській громаді в Москві 26 февраля 1891 р.» [5] – такий запис олівцем з’явився зверху над текстом промови, напевно після виступу. Та, зрештою, це не має істотного значення, коли було прочитано ту промову, фактом залишається те, що вона готувалась, і в ній пролунали критичні зауваги до суспільно-політичного руху Галичини. Мету свого виступу доповідач Аг. Кримський визначив так: «Про факти я дуже мало згадуватиму: мені краще хочеться обмалювати відносини галицькі» [5].

До цього приходив рано чи пізно майже кожен, хто прагнув служити народові, бо Галичина на той час була центром українського культурного життя. Термін такого орієнтування часто-густо залежав від конкретного оточення. Дуже важко, наприклад, було розібратися у «галицьких відносинах»

Михайлові Коцюбинському, котрий справді щиро вірив, що галицька «Правда», за його словами, «найкраще служить цілям освіти і свідомості народної» [8, 20]. Тому так гаряче він підтримував зреформований О.Кониським та О.Барвінським журнал: «Дуже потішила мене звістка, що “Правда” знов виходитиме» [8, 20], – писав він у листі до її видавця Олександра Барвінського, котрий розсилав у всі кінці України листи, заохочуючи «дописувати до найпрограмнішої української часописі».

«Правда» серед усіх галицьких журналів мала найбільший наклад. Багато примірників ішло через кордон на Україну. Її передплатниками були Борис Грінченко, Іван Нечуй-Левицький, які дописували до «патріотичної часописі». Згодом, Б.Грінченко і Леся Українка визнали, що «такий спосіб поступування шкодить нашій справі». Остання завдяки своєму оточенню дуже рано зорієнтувалася у галицьких відносинах. Але і їй потрібно було побувати у Галичині, щоб остаточно переконатися у тому, що «те, що у нас на Україні здавалося мені потрібним, добрим, конкретним, те саме, примірявши до тутешнього життя, здалося мені таким нужденним, дурним, непотрібним, або й шкідливим» [16, 61], – пише вона з Відня 17 березня 1891 року до М.Драгоманова.

Щодо оточення, в якому перебував Кримський, то можна сказати, воно було майже сприятливим для того, аби не заплутатись у політичних сітках галицьких партій. Ще навчаючись у колегії П.Галагана, він «через радикальних старших учнів та знайомих студентів університету таємно познайомився з радикальними писаннями Драгоманова... та Франка» [4]. А пізніше, з перших місяців навчання в Лазаревському інституті східних мов у Москві, на нього навіть «накинула оком царська охранка... через... листовні зносини з київськими революційними студентськими колами та з Драгомановим і Франком за кордоном» [16, 61]. Проте він не мав змоги відвідати Галичину (як це зробила Леся Українка) і особисто розібратись у складності «галицьких відносин». Цим пояснюється певна непослідовність критики діяльності галицьких партій у виступі перед громадівцями.

Леся Українка в листі до Драгоманова писала, що «в Галичині ми не знали поступовнішої партії від народовців, бо про нову партію радикальську дуже мало чували та просто думали, і що вона не має жодного впливу на народ». То за тиждень до того Кримський перед своїми товаришами скаже подібне: «Народовська партія була в безперервних зносинах з нашими київлянами і другими українцями». Ті «безперервні зносини», а, головним чином, їх здійснювала «Правда» як орган «народовців», мали вплив на кола української інтелігенції східної частини України. В умовах, коли всі українські видавничі справи були заборонені, «народовці» намагалися залучити українських письменників до своїх видавництв. Часто це розцінювалося східною українською інтелігенцією, як велика заслуга «народовців» перед народом. Та й справді, саме ця видавнича діяльність «народовців» була позитивним явищем для українського культурного життя.

Аг. Кримський це оцінює так: «Їх заслуга національна, не вважаючи на силу перепон з боку поляків і москвофілів, народовці перш усього розбудили національні почуття в народі, розказали “чия правда... діти”». Їх патріотичні заслуги великі і незаперечимі. Вони разом з українцями зробили мову нашу до того, що вона вже й університетська й научна... добились українських кафедр в університеті, підняли національний театр, на котрий теперечки видається з сейму аж 8000 гульденів річно. Вони заснували багато часописей на нашій мові, видали багато книжок для народу. Словом задля підйому національності ними зроблено дуже багато» [15, 49-50].

Одначе при уважному підході Кримським до оцінки діяльності «народовців» неважко помітити, що він не розрізняв певних періодів у діяльності цієї партії. Для нього однаково була її діяльність як у 60-х та 70-х роках, так і в 90-х роках, коли «народовці» розпочали вже свою «нову еру». Так вони називали свою «угоду» з намісником цісаря графом Бадені. Ця угода по суті означала зраду соціальних інтересів галицького населення. 25 листопада 1890 року один з лідерів партії «народовців» посол Ю.Романчук у галицькому Сеймі виголосив заяву про вірність монархії Габсбургів. За попередньою домовленістю це означало – цілком підтримувати політику австрійського уряду разом з польським «колом» як у галицькому сеймі, так і в рейхсраті. Цісарський уряд, своєю чергою обіцяв певну кількість мандатів до парламенту (зрозуміло ж, що для того, аби підтримувати колонізаторську політику цісаря!), а також організацію українських кафедр у Львівському університеті, відкриття української гімназії в м. Коломиї, запровадження фонетичного правопису в шкільних підручниках українською мовою.

Яке значення мала ця «угода», Леся Українка могла переконатися, відвідавши Галичину. Вона писала: «Ота знакомита “угода” наробила чимало шуму у нас на Україні, бо то собі люди наші думали: от буде благодать! І дві руські гімназії, і урядова кореспонденція (ба, навіть “Урядова газета”) по-нашому, і оборона уряду проти поляків, – та що! Навіть самі поляки вже будуть за нами, – то тепер нам уже й “сам чорт не брат!” Воно, правда, що для України то й “написи на поштових скриньках були б великим поступом”, але тут, то хіба тільки плакати можна над таким поступом. Та мені тепер такою нещасною, легкодухою та дурною видається ота “угода”, що мені аж сором за галичан, як вони могли намислитись на таку дурницю. Збили тільки не в пору колотнечу, внесли лишню сварку, розбрат і зопсували виборчу справу, та й собі нічого не прибрали» [16, 61].

Там часом Кримський перебував у Москві і це не дозволяло йому ознайомитись із галицькими подіями особисто. Висновки робив із галицьких журналів, які надходили йому у Москву. Уся та література була заборонена, незалежно від того чи це була «Правда», чи радикальний «Народ», чи щоденна «народовська» газета «Діло». Кримський якимось писав: «Не стидаюсь признатись, що я (дарма, що мене заатестовано перед московською охранкою, як “главаря украинофильского кружка”) далеко не одразу зміг зорієнтуватися в усій тій закордонній літературі, і опинився в певному хаосі вражіннь» [7, 321]. І

хоч ці слова зовсім з іншого приводу, але вони проливають світло на ті шляхи та методи, якими отримував інформацію про Галичину Кримський.

Уже дивним є те, що, намагаючись об'єктивно оцінити значення «народовців» для духовного розвитку народу, Кримський не зумів розрізнити окремих періодів у діяльності партії «народовців». Не спромігся побачити, як іноді обходилася та діяльність для народу, коли від його імені «народовці» присягалися цісареві у вірності.

Проте досить цікавим є факт, що в своїй оцінці Аг. Кримський розрізняв два аспекти діяльності цієї партії. Перший – культурно-освітній, або (як він його називає) «підйом національності», і другий – соціальний, або, за Кримським, – діяльність «задня добробуту народу».

Оцінюючи те, що зробили «народовці» «до кінця 70-х років для добробуту народу», Кримський заявляє, що в соціальному аспекті «народовці» не відзначалися нічим. «Патріотизм і націоналізм займали в їх найперше місце, — говорить він, — кожен з їх готовий був душу положити за милу рідну мову, але чи багато з того користі простому народові? Розуміється, націоналізм висока і свята річ, але ж не треба забувати й насущних матеріальних потреб мужика. Тогочасні народовці зовсім забували про це і найбільше опікувалися народною просвітою, не хотіли зрозуміти, що не до читання селянинові, коли їсти нічого». У такому випадку Кримський, однак, не міг обійтися без того, щоб не гіпертрофувати національного почуття. Останнє у молодого поета, що прагнув «присвятити все життя своє народові», було надто роз'ятрене ностальгією. Для історії літератури, насамперед, має значення літературний процес, факти, події, тощо. А на психологію вченого чи поета, якщо і зверталася увага, то, у всякому разі, незначна. Проте не можна не завважити на такі записи із щоденника двадцятирічного Кримського: «Як би я кинув цю Москву і Лазаревський, та оселився у Києві! Жду, не діждуся коли це і я буду в осередку України в громаді українофілів. Часто, дуже часто мрія промине в мене об тому життю, яке могло би бути, коли б я був у Києві, але що ж робити? Може бути, і мій пробуток у Москві має ту перевагу, що розвиває сильніше струну українську, порушає саму глибину чувства. Не зраджу я тебе, Україно, твій я навіки» [12]. Або ж не менш запальні слова з тієї ж записної книжки датовані 26 липня 1890 року: «Усе минуло, минуло і від тої частини жодної світлої хвилини нема, бо я на чужині...

Покину, покину
Свою я чужину
Та й на Україну
Соколом полину.

Ні, ні, не полину, а мушу зоставатись... Україно, Україно, дихни-повій на мене ароматом твого повітря, оживи мене!» [12].

«Українська струна» озивалася у молодого Кримського дуже часто і бриніла надто боляче для самого поета. Зрозуміло, це було природне явище, адже чи мало відомо фактів, що людина часом по-справжньому починає оцінювати рідне аж тоді, коли відчуває розлуку з ним. Ностальгія ж у Кримського була, як бачимо, досить сильною. Для нього «ідеями своїми,

очевидячки, були найближчі... органи радикалів» [7, 320], як пізніше він писав, та все-таки у своєму ставленні до останніх у нього помітна певна розбіжність у поглядах. Не все було йому, юнакові, зрозумілим у тій шаленій дискусії, яку вели між собою радикали і «народовці». Підтримуючи листовні зносини із редакціями друкованих органів обох цих партій, він іноді отримував таку інформацію, яка не тільки не проливала світло на стан речей, а, навпаки, – позбавляла його можливостей у них розібратися. Наприклад, І.Франко у листі писав: «Народні святощі – то колісі в народовців. Тая “Правда” – збірка брехень, крутійства, пустої фразеології» [18, 417]. А поважний редактор «Зорі» Левицький, своєю чергою, недобрим словом озвався про радикальну партію: «Радикали – отой Франко та Павлик – поставили в програмі, що й вони не цураються націоналізма. Але ж ми вміємо читати між стрічками і бачимо, що то за часопис “Народ”. Вона чисто космополітична, національність у ній тільки на папері, задля омани очей, вона бреше на нас, націоналів, вона лає патріотизм» [2]. У тій полеміці між обома партіями, коли одна вишукувала проти другої найкомпромісніші факти, нелегко було виробити правильну точку зору в оцінці їхньої діяльності.

Кримського не задовольнила програма «народовців», бо в них, за словами І.Франка, її не було. Але він не міг також «пристати» до радикалів, бо хоча, на його думку, «З ідеєю соціалізму... не можна не годитися, бо це є верх поступу», проте «після довгої моральної і смислової муки» він визнав, що у радикалів «деякі точки... максимальної програми – хиткі: власне, перша суспільно-економічна», – пише він у листі до І.Франка від 4 січня 1891 року, а далі слушно зауважує: «Здавалось би, що одна точка ще не є поміха – пристати до вашої партії, але ж вона сама суть!» З цієї програми він міг узнати лиш націоналізацію землі за доволі певну точку, а решта «так і зостається, – пише він, – для мене химерою».

Є підстави вважати, що ці слова Кримський писав у той самий день, в який готувався до виступу, оскільки як і лист, так і рукопис промови датовано одним і тим же числом 4 січня 1891 року. Та хоч як би там було, але свої думки, висловлені у листі до Франка, Кримський у публічному виступі перед громадянами заявити не наважився. Натомість свою розповідь про полеміку двох партій закінчує таким висновком: «...намість дуже космополітичних радикалів і занадто романтичних народовців з'явиться одна нова партія, котра ніколи не забуде, що ми українці, але не забуде, що їжа рівно потрібна, як і книжка!» Що мав він на увазі зрозуміло: «насувні, матеріальні потреби» в першу чергу, бо «не до читання селянинові, коли їсти нічого».

Якоюсь мірою це можна вважати «відголоском того, що зазначив у статті «Формальний і реальний націоналізм» (1889) Іван Франко. Написана вона була для журналу «Зоря», але редакція відхилила її друк, оскільки не поділяла поглядів Франка. Зрозуміло, Кримський не міг з цією статтею познайомитись, а в ній можна було знайти чимало відповідей на ті питання, які були не зрозумілими йому в діяльності радикалів. Іван Франко писав: «Ми далекі від того, щоб нехтувати увагу національного питання, т. є. розвою народності у

всіх її питомих формах (мові, звичаях, одежі і т. п.), але все-таки не хочемо ніколи забувати, що розвій народності є тільки одним з проявів розвою народу, проявом рівно рядним з розвитком економічним, громадським, освітнім і т. ін. Певна річ, він тісно в'яжеться з усіма тими проявами розвою; але ж власне для того не можна його вважати за щось кардинальне, найважливіше і виключно миродайне: розвій народності без розвитку живого народу, його добробуту, освіти, рівності громадської і прав горожанських є або пустою мрією, доктриною, або штучним тепличним витвором. Національна література, штука і т. ін. мусить же бути виплавом живої потреби нації заспокоювати ту потребу. Нація, котра помирає з голоду, в котрій 90 процентів людей не вміє ні читати, ні писати і не має ніякої політичної волі, – така нація потребує хліба, азбуки і конституції; театрами, «національними» романсами і поезіями дуже мало їй можна прислужитися» [17, 133]. Так висловив І.Франко погляди української революційної демократії в національному питанні.

Як бачимо, близько до цього стояв А.Кримський. У своєму припущенні щодо «нової» партії він дійшов до ідей радикалізму. Але близькість Аг. Кримського до радикалізму була історично умовною. Він прагнув своє життя присвятити народові, відстоювати інтереси селянства, принципово стояв за визволення його від класового гніту, хоч як це зробити, можливо, на той час не мав ніякого уявлення. Інтереси трудящих стояли у нього на першому плані.

Про марксизм, яким тоді переймалося чимало студентів, Аг. Кримський міг почути від Павла Тучапського, колишнього свого шкільного товариша із колегиї Галагана. З ним він часто зустрічався на канікулах. Безперечно, між ними виникали розмови на суспільно-політичні теми. П.Тучапський змолоду захопився політикою і завів собі широке коло знайомих серед революційних студентів Київського університету, де в кінці 80-х років особливо інтенсивно поширюються різні економічні та філософські ідеї. Початок цьому поклав викладач політекономії Микола Зібер (1844–1888), навколо якого в роки його професорської діяльності гуртувалася революційно спрямована молодь. М.Зіберу належить кілька популярних праць з політекономії, одну з них високо оцінив К.Маркс («Теорія вартості Маркса і капітала Д.Рікардо в зв'язку з пізнішими доповненнями і поясненнями» (1871). І вже навіть після того, як М.Зібер емігрував до Швейцарії, традиції, які він започаткував, жили ще дуже довго.

Отже, ймовірним є і те, що, підтримуючи зносини з революційними студентами, у Кримського виникали питання до філософських та економічних ідей марксизму. Проте така зацікавленість, якщо й була, мала чисто спорадичний характер. Про це можна судити із листа до Франка, де Кримський визнає, що «з ідеєю соціалізму не можна не годитися», бо «це є верх поступу». У цьому листі, як уже згадувалося, Кримський висловлював міркування, що програма радикалів не має твердого ґрунту, оскільки у ній «хибка» суспільно-економічна частина. Якраз ця частина в програму русько-української радикальної партії була перенесена із положень марксизму: «У справах суспільно-економічних партія змагає до переміни способу продукції згідно зі

здобутками наукового соціалізму, то є, хоче колективного устрою праці і колективної власності средств продукційних» [13, 302]. Більш скидається на те, що Кримський, «згоджуючись» з ідеєю соціалізму, як з «верхом поступу», не знав, що та «точка», яка для нього є «хибною» у програмі радикалів, стоїть у теорії наукового соціалізму на одному з перших місць. У цьому переконує весь хід думок Кримського. Також не з наукового обґрунтування вплив у нього поспішний висновок про необхідність створення партії нового типу. До цього, передусім, його привела проста логіка життя. Основна вимога, яку він ставить перед такою партією, полягає в тому, аби вона дотримувалась ідей радикалів і, не менш важливе для Кримського, не ігнорувала національного питання. Останнє у діяльності радикалів Кримського не задовольняло, а свої висновки щодо цього він виводив із «народовських» джерел. «Народовці» докоряли радикалам, що ті «нехтують патріотизмом», і цьому доріканню повірив був спочатку і Кримський. Щоправда, поняття патріотизму в Кримського зовсім не збігалось з тим розумінням, як це витлумачували його «народовці». Наприклад, у політичному огляді «Правда», пропагуючи «патріотизм», насправді вдавалась до проповіді національної обмеженості, заперечуючи усяке засвоєння передових ідеалів та поглядів людства. З цього приводу І.Франко писав: «Ні, скажемо рішуче, – не такий наш погляд на патріотизм і на обов'язки молоді. Молодь, поки молодь, повинна набиратися всякого знання теоретичного, повинна, як ті бджоли, літати по всіх нивах людської освіти і культури, збираючи все, що піднімає і окрилює людський ум і ублагороднює серце, тямлячи тільки одно, що практичне життя, жде її серед рідного народу, і що все, чим багата і сильна людяність, буде в данім часі придатне і позиточне для нашого народу. Нині не ті часи, щоб ми з своїм народом могли відгородитись від Європи китайським муром. Нині народ наш домагається від нас служби на різних полях» [3, 200]. («Ognisko», 1889, № 1. Лист за підписом «Один з молоді»).

Аг. Кримський був гарячим патріотом, любив і шанував своє рідне, але в його серці знаходилося місце і для чужого, а надто східного, що стало йому не менш дорогим та близьким, як усе українське. І коли в нього іноді бриніла «українська струна», підсилена довгою і болючою ностальгією, – то це був не псевдопатріотизм, а глибокий прояв закоханості в рідну землю, це був жагучий порив «зблизитись з народом... присвятити все життя своє йому».

Переглядаючи записника за 1891 рік, можна натрапити на пристрасні слова молодого поета, слова любові до Батьківщини. Ці нотатки, скоріше, безладні записки, що йшли з глибин роз'ятреної ностальгією душі. Це ще не завершений полум'яний вірш, але крик живого серця, «болі» якого «погоїть любов до рідного краю». Серед різних заміток розсіяні рядки, написані під впливом найпекучішого болю, який навівала йому розлука з Батьківщиною. І це були щирі слова, слова по-справжньому патріотичні. Та не тільки в цьому полягав патріотизм Кримського. Вивчаючи східні мови, досконало володіючи більшістю європейських, Кримський водночас поглиблював свої знання в галузі українського мовознавства, яке на той час знаходилось майже в зародковому

стані. Він опрацьовує записані на канікулах фольклорні матеріали, навіть пробує їх систематизувати та підготувати до друку. Пізніше він опублікує не одну працю з української фольклористики на базі цих матеріалів. Про це писав у «Записках із Звенигородщини»: «Великої надії, щоб цензура дозволила мені мої записки надрукувати, не могло тоді в мене бути, бо саме ж 1880-ми роками розпочалася ера найбільшого протиукраїнського цензурного лютування, ішла сумно-огидна, реакційно-обрусительська доба царя Олександра III» [6]. Але він опрацьовував свої записи, бо вони для нього самого були відкриттям, і не міг не обурюватися, що на скарби народу цензура наклала ганебну заборону. Поміж його записами загубилось дві фрази: «Через що тре боронити самостійність мови!» – перша, і друга – «Київські радикали?».

Ці фрази з'явилися у записнику внаслідок обдумування промови, яку готував на вечір 26 лютого. І занотував це тому, щоб не забути це сказати, а може, й наголосити на прикрому, на його думку, явищі, котре спостерігалось серед київських радикалів.

У своєму виступі бажав зауважити, що більшість його товаришів-громадівців майже не знала української мови, вважаючи себе притому «українофілами». Кримському не хотілось з цим погоджуватися. Він з початку своєї участі в гуртку громадівців якраз проти цього виступив: «Чули ми тут багацько про українство, про українську мову, про її добру придатність для літератури й для громадського життя, про те, що вкраїнська інтелігенція повинна мати спільну мову з своїм простим людом. Говорилося все теє з великим патріотизмом, та... не своєю, а чужою московською мовою!» Далі, висвітливши причини такого явища, Кримський закликав: «Розмовляючи по-своєму один з одним, чуючи вкраїнщину один від одного, ми тим самим і вчитимемося один від одного: ступінь за ступінем, кожен все краще говоритиме вкраїнською мовою... сьогодні ми чули заповіт од Тараса, щоб ми його в сім'ї вольній, новій не забули пом'янути “не злим, тихим словом”... – так не чужим же словом, а своїм рідним, українським! Щоб колись настала завіщана Шевченком вільна нова сім'я, де не буде пана з “панською мовою” й мужика з “мужицькою” мовою, ми повинні почати з того, що вивчимо “слово” нашого мужика і самі од нього “словом” не одрізнитимемося!» [11, 258-260]

Цей заклик громадівці гаряче вітали, проте на практиці спостерігалось те, що й було раніше. Справа з вивченням української мови мало в чому посунулася після виступу Кримського. Свої думки висловлював у такий спосіб: «“Народ” признає мову вкраїнську, але ж умиляється перед нею, бо мова – то тільки форма. Нам усе рівно, який держиморда нас заарештує і на якій мові він нам скаже, що права чоловіка не про нас писані» [17], – говорить Кримський у своїй промові. І далі: «Це б ще нічого бо все ж, хоч і не шануючи мови, вони таки її держаться, та й до того це діється в Галичині, де наша мова має права горожанства. Але ж ідеї “народу” переходять на Вкраїну, в Київ, і там є ціла партійка, котра вже прямо каже: “Нащо нам укр. мова? Для простого люду пишім по-вкраїнськи, а між собою будьмо росіянами. Біди народу од цього не буде...” А такий вивод неодмінно буде можливий, якщо мову не признати за

святиню, абощо. Київські радикали зовсім забули слова свого ж вчителя Драгоманова: “Ми могли б не шанувати язика мужицького, якби що він був дозволений, як би ми його всі знали. А тим часом воно не так, наш язик переслідується. Через те зятяйте: всяке слово, сказане не по-українськи, є утратою для нашого діла”». Українські радикали (київські) вже не згоджуються тут з Драгомановим, а часопис “Народ” їх піддержує». Такі були погляди молодого Аг. Кримського щодо ролі національної мови, і цікаво б з цього приводу було простежити їхню еволюцію.

Того ж таки 1891 року в листі до Івана Франка від 2 листопада Аг. Кримський зазначав: «Хоч я тепер дивлюся на мову не як на “святощі”, але ж її люблю, і сильно люблю, хоч я не вірю у всякі «національні вдачі» (в тім розумінні, як пишуть націоналісти), хоч я ставлюся однаково до всіх народів, але патріотизм у мене застається» [9, 573]. Справді, він однаково ставився до всіх народів, але й був патріотом усе життя. З того дня, коли виступав перед своїми товаришами з критикою «галицьких відносин», де нагадував їм, що «розвій» має народний можливий тільки на «ґрунті національнім», а тому важливе значення, на його думку, має з цього погляду розвиток національної мови.

Багато минуло часу, чимало сплигло років. Він став відомим вченим. Його праці визнав багатомовний світ, та й він сам уже став окремим світом з багатьма десятками мов. Тими мовами він володів як і рідною, українською. Однак, слова Драгоманова про шанування мови, яка переслідується, ті слова, якими він намагався переконати своїх товаришів і повернути їх на істинний шлях служіння народові, ті слова він пам’ятав усе життя. Для підтвердження цього можна навести такий приклад. У журналі «Наука и жизнь» було опубліковано оповідання «Три картини» за підписом А.Кримський. Дехто вважав, що ці оповідання написав Агатангел Кримський. На це у газеті «Громадська думка» Аг. Кримський відповідав: «Я привселюдно заявляю, що такого оповідання я не писав. Та й узагалі вважаю за найогиднішу зраду, коли по-російськи пише вкраїнець, не приневолений до такого писання неминуchoю, невідкладною потребою» [10].

Такі були погляди на питання національної мови у відомого письменника та вченого Агатангела Кримського. Він був великим патріотом. Любив свій народ, його культуру та мову. Але з його патріотизмом тісно пов’язане гуманне ставлення до культури інших народів та їхньої мови. Коли його запитували, якими він володіє мовами, то жартома відповідав, що йому легше назвати ті, якими він не володіє. Захоплюючись сходознавством, він у цій галузі дуже багато зробив для народів Сходу. Титанічною працею посів чільне місце в історичних змаганнях людства, у вселюдській культурі. А вселюдське – це не тільки те, що від людства беруть, а й те, що людству дають. Кримський мав що дати людству, бо внаслідок одвічних законів людського життя влився своїм талантом в могутнє русло – ріку національної культури. І ця життєдайна течія невпинно біжить до найглибшого моря – моря світової культури.

Наукова діяльність Кримського була надивовиж багатогранною. Це й давало право сучасникам вченого називати його «нашим українським університетом, українською академією, українською енциклопедією». Проте Кримський в такій же мірі був університетом, академією, енциклопедією і для всіх народів Близького Сходу. Адже й досі багато з них вивчають свою історію та історію своєї культури (а то навіть і рідну мову) за підручниками та науковими працями, написаними Кримським.

Араби й іранці, перси і ефіопи, народ Туреччини й Таджикистану та багато інших близькосхідних народів згадують сьогодні про Кримського як про свого національного вченого. І зараз можна без застережень сказати, що без титанічної праці його в галузі сходознавства розвиток науки в більшості з цих народів затримався б на тривалий час.

Але насамперед Кримський був поетом... У хвилини найважчої нервової перевтоми він дозволяв собі відпочинок – писав хвилюючі вірші. Це була його відрада в житті.

Поезіє! Супутнице моя!
Ти – теплий, животворний промінь сонця.
Ти – тихий місяць, що в тюрмі сія
З закуреного, темного віконця.

Це був «Заспів» до його єдиної поетичної книги «Пальмове гілля». Іван Франко схвилювано писав: «Перша поезія – правдива перла в нашій письменстві і виявляє незвичайну глибину чуття та широкий розмах фантазії автора».

Усю поезію сучасники Кримського сприймали як найтонший вияв чистоти людського серця, що прагнуло краси й правди в усьому. І хоч його віршам властиві різкі перепади настрою, але вони, як писав Франко, «Не затемнюють самої об'єктивної правди, а надають їй певне суб'єктивне забарвлення, обдають її гарячим подихом індивідуальності будь що-небудь незвичайної, вразливої, нервової, здібної до гарячих поривів чуття, та поперед усього щирої і ясної до глибини душі».

Писати вірші Кримський почав ще на шкільній лаві. Коли в галицьких журналах з'явилися його перші добірки, поетові, що підписували псевдонімом А. Хванько, було лише шістнадцять років. Та незважаючи на вік, на його віршах позначився неабиякий поетичний хист. На цей час Кримський уже був знайомий зі своєю ровесницею – Лесею Українкою.

Між ними зав'язалася щира дружба. Взаємна увага, товариська допомога – все це давало добрі наслідки для творчості обох початківців, а надто для Кримського.

Та незабаром їхні зустрічі припинились – Леся виїхала з Києва, а невдовзі лишив Україну Кримський, який вступив до Лазаревського інституту східних мов. Східними народами, їхньою історією та мовами Кримський зацікавився спочатку лише для того, щоб, як згадували його сучасники, «мати в руках точне знаряддя для вияснення східних вимовів на Україну». Але захоплення «східною спеціальністю» було в нього значно глибше. Скінчивши інститут, а потім ще й

історико-філологічний факультет Московського університету, маючи виняткову наукову підготовку, він готується до професури на кафедрі сходознавства.

Але набуті знання молодого вченого, хоч він тоді володів 60 мовами, не задовольняли його. І він вирішив поїхати у дворічне наукове відрядження на Близький Схід, щоб вивчити живу мову народів, перейнятися їхнім життям... По приїзді в Бейрут оселяється в родині простого араба. Готельний затишок замінив на невеличку комірчину, аби нічим не відрізнитися від життя того народу, історію якого мав вивчити.

У листі до брата писав: «Стає мені важко жити в Бейруті. Цей город християнський, здебільшого православний, і, отже, відколи Росія виступила проти Туреччини, мене всі вітають лайками, а двічі кидали камінням і гукали: «Оце москобі, бийте його! Бийте!» Можна би вдатися за поміччю до мусульманської поліції, та якось соромно кликати мусульман проти християн. Тим-то терплю. В усякім разі, Бейрута не покину і зостанусь тут ще 18 місяців».

Але робота, якою не була б для нього захоплюючою, все одно не могла «погоїти» роз'ятрену ностальгією душу. І тому на допомогу знову приходила його «супутниця – поезія!...». Вилита у вірші туга за рідним краєм пом'якшувала «біль серця».

Горді пальми. Душні лаври...
Манячливий кипарис.
Океан тропічних квітів...
Ще й цвіте цитринний ліс...
Я хитнувся, бо наче впився
З аромату тих квіток.
Аж погляну: коло пальми
Простий житній колосок!
«Гей, земляче! – шепче колос,
Похилившись на стебло. –
Ми чужі для цього раю –
Що ж сюди нас принесло?»

У країну «гордих пальм» його закинула любов до народів, доля яких була такою близькою до долі його рідного народу, якому з юнацьких років гаряче прагнув «присвятити все життя своє».

Його шлях був нелегким. І не тому, що вимагав унікального обдарування – Кримський його мав від природи, а тому, що навіть людям з непохитним здоров'ям не під силу було зробити те, на що він спромігся. Цей вибір був для нього свідомим – праця! Тільки праця!.. На інше не мав часу.

Обрав життя самотника (цього вимагало покликання). Проте не був самотнім. Його єднала із світом поезія. Мав друзів. І хоч зустрічався з ними не часто, проте постійно із ними спілкувався. У цьому йому допомагали листи. Найближчими його друзями, на яких міг покластися, заради яких ніколи не пошкодував життя свого – Іван Франко і Леся Українка.

Франкові Кримський завдячував, бо старійшина тодішньої літератури вирізняв талант молодого Кримського із павутиння «народовської» політики, бачив його спрямування у русло світової культури.

Леся Українка... Життя її було для Кримського прикладом подвигу. Може, через те вони й зріднилися так близько, тому що їхні долі були дуже

схожими. Саме тому поетеса називала Кримського побратимом, присвятивши одну з найкращих своїх драматичних поем «В катакомбах», задум якої виник під впливом листів Кримського.

Він став для Лесі Українки справді товаришем, про якого вона часто казала: «Добрий та уважний друг, що вміє шанувати і моїх приятелів і мою приязнь».

За весь час їхнього знайомства їм тільки раз пощастило провести кілька днів разом. Це було восени 1903 року на Кавказі, де «Лесі треба було лікуватись», куди разом з нею поїхав також і Кримський. Те коротке спільне перебування на Кавказі ще дужче зміцнило їхню дружбу. А в Кримського воно залишило в душі глибокий слід на все життя... Та й поетеса теж згадувала той час не без хвилювання. По кількох роках вона в листі зізналася Кримському: «Я чогось часто згадую ті хвилини на двірці, як Ви виїздили...» – писала вона, і, обірвавши думку, поспіхом закінчила: «Ну пишім одно одному із чужини на чужину». Але мине ще півдесять років, і вона знову повернеться до цієї розмови: «Ваші слова на Тіфліському пероні я добре чула і думала: “Навіщо ся щира людина отак мучить себе самохіть?” Я й тепер не тямлю, що саме заважало нам тоді частіше та довше бачитись?» і в кінці цього листа вона просить «свого побратима», аби він знайшов час на те, щоб завітати до неї, «власне приїхати, а не прожогом заскочити, як то звичайне». Але тут же вона сумнівається: «От я запрошую Вас у гостину, а чи одміряно мені стільки життя. Щоб я могла дочекатися такого святонька?»

Того «святонька» велика поетеса не дочекалась. І найголовнішою причиною того, що вони більше не зустрілися, було, очевидно, те, що в обох... просто не було на ту зустріч часу. Це важко усвідомити, але це була правда... Недужа поетеса кожен секунду свого короткого життя віддавала поезії. А Кримський з головою поринув у науку. Він майже зовсім не виходить із свого кабінету, уникає будь-якого оточення, гарячково працює без відпочинку. Кількість його унікальних наукових досліджень сягає астрономічних чисел, з'являються ґрунтовні праці з арабістики й тюркології, написані мовами цих народів, а також українською та російською.

Одночасно працює й на ниві рідної науки, про його праці Леся відгукувалась такими словами: «Ви знаєте, я люблю Ваші наукові твори... Я люблю їх стиль, їх тон. Куди діваються Ваші нерви, як Ви пишете такі речі? Так наче Ви античний, врівноважений тілом і духом еллін, як пишете їх. Такий колорит я тільки на Акрополі бачила!» Його працьовитості дивувалися всі, хто його знав. Для нього ж в тому не було нічого дивного. Бо в праці він знаходив своє щастя.

Кримський-поет уперше постав з поетичною збіркою «Пальмове гілля. Екзотичні поезії», що вийшла у Львові 1901 року. Його герой – не тільки тонка лірична натура з болями й ваганнями, притаманними людському загалові того часу, а й особа, яка усвідомлює свою причетність у суспільстві, де заперечується право на вияв душі і внутрішніх переживань.

Однак годі шукати в цих поезіях бодай найменшу тінь песимізму. Горе, хоч би яке велике воно було, не здатне вбити життя, бо життя вічне. Вічна й поезія, що його утверджує.

Він дуже рано став визнаним і відомим письменником. Його поетичні й прозові твори здобули популярність та високу оцінку критики. Проте Кримський рік у рік дедалі помітніше відходить від красного письменства. Після закінчення свого роману «Андрій Лаговський» він поринув у науку. Кримський пише статті до енциклопедій, де веде близькосхідні відділи. З-під його пера з'являються сотні рецензій та розвідок з питань зарубіжної літератури, які, хоч і малі обсягом, за змістом були значні й мали неабияке значення. Водночас він працює і на ниві рідної науки; Кримському належить одне з провідних місць серед українських фольклористів, дослідників народної творчості, українського мовознавства та історії літератури, слов'янської філології тощо.

Українську революцію вчений не тільки підтримав, але й активно приєднався до боротьби за її перемогу. Він переїхав з Москви до України, де разом з В.Вернадським очолив Українську академію наук. Недужий, виснажений титанічною працею, знаходить у собі силу стати біля колиски молодої української держави.

1. Цю фразу Аг.Кримський цитує з статті *К.Арабаджина* «Дещо про націоналізм на Україні». Стаття надрукована в журналі «Народ» (1890, № 22, ст. 350) і підписана була псевдонімом Non ego. Кость Арабажин, у майбутньому відомий український та російський літературознавець, автор праці про М.Лермонтова, Л.Толстого, тоді був співробітником «Народу»; 2. *Бабішкін Олег*. Агатангел Кримський. Літературний портрет. – К.: Дніпро, 1967; 3. *Возняк М.* Велетень думки і праці. – К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 200; 4. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені І.Вернадського НАН України. – Ф. 1, № 22404. Автобіографія для Собеза. 1938 р.; 5. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені І.Вернадського НАН України. – Ф. 1, № 22407; 6. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені Вернадського НАН України, Ф. 1, № I 25599; 7. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені І.Вернадського НАН України. – Ф. XXXVI, 105; 8. *Коцюбинський М.* Твори в 6 т. – К., 1961. – Т. 5. – С. 20; 9. *Кримський Агатангел*. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1965. – С. 573; 10. *Кримський Агатангел*. Лист з приводу оповідання «Три картини». – Громадська думка. – 1906. – 25 квітня. 11. *Кримський Агатангел*. Повістки та ескізи з українського життя. – К., 1919. – С. 267; 12. Акад. *Аг. Кримський*. Розвідки, статті та замітки I–XXVII, у Києві, з друкарні Української Академії Наук, 1928. – С. 320; 13. Програма русько-української радикальної партії. – Народ. – 1890. – № 20. – С. 302; 14. *Пчілка Олена*. Павло Житецький. – Рідний край. – 1911. – № 24. – С. 6; 15. Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. – Ф. 28, № 201. – С. 49–50; 16. *Українка Леся*. Твори в 10 т. – К., 1965. – Т. 9. – С. 61; 17. *Франко І.* Твори в 20 т. – К., 1956. – Т. XVI. – С. 133; 18. *Франко І.* Твори в 20 т. – К., 19.... – Т. XX. – С. 417.

**Михайло Насенко,
д-р філол. н., проф.,
лауреат Шевченківської премії,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка**

ПЕРЕДІСТОРІЯ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті йдеться про джерела й основні етапи функціонування історико-теоретичних знань, які розвивалися в Київському університеті до відкриття в ньому кафедри теорії літератури. Окремі теоретичні питання розглянуті в контексті розвитку зарубіжного літературознавства.

Ключові слова: історія й теорія літератури, словесність, поетика, літературна критика, літературні роди, види, жанри, зміст і художня форма, класичне й модерне літературознавство.

В статті аналізуються истоки и основные этапы функционирования историко-теоретических знаний, развивавшихся в Киевском университете до открытия в нём кафедры теории литературы. Отдельные теоретические вопросы автор рассматривает в контексте развития зарубежного литературоведения.

Ключевые слова: история и теория литературы, словесность, поэтика, литературная критика, литературные роды, виды, жанры, содержание и художественная форма, классические и модернистское литературоведение.

The article touches upon the sources and main stages of progress of historical-theoretical knowledge in Kyjiv university before the department of theory literature was founded. The separate theoretical problems are investigated in the context of foreign literary studies.

Key words: history and theory of literature, poetic, criticism of literature, literary genus, form, genre, content and artistic form, classic and modern literary studies.

Як для університетської кафедри, п'ятдесят років – це і *мало*, і *багато*. Коли якомусь університету «без году неделя» (а такими псевдоуніверситетами від недавнього часу може похвалитися майже кожен український райцентр), то *багато*, а якщо сотні років...

Київський університет нещодавно відзначив своє 175-річчя; цифра ця дуже умовна, бо перші освітні заклади в Києві з'явилися ще в часи Великого князя Володимира (X ст.). За взірць тоді бралися навчальні школи Візантії, в якій освітня справа хоча й зазнавала звуження в дусі християнських канонів (у 425 р. в Константинополі почав діяти навіть релігійно-світський університет), але не припинялася з часів античності. «Збережені праці таких давньоруських учених, як митрополит Іларіон, Феодосій Печерський, Климент Смолятич, Кирило Туровський, Мойсей Видубицький тощо, засвідчують, що їх автори, навчаючись у Київській Русі, за рівнем гуманітарної освіченості принаймні не поступалися своїм візантійським колегам» [8,13]. Особливого змістового наповнення набули Києво-Руські освітні заклади в роки князювання Ярослава Мудрого (XI ст.), коли, поруч із чоловічими навчальнимикладами, відкрита була, зокрема, й перша в Європі школа для дівчат (1089). Для порівняння: найстаріші (Болонський, Флорентійський, Паризький та ін.) університети Західної Європи теж лік свого часу ведуть від XI - XIII ст. Якими тоді були ці й подібні освітні заклади – сказати важко; єдине, що достеменно відоме: в них, крім обов'язкових релігійних дисциплін, відроджувався інтерес до світських наук – античної філософії та художньої літератури; але кафедр з теорії літератури тоді, звичайно, не було. В письменницькій галузі практикувалося в ті часи літописання («Повість минулих літ», 20-ті роки XII ст.), створення різних збірників з практичними матеріалами гуманітарного змісту, в одному з яких («Збірник» Святослава», 1073) натрапляємо на «Список книг істинних і ложних» та на статтю теоретичного характеру про художні тропи і стилістичні фігури (метафори, порівняння, гіперболи й ін.). Деякі теоретичні міркування (як

писати художні твори – чи так метафорично, як легендарний поет Боян, чи «за билицями часу нашого»?) стрічаємо і в написаному швидше всього в Києві у проміжку між 1185-87 роками «Слові про Ігорів похід».

В європейському літературознавстві прийнято вважати, що класичний Ренесанс розпочався в XIII - XIV століттях, коли з'явилися письменники, які (замість латини) вдалися в своїй творчості до народної мови (італієць Данте Аліг'єрі й ін.), а в вищих навчальних закладах почала утверджуватися традиція створення філологічних кафедр. На них працювали викладачі, які прищеплювали слухачам-спудеям інтерес до літературного слова і водночас досліджували особливості художнього письма цих письменників (на найстарішій у Європі кафедрі «Божественної комедії» Данте у Флорентійському університеті працював поет Франческо Петрарка та інші відомі філологи епохи Відродження).

Другий етап у розвитку класичного Ренесансу – створення теоретичних поетик, які мали за зразок насамперед поетики давньогрецького філософа Аристотеля і давньоримського поета Горація. Вони містили основи аналізу літературних творів здебільшого античних авторів (Гомера, Есхіла, Софокла, Евріпіда й ін.) і лиш почасти – творів новішого часу. Все це так, але коли йдеться про Київ і Київську Русь, то зародки Ренесансу вже пізнавалися у згаданій інформації про художні тропи в «Збірнику...» Святослава та міркуванні про дві форми літературного осягнення життєвих подій у «Слові про Ігорів похід». Є підстави думати, що вони були відомі староукраїнським книжникам у XV - XVII століттях, які творили свої поетики (по суті – навчальні посібники з теорії літератури) за зразками поетик європейських (італійських, німецьких, французьких, польських та ін.). Старі книжники, що їх іменували здебільшого професорами, гуртувалися спочатку у братських школах та колегіях (Київ, Переяслав, Львів, Кам'янець Подільський, Острог та ін.), а з 1632 року найвідомішим серед них осередком стає Києво-Могилянська колегія; реорганізована Петром Могилою, вона в кінці XVII ст. здобула статус вищого навчального закладу – Києво-Могилянської академії. Створені в академії поетики (вони складали основу неокласичної, поетологічної школи літературознавства) не механічно, а творчо розвивали запозичені в європейських поетиках теоретичні «норми» написання драм, трагедій, комедій та творів інших жанрів. Протрималися вони в освітній практиці вищих навчальних закладів України аж до 30-х років XIX ст. Ідеться насамперед про навчальну роботу у Львівському (час заснування його відносять до 1661 р.) та Харківському (відкритий 1804 р.) університетах. Коли ж у 1834 році створено університет і в Києві, то нормативній теорії літератури в ньому вже місця не було; словесність на його кафедрах розглядалася в дусі панівної тоді в європейських навчальних закладах *історичної літературознавчої школи*.

Відкриваючи Харківський, а потім і Київський університети, офіційний Петербург мав на меті насамперед освітнє забезпечення русифікації краю. Лівобережжя України на той час етнічно залишалось все-таки українським, а

Правобережжя перебувало значною мірою під польським впливом. Харківський університет на Сході і Кременецький ліцей на Заході могли тільки послабити етнічну українськість та польську експансію в Україні, але ніяк не здолати їх. У Кременці на якомусь етапі русифікація ліцею і призахідних областей України почала дедалі активніше відчувати спротив студентства і викладачів польського походження; в 1830 р. той спротив переріс у повстання, наслідком якого було закриття Кременецького ліцею як навчального закладу без права відновлення роботи. Певна частина його викладачів та освітньої амуніції (лабораторне обладнання, частина бібліотечних фондів і навіть викопані дерева з ботанічного саду) відтак передислоковуються до Києва як навчально-матеріальна база новостворюваного університету, але традиції словесності (хоч у Кременці працював батько Ю.Словацького та жив автор творів з українського буття В.Коженьовський) в тій базі були дуже незначні. Дихала на ладан у цьому розумінні й тодішня Києво-Могилянська академія. Переведена після Полтавських баталій 1709 року та руйнування Запорозької січі в 1775 році на статус виключно духовного навчального закладу, вона значно знизила рівень освітніх показників на всіх напрямках і втратила своє колись яскраве обличчя вищої школи європейського рівня.

Прибувши з Московського університету в новостворений Київський на посаду ректора, М.Максимович застав, отже, в Україні руїни польської освіти, сяке-таке животіння релігійної схоластики в Могилянці та деякі (очевидно) відомості про русифікаторські успіхи і спроби протидіяти їм бодай шляхом збирання й дослідження місцевого фольклору та творчості студентів і викладачів українською мовою (П.Гулак-Артемівський, М.Костомаров та ін.) у Харківському університеті. Будучи ботаніком і зоологом за основним родом освіти й занять, М.Максимович у Київському університеті узявся насамперед за руську та українську словесність, бо вона була занедбана в Україні якнайбільше. За якийсь час (до 1934 р.) опубліковано було лише два фольклорних збірники (один із них, збірник народних пісень, у 1827 році зі своєю передмовою видав і сам М.Максимович), а історико-теоретичні питання філології (за винятком – у кількох статтях харківських журналів) практично не розроблялися. Європа, тим часом, уже жила новими уявленнями про художню творчість, викладеними в основному у працях німецьких філософів і письменників Гердера, Гете, Гегеля, Канта й ін. М.Максимович у своїх навчальних лекціях та дослідженнях 30-х років XIX ст. пробував (самоосвітньо й інтуїтивно, бо гуманітарної освіти він не мав) синтезувати досягнення філософської і літературно-теоретичної думки Європи, запропонувавши студентам спочатку вступну лекцію «Про значення і походження слова», а потім ґрунтовний розгляд найдавнішої художньої пам'ятки Київської Русі «Слова про Ігорів похід» (1835) та всієї давньої літератури. Монографію «История древней русской словесности» М.Максимович опублікував 1839 року; вона привернула пильну увагу філологів Петербурга й Москви насамперед тим, що всі вони до часів царювання Петра Першого не бачили в Росії ніякої літературної словесності; її історія в їх уявленні починалася від

М.Ломоносова (1711-1765) і М. Карамзіна (1766-1826), а в монографії М.Максимовича вона заглиблювалася в півтисячолітню давність. Перший ректор Київського університету ставав відтак і першим істориком давньоукраїнської літератури, яка бачилася М.Максимовичу й у зв'язках із загальнослов'янським літературним процесом. Готуючи в 1840 р. збірник статей «Киевлянин», він писав словацькому і чеському будителю П.Шафарику, що хотів би опублікувати його (збірник) «з участю знаменитих наших Словен»¹. У тому ж збірнику опублікував М.Максимович і статтю «О стихотворениях червонорусских», в якій показав мовну і літературну єдність Західної і Східної Русі-України.

У кінці 30-х років влада закриває університет на цілий рік у зв'язку з сепаратистсько-бунтівними настроями переважно студентів та деяких викладачів польського походження (т. зв. судові справи Ш.Конарського і В.Гордона), що переведені були з Кременця в Київ, однак М.Максимович не припиняє своєї дослідницької роботи і в умовах бездіяльності університету, підготувавши в той час ряд літературознавчих і історіософських робіт. «В них струменила жива думка нового для Києва погляду на давню й не дуже давню історію південно-руського народу і його мову; в них дедалі ясніше вгадувався перехід університету в нову форму функціонування» [8, 194].

Суто теоретичним міркуванням про літературу М.Максимович ніби не приділяв окремої уваги (він вважав, що «чистою» теорією – літературні роди, види, жанри, проблеми композиції творів, віршування та ін. – мають займатися кафедральні ад'юнкти), але його історико-літературні судження можна сприймати почасти й як теоретичні, оскільки в них з'ясовувались дуже дотичні до теорії літератури питання; насамперед – приналежність літературних пам'яток до сфери художнього освоєння творчими особистостями історії народу, історії духовності, фольклорної спадщини. Важливим було його прочитання художніх текстів періоду Київської Русі й пізніших епох не як історичного джерела, а як образного вираження історичної правди свого часу; в тих текстах він бачив наявність існуючої, але втраченої (через нашість на Русь різних кочових племен та неухагу до світської творчості християнських ідеологів) літературної традиції; для нього суттєвим було з'ясування зв'язків київсько-руської літератури з пізнішим народним епосом, зокрема – українськими народними думами, а крім того в будь-яких літературних творах, на думку М.Максимовича, завжди є можливість добачити художні та світоглядні вподобання їх творців-письменників.

З такими історико-літературними (а заодно й теоретичними) спостереженнями київські університетські словесники входили в новий, після закриття в 1939 році, період розвитку Київського університету. Він пов'язаний, зокрема, з приходом в університет М.Костомарова та з'явою на університетському обрії молодого художника й автора збірки поетичних творів «Кобзар» і поеми «Гайдамаки» Т.Шевченка.

1943 р. харківський молодий історик, поет і драматург М.Костомаров (Ієремія Галка) опублікував в альманасі «Молодик» «Огляд творів, писаних малоросійською мовою»; в ньому вперше в історико-літературному плані розглянуто Шевченкову творчість у контексті всієї тодішньої нової української літератури і висловлено припущення, що в майбутньому (за щасливих обставин) від цього поета можна буде чекати «плодов достойных» [6, 287]. Посутня в цьому огляді й теоретична думка про характер творчості будь-якого письменника: «Письменник сприймає передане йому народом і повертає йому у нього взате повним і усвідомленим; неправильним і розірваним частинам життя народу він надає цілісності, збирає розсипані перли і створює з них барвисту художню картину» [6, 287].

Зустріч у Київському університеті М.Костомарова й Т.Шевченка відтягувалася через життєву невлаштованість обох у новому місті та всіляку бюрократичну тяганину. М.Костомарова зараховують на університетську посаду ад'юнкта російської історії лише з другої спроби (в 1846 р.), а в 1844 р. його забалотувала Вчена рада університету через якесь непорозуміння. Т.Шевченко, тим часом, відпрацювавши певний час (у 1843-46 рр.) штатним художником в Київській Археографічній комісії при Київському університеті, у 1846 р. взяв участь в університетському конкурсі на заміщення вакантної посади викладача малювання і став переможцем у ньому. Але розпочати викладацьку роботу Т.Шевченку так і не судилося: на перешкоді став арешт поета в 1847 р. Заарештований був тоді ж і М.Костомаров; їх обох (та ще кількох їхніх побратимів П.Куліша, М.Гулака, В.Білозерського й ін.) було взято під стражу за приналежність до таємного нібито Кирило-Мефодіївського братства, осередком якого був Київський університет. Кирило-мефодіївці вважали себе продовжувачами справи М.Максимовича (М.Костомаров зізнавався, що до українства його прилучив М.Максимович своїм збірником народних пісень), але його (Максимовича) рамки загальноросійської культури виявилися для них затісними; кирило-мефодіївці прагнули вийти в своїх поглядах на загальнослов'янські культурні простори, відрізняючись від тодішнього московського слов'янофільства потужним акцентом на українському питанні. Воно прозвучало і в його спеціальному навчальному курсі «Слов'янська міфологія», який М.Костомаров прочитав студентам університету в 1846 році. Через рік на основі матеріалів цього курсу опублікована була однойменна монографія. Деякі положення її мали принципове значення для розвитку всієї літературно-теоретичної думки в університеті і загалом – українського літературознавства. Те, що М.Максимович лише намітив у своєму розумінні зв'язків фольклору з професійною літературою, М.Костомаров у «Слов'янській міфології» поглибив у методологічному й концептуальному планах: він заповнив значну сторінку дофольклорної творчості слов'ян, а дослідивши їхні міфи шляхом порівнянь, поклав початок міфологічному напряму в історичній школі літературознавства та одній із галузей літературної теорії – компаративістиці. У пізнішому своєму

дослідженні «Спогад про двох малярів» (написане воно було вже не в Києві, а, після повернення з заслання, в Петербурзі) М.Костомаров залишив для теоретиків літератури і ще одне принципове спостереження: на відміну від тих авторів, які бачили в поезії Т.Шевченка лише творчість самоука, не пов'язану з ніякою традицією, він неспростовно показав: «Поезія Шевченка – законна, мила дочка старої української поезії, що розвивалася в XVI - XVII століттях, так, як ця остання була дочкою давньої південно-руської поезії, тієї далекої від нас поезії, про яку напевно й безпомилково можемо судити за творами співця Ігоря». Відтак утверджувалася в українському літературознавстві теоретична думка про історичну тяглість професійного літературного процесу, який мав за своїми плечима щонайменше тисячу років.

У 1849-54 рр. ординарним професором університету працював поет і вчений, вихованець Харківського університету А.Метлинський (1814-1870). В цей період він опублікував основну свою теоретичну працю «Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии» (1850). Вона позначена глибокою обізнаністю автора з теоретичними питаннями творчості античної та ренесансної епохи (Платон, Аристотель, Данте, Петрарка, Буало й ін.), а також естетики німецьких філософів новішого, «гегелівського» часу. Дослідник з'ясовував насамперед специфіку, природу літературної творчості, в основі якої має лежати знання народного життя та національної культури. «Вказуючи на зв'язок літератури з архітектурою, музикою і живописом, він (Метлинський) відзначає не тільки її самостійну роль, а й універсальний характер, оскільки література може відтворювати образи і поняття усіх видів мистецтва. Вказує він на нерозривність у поезії змісту і форми, говорить, що ідея художнього твору виражається не окремо, а має бути присутня (розлита) у самій тканині твору» [15, 265].

Теорія літератури, ще раз нагадаємо, похідна від самої літератури. Вона інколи здатна так розширити картину теоретичних суджень, що рамки, в яких вона перебувала, починають тріщати й розсипатись на друзки. Так було, скажімо, з теорією класицизму в кінці XVIII ст., як тільки з'явилися в Німеччині та інших європейських країнах перші твори романтиків. Українську теорію в середині XIX ст. значно активізувала Шевченкова творчість. Не ставши університетським викладачем, він змусив рахуватися з естетикою своєї поезії всю літературну думку України і не тільки. Загальновідомі вислови М.Добролюбова, що думки й почуття Шевченкової поезії «зрозумілі і близькі... всякому, хто не зовсім знівечив у собі кращі людські інстинкти» [1, 63], чи М.Чернишевського, що українська література, маючи тепер такого поета, як Шевченко, «не потребує нічиєї ласки» [14, 86]. Йшлося, отже, про потребу теоретичного розуміння художньої творчості як феномена, що близький «усякому» і який може вмістити в собі квінтесенцію основних рис літератури певної нації. Крім того, поезія Т.Шевченка стимулювала пошук теоретичних відповідей на питання про випереджаючий характер творчості, про створення в

поезії образу нації як ідеального фактору буття особистості, і зрештою – про біографію поета як органічну частку біографії цілого народу.

Серед покараних за приналежність до Кирило-Мефодіївського братства чільне місце відводилось П.Кулішеві. На згадку про цього братчика в контексті теоретичних проблем літератури (члени братства його – обдарованого письменника – не зараховували «офіційно» в свою команду, як і Шевченка, щоб уберегти від можливого арешту) заслуговують його деякі міркування про специфіку творчості та літературну критику, хоча й з'явилися значно пізніше того періоду, коли він був слухачем університету та був причетний до діяльності Кирило-Мефодіївського братства. У статті «Про стосунок малоросійської словесності до загальноросійської» (1857) автор висловив одну думку, яка й донині дебатуються теоретиками перекладу: опублікувавши роман «Чорна рада» російською та (в своєму перекладі) українською мовами, він стверджує, що це два... різні твори. Зачеплено відтак проблему внутрішнього наповнення художнього явища, у якому визначальним є і не матеріал (історична тема), і не зміст (період української руїни після гетьманування Богдана Хмельницького), а тональність і дух. Виражаються вони в суто художній формі, а її зумовлюють особливості кожної мови, які майже цілком губляться в перекладі твору іншою мовою.

Є в статті П.Куліша «Про стосунок...» і принагідне міркування про романний жанр у порівнянні з художньою історичною хронікою, але більшої уваги вартий його (в статті «Характер і завдання літературної критики») теоретичний погляд на специфіку літературно-критичної діяльності. Тут в українському літературознавстві П.Куліш був безсумнівним фундатором; до нього ніхто так чітко не визначив місця критики в літературному процесі. «Завданням нашої української критики, – наголошував П.Куліш, – повинна бути сувора екзаменація літературних витворів естетичним чуттям і вихованим у вивченні своєї народності розумом. Тільки-но ми проігноруємо це завдання, як тільки зневажимо в своїй критиці загальні основи естетики, застосованої до найновішого народовчення, – ми станемо на шлях обману свого народу і самозванства; література наша опиниться знову на наслідувальному парнасі, як у часи псевдоукраїнських віршувань київських академістів (тільки вже в новому, паризькому чи петербурзькому одязі) і народ наш знову почне шукати від нас сховища в своїй неписьменності, яка тільки і врятувала його від духовних академій і семінарій».

Рубіж 60-70-х років в університетській філології можна назвати часом збирання нових наукових сил. Завершувалася в літературі романтична епоха, у двері повсюдно стукав новий тип художнього мислення – реалізм. Він кликав до науково-освітньої діяльності і людей з новими поглядами на творчість. Одним із генераторів таких поглядів був М.Драгоманов (1841-1895). Навчаючись, а потім працюючи в університеті на посаді доцента, він (до виїзду за кордон у 1875 р.) встиг опублікувати кілька праць із теоретичними міркуваннями про фольклор і професійну літературу, одна з яких («Історичні пісні малоруського народу», 1875) відзначена академічною Уваровською

премією (у співавторстві з В.Антоновичем). У фольклористичних працях М.Драгоманова суттєвим видається теоретичне обґрунтування зв'язків української народної творчості з фольклором дуже багатьох сусідніх народів. Учений цупко тримався романтичного дискурсу в розумінні творчості. Він бачив у ній переважно душевну домінанту, яка (проти чого повстануть реалісти) невловна в принципі, через що й міркування про неї можуть бути тільки дуже довільними, приблизними. Реалістів, що сформувалися на тлі практичної конкретики розвитку капіталістичних відносин у суспільстві, довільність не влаштовувала; їх вабила предметність у людських стосунках і їм здавалося, що звернення до цієї предметності поглибить розуміння природи самої людини і навіть причин її художніх нахилів. Для теоретичного пояснення таких перемін у поглядах на творчість і розвиток літературного процесу загалом європейське літературознавство взяло на озброєння «тріаду», запропоновану французьким письменником і теоретиком творчості Іполитом Теном (1828-1893). У своїх працях («Філософія мистецтва» та ін.) він доводив, що для зрозуміння змісту реалістичного художнього твору достатньо з'ясувати три «причини» його: середовище, що зумовило твір, расову (національну) приналежність творця та індивідуальну особливість його психіки. Критиків цієї «тріади» не бракувало, але вона залишалася «модною» в літературознавстві практично всієї Європи до кінця XIX ст. М.Драгоманов схилився до неї у спробах пояснити наявність кількох літератур у самій Україні («Література російська, великоруська, українська і галицька», 1873), а також у тлумаченні національної специфіки літератури («До питання про малоруську літературу», 1876) та феномена творчості Т.Шевченка («Шевченко, українофіли і соціалізм», 1879).

Протягом незначного часу (1875-1881) в університеті працював один із дослідників вітчизняної міфологічної спадщини та палкий прихильник порівняльного вивчення фольклору і професійної літератури О.Котляревський (1837-1881). Свої дослідження він базував переважно на мовному ґрунті, вважаючи, що мова є тим ембріоном, з якого тільки й може вирости наука про поетичну творчість і літературу загалом. Літературний твір, наголошував О.Котляревський, є не історичною, а літературною пам'яткою; в ній має значення не зображений історичний факт, а емоційно-душевне осмислення і сприйняття його автором, відлуння в ньому душевних станів народу. Порівняльне вивчення літератур продуктивне тому, що в давніх народів було єдине творче джерело; з нього вийшли різні літератури як дзеркало душі кожного народу. Порівняння їх дасть змогу з'ясувати природу окремого й загального в творчості, простежити рух форм та ідей, якими збагачувала світове письменство кожна національна література. Це було дуже суттєве спостереження вченого; мало воно значення і для теоретиків, що працювали в університеті, і для всієї літературної теорії України. Дальший поступ її намітився в дослідницькій роботі М.Дашкевича (1852-1908), який пройшов в університеті шлях від студента до професора.

Попередники М.Дашкевича розробляли лиш часткові питання історії й теорії літератури. 80-ті роки XIX ст. диктували потребу комплексного підходу до теоретичного осмислення українського письменства як явища. Привід давали літературні історики, які саме в 80-х роках запропонували перші систематичні огляди українського літературного процесу. У Львові протягом 1887-1993 рр. завідувач кафедри української філології Львівського університету О.Огоновський опублікував чотиритомну «Історію літератури руської» в шести випусках. Однією з особливостей цієї праці було те, що вона писана українською мовою. З елементами «язичія», з наявністю деяких полонізмів та вкраплень з інших мов західних слов'ян, але це була таки українська мова. У східній Україні про таке годі було й мріяти. Після відомого циркуляру міністра внутрішніх справ Росії Валуєва (1863) та Емського указу імператора Олександра II (1876) українська (*малоросійська* за офіційною термінологією) мова дозволялася тільки в белетристиці, а наукові «вчинки» (як казав Панас Мирний) можна було писати тільки мовою Російської імперії.

Російською мовою в 1884 р. вийшли і «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» професора Київської духовної академії М.Петрова. М.Дашкевич написав про неї такий поширений відгук, що він був фактично монографічним дослідженням української літератури цього періоду. Своє розуміння її М.Дашкевич базував на теоретичних положеннях, які виклав у своїй розвідці «Постепенное развитие науки истории литературы...» (1877). Його акцент у ній на самостійності літератури як окремої сфери духовного життя та самостійності історії літератури поширювався і на літературу українську. Дразливість цієї проблеми впливала з того, що М.Петров зародження української літератури пов'язував тільки з впливами; інакше кажучи, вона (в його трактуванні) була наслідком впливів сусідніх польської чи російської літератур. М.Дашкевич доводив інше: література народжується насамперед з душевної потреби народу; кожна література – це оригінальний витвір окремого народу; впливи на неї, звичайно, можливі, але вони не можуть визначити її самобутнього обличчя; на них слід зважати лише в порівняльному аспекті, у нашому випадку – для окреслення своєрідності української літератури, її самобутності у порівнянні з літературами інших народів.

Українська література, наголошував М.Дашкевич, пододала вже кілька етапів (періодів), але визначення їх у «Нарисах...» М.Петрова здійснено не за єдиним критерієм. Відтак порушувалося історико-літературне й теоретичне питання періодизації розвитку літературного процесу. Вона має здійснюватися за єдиним критерієм, насамперед – художньо-стильовим.

Літературознавча діяльність М.Дашкевича була в університеті останнім найпомітнішим виявом історичної школи епохи реалізму. На рубежі XIX – XX століть дедалі активнішим став відхід літературознавства від погляду на мистецтво з позитивістських позицій його змісту. Наступав час модернізму, якого цікавило в творчості не «що», а «як», тобто – не зміст, а форма художньо-естетичної діяльності людини. Позитивізм, проте, без бою не здавався. У нього ще залишалося чимало прихильників у середовищі університетської професури,

а особливо – молодих випускників університету; змістова основа творчості у них пов'язувалася з питаннями узаконення прав на вільний розвиток української мови й літератури. Наближався час скасування Валуєвського циркуляру та Емського указу (станеться це аж 1905 р.) і на цій хвилі випускники університету значно активізувалися в організації видань української книжки, популяризації української літератури. 1895 р. за ініціативи О. Кониського засновується видавництво «Вік», найдіяльнішу участь у якому брали вчорашні студенти університету С.Єфремов (1876-1939) і В.Доманицький (1877-1910). Формальним приводом з'яви антології української літератури з назвою «Вік» було 100-річчя публікації перших частин «Енеїди» І.Котляревського, яке широко відзначалося (починаючи з 1898 р.) як початок другого національного відродження української духовності (першим вважалося відродження часів європейського Ренесансу XVI-XVII ст.). У змістовому ж плані ця річниця була поштовхом для історико-літературного й теоретичного осмислення кращих здобутків усієї нової української літератури, головне місце в якій займали насамперед твори І.Котляревського, але найвагомніше – Т.Шевченка. Глибоко розуміючи значення літературної постаті Т.Шевченка в українській духовності, В.Доманицький (випускник історико-філологічного факультету) у 1906 р. публікує монографію «Критичний розслід над текстами “Кобзаря” Т.Шевченка», якою, по суті, утверджує в українському літературознавстві нову теоретичну дисципліну *текстологію*.

С. Єфремов теж активно працював у галузі шевченкознавства; 1914 р. він видав збірник досліджень «Шевченко», а в кінці 20-х років підготував академічне видання «Щоденника» й «Листування» Т. Шевченка, однак основною його літературознавчою працею стала «Історія українського письменства», яка, починаючи з 1911 р., витримала за життя вченого чотири перевидання. За методологією її прийнято характеризувати як працю ідеологічного напрямку в історичній школі літературознавства на порі її останнього, народницького етапу існування. З теоретичного погляду важливим у цій праці був акцент ученого на тому, що в мистецтві однакову цінність мають і «що», і «як», «бо коли без “як” немає мистецького утвору, то без “що” ніякого взагалі твору бути не може: порожній горіх – не горіх, а лушпиння, свистун; порожній твір для письменства такий само свистун, тобто нуль, ніщо» [3, 65].

Рубежем XIX - XX століть датуються модерністські віяння в літературі фактично всієї Європи. Прихильники реалістичного типу творчості зустрічали їх насторожено, а часом і дуже критично. Особливо їх непокоїло радикальне зміщення погляду на художній твір з позицій не змісту, а форми. Тим часом, джерела цього питання витікають із зміни філософського погляду на світ і творчість та потреби теоретичного обґрунтування того погляду. Європейська наукова думка зіткнулася з фактом кризи позитивістського уявлення про дійсність; самої реальності і відповідно реалістичного відтворення її виявлялося недостатньо для пояснення всіх тонкощів духовного характеру, які закорінені і можуть бути «вчитані» з людської свідомості. Ставало очевидним,

що в картині світу головну роль відіграє не лише реальність, а й надреальність, котру пізнати можна лише з залученням ірреальності, тобто – підсвідомості в мисленні. Філософи пропонують відтак ряд способів прочитання ірреальності; серед них – використана Ф.Ніцше шопенгауерівська концепція індивідуальної волі людини та його теорія двоїстості людської суті – аполонівського і діонісійського начал у ній (праці «Народження трагедії», 1872, «Поза добром і злом», 1886, та ін.); учення про інтуїцію (А.Бергсон, 1889), про потік свідомості (У.Джеймс, 1890), про психоаналіз (З.Фройд, 1923), про теорію архетипів (послідовник З.Фройда, а потім його опонент К.Юнг) та ін. У світлі цих теорій і вчень розмова тільки про зміст художнього твору мало що давала, особливо коли треба було, наприклад, проаналізувати книжку французького поета Ш.Бодлера «Квіти зла» (1857) чи твори французьких «проклятих поетів» П.Верлена і А.Рембо (1870-ті роки). Реальність у них була не просто данністю, а проблемою, яка ще більшою мірою відчувалася після появи творів з комплексом «нешасної свідомості» (Ф.Кафка), з особистістю, що втратила відчуття осмисленості свого існування (Дж. Джойс), з образами персонажів розірваної, фрагментарної свідомості (М.Пруст) та ін. Тому й теоретичного «порятунку» стали шукати винятково в формальних якостях художнього твору, що породило теоретичні обґрунтування нових (порівняно з реалізмом) типів модерністського художнього мислення – символізм, імпресіонізм, імажинізм, сюрреалізм, дадаїзм, футуризм та ін. Окремі з них іменувалися декадентськими (занепадницькими), які нібито міфологізували «кінець світу», глобальну кризу в розвитку людини і суспільства тощо. Найпомітнішою в цьому процесі, коли йдеться про українське літературознавство, була стаття С.Єфремова «В пошуках нової краси» (1904), в якій піддано гострій критиці твори молодих авторів О.Кобилянської, Н.Кобринської, Г.Хоткевича та ін., що, на думку автора, потрапили під вплив прийшлих із Заходу декадентщини та чужого українській літературі символізму. Навколо таких поглядів С.Єфремова тоді й пізніше виникали гострі дискусії, але переважно поза стінами Київського університету. Для нас важливішим видається інше: у рік публікації статті С.Єфремова «В пошуках нової краси», тобто в 1904 р., саме в Київському університеті професор В. М.Перетц засновує «Філологічний семінар» (офіційна назва «Семинарий русской филологии»), метою якого була підготовка молодих науковців до вивчення не змісту, а форми художнього твору.

Ішлося власне про впровадження наукової методології, яка цілком узгоджувалася з модерністськими пошуками тодішніх європейських та молодих українських письменників. Крім критикованих С.Єфремовим переважно західно-українських авторів-модерністів, до них теоретично долучалися тоді і східно-українські письменники – Леся Українка, М.Вороний, О.Олесь, М.Коцюбинський, В.Винниченко та ін. З формального боку їх іменуватимуть неоромантиками, символістами чи імпресіоністами. Однак у «Філологічному семінарі» В. Перетца матеріалом наукових спостережень була творчість не цих, а переважно російських авторів; коли ж ішлося про давню літературу, то в поле зору її дослідників неодмінно потрапляла література староукраїнської доби –

зокрема епохи Київської Русі (X - XIII ст.), часів першого Відродження (XVI - XVII ст.) і бароко (XVII - XVIII ст.).

На проблемі форми в літературній творчості концентрувала свою увагу, як відомо, ще антична поетика. Всі судження (починаючи з часів Платона й Аристотеля) про види, роди й жанри поезії, про епос, лірику і драму були не чим іншим, як судженнями про художню форму літературних явищ. Розвивалися вони і в поетиках часів Ренесансу й бароко, тобто до кінця XVIII ст.; в часи романтизму й реалізму увага до форми художньої творчості відійшла ніби на другий план, але тому, виявляється, щоб у кінці XIX ст. відродитися в новій (модерністській) якості. За яких-небудь 20-30 років до організації семінарія В.М.Перетца європейські філологи дуже активно обговорювали можливості формального аналізу літературних явищ, оскільки в художньому творі, як скаже пізніше італієць Б.Кроче, немає нічого, крім форми. Але досліджуючи форму, не треба думати, що цим ігнорується зміст. Вивчення форми – це і є вивчення змісту, оскільки в тому, що називається формою, немає нічого, що б не було змістом [7, 147 та ін.]. Про це ще раніше говорив і відомий російський теоретик літератури О.Веселовський. 1899 року він опублікував перші «Три главы из исторической поэтики», в яких концептуальним началом був саме формотворчий підхід до літературних явищ [11, 30, 31 та ін.]. Професор В.Перетц, отже, в 1904 р. лише актуалізував цю точку зору в українському філологічному середовищі Київського університету.

Актуалізація, проте, виявилась не суто формальною справою. Відбувся справжній переворот у погляді на саму *творчість* і на стосунки її з *наукою*. Досі це були, за висловом В.Домонтовича, «два відрубні світи» (поєднувати їх між собою раніше пробували хіба що поет, прозаїк і критик П.Куліш та універсальний у літературній праці І.Франко), а нині відбувалося якщо не злиття, то стрімке зближення їх. «Поет стає ученим... Поезія перетворилася в науку... Поети обертали свою поезію в об'єкт духовних поетичних студій. Складали словники рим, досліджували структуру ямба, оперували конструкціями хорей, вивчали перебої, ямби, пірихії, рахували зміни. Дослідники з студій вірша робили свій науковий фах...» [2, 289-391]. У цих фрагментах спогадів В.Домонтовича фігурують імена слухачів згаданого Філологічного семінару, заснованого проф. В.Перетцом, котрий «був першим, який з кафедри Київського університету проголосив на своїх лекціях (з) методології літератури: не *що*, а *як*. Не зміст, а форма. Не поет-громадянин, а поет – знавець свого ремесла» [2, 390]. Теоретичне обґрунтування такого погляду на літературу, яким закладено фундамент *філологічної школи* в літературознавстві, В.Перетц виклав 1914 р. у праці «Из лекций по методологии истории русской литературы» (подальше цитування – за цим виданням). Вона була підсумком його лекційної роботи в університеті і практичних занять із студентами в очолюваному ним семінарі. Йшлося про те, що предметом літератури є сама література, що література – це поезія, а поезія – те, що, будучи виражене в слові, навіває певні настрої, змушує своєю формою переживати й відчувати ідеї поета. Найточніший синонім художньої форми –

стиль. Таким теоретичним міркуванням коригувалося дуже поширене уявлення про літературу як тільки виразницю ідей, класових суперечностей у суспільстві й ін., котрі й визначають нібито рух літературної історії. «Не можна, – писав тим часом В.Перетц, – зобов'язувати науку “історія літератури” стежити за відображенням у літературі класових суперечностей, як цього вимагає Фріче... Для історика літератури літературні пам'ятки важливі зовсім не тому, що відбивають класові інтереси і симпатії, а тому, що самі в собі містять своєрідну історію». Це був принциповий теоретичний концепт, який втілювали в літературознавчу практику більшість випускників семінарію протягом 20-х та в першій половині 30-х років (М.Зеров, П.Филипович, М.Драй-Хмара, В.Домонтович, І.Огієнко, Л.Білецький, С.Маслов, Д.Чижевський та ін.). У 1914 р. В.Перетца обрано дійсним членом Російської академії наук і він переїхав на постійне місце проживання до Санкт-Петербурга. Наукову традицію семінарію протягом певного часу підтримував його випускник, а потім приват-доцент університету С.Маслов, але революційні події 1917-1921 рр. та пізніші радянські реформування університету призвели до цілковитого занепаду семінарію. У 20-30-х роках кількох «семінаристів» було заарештовано й страчено (М.Зеров, П.Филипович, М.Драй-Хмара), дехто емігрував за кордон (Л.Білецький, І.Огієнко, Д. Чижевський та ін.), а інші працювали в радянських наукових установах та навчальних закладах, досліджуючи переважно проблеми розвитку давньої української та російської літератур (брати С. і В. Маслови, М.Гудзій, О.Багрій, В.Адріанова-Перетц, О.Назаревський та ін.).

На період 20-30-х років припадає спроба світового літературознавства розібратися в «модерністській» та «авангардистській» літературах. Укінці XIX ст. термін «авангард» фігурував паралельно і в політиці, і в мистецтвознавстві; 1923 року Вірджинія Вулф опублікувала збірник статей «Звичайний читач», у якому терміни «модерн» і «сучасний» не ототожнювались; 1927 року виходить студія англійського поета Р.Грейвза «Огляд модерністської поезії», в якій модерністськими іменуються твори, що передають невизначеність почуттів і пишуться «в інтересах поезії»; через два роки француз Луї Арагон запропонував об'єднати все, що входить у поняття «модерн», і назвати його «модернізмом». Пізніше деякі дослідники поняття «модернізм» і «авангардизм» або ототожнювали, або зближували, а згодом серед літературознавців більш-менш усталилась думка, що «авангард» – це складова «модернізму». Різниця вловлювалася лише в самоідентифікації цих явищ і в розумінні зв'язків мистецтва з життям: «Модернізм ратував за новий тип мистецтва, а авангард бачив себе на передовій прориву в майбутнє». Так вважав, зокрема, англійський письменник і соціолог культури Р.Вільямс, а німецький дослідник П.Бюргер пропонував знайти все-таки консенсус між «авангардом» і «модернізмом», пам'ятаючи найголовніше: «...І заперечення автономії мистецтва, і відмежування його від життя означає кінець мистецтва» [9, 16, 17 та ін.]. М.Зеров, П.Филипович, М.Драй-Хмара, працюючи в Київському університеті та почасти в історико-філологічній секції ВУАН, ніби безпосередньо не

торкалися цих питань, але їхні студії про новітнє українське письменство, про творчість Лесі Українки, О.Кобилянської, М.Коцюбинського, М.Черемшини й М.Семенка (рецензія П.Филиповича на збірку «Blok-notes», 1919), свідчили, що їхні наукові інтереси розвивалися саме в напрямку дослідження модерної, авангардної літератури. Леся Українка в них поставала в русі від етнографічного до неоромантичного (отже – модерністського) типу мислення; О.Кобилянська – в контексті модерністських шукань Ф.Ніцше, модерних письменників Е.Якобсона (Данія), К.Гамсуна (Норвегія) та ін., а в аналізі новели «Цвіт яблуні» М.Коцюбинського П.Филипович поєднав близькі мотиви творів майже всієї світової літератури – від Гонкурів до Гюго, від Шекспіра до Чехова, від Толстого до Золя, від Оскара Уайлда і Зудермана до Мопасана [13, 446 та ін.].

Окремим теоретичним зацікавленням П.Филиповича був сюжет; сюжет не як механічне поєднання подій чи життєвих епізодів, а як структурна основа, як цілісна дія в художній прозі чи драматургії, в які письменник вкладає все ним пережите, відчуте, виплекане і щире. Блискучий зразок аналізу такого сюжету П.Филипович показав у студії (фактично – монографії) «Історія одного сюжету (“У неділю рано зілля копала” О.Кобилянської)» [13, 345-447]. Через рік після публікації цієї студії П.Филипович спробував свої сили і в новому для нього науковому жанрі – аналітичному осмисленні десятилітніх (після революції 1917 року) здобутків українського літературознавства («Українське літературознавство за 10 років революції», 1928). Тут дослідник «відштовхнувся» від безпосередніх настанов свого вчителя – В.Перетца: уникати в дослідницькій діяльності «публіцистичного пера» і прагнути «ідеалу науковості», тобто – теоретичного пояснення літературної роботи (13, 492).

Як зразок модерного літературознавства слід розглядати видану в Празі 1925 р. монографію «Основи української літературно-наукової критики» випускника університету, учня В.Перетца Леоніда Білецького. Вона мала підзаголовок «Спроба літературно-наукової методології» і містила аналіз українських літературознавчих студій відповідно до «номенклатури» практикованих у світовому літературознавстві наукових шкіл, методологій. Це була перша в вітчизняному літературознавстві спроба розглянутись в українській науці про літературу з позицій модерного погляду на неї. Відтак читач одержав не позитивістське, а іманентно-теоретичне трактування «рухомої естетики», тієї естетики, якою є літературознавча робота всіх її рівнів: історії літератури, її теорії та критики.

Можна лише здогадуватися, в якому б науковому напрямку розвивалися літературно-теоретичні погляди М.Зерова й П.Филиповича, Л.Білецького та інших слухачів «Філологічного семінару» В.Перетца, якби не ідеологічні гоніння на них та фізичне знищення їх.

Починаючи з 1934 року, над українським літературознавством (не лише університету) нависла хмара нормативного, силою нав'язаного літературі й науці про неї антинаукового методу соцреалізму. В основі його – псевдофілософська доктрина Маркса-Леніна про пролетаріат як месію, котрий

на чолі з партією нового типу (комуністичною партією) побудує безкласове суспільство справедливості. Цій утопії повинне було служити й мистецтво; але таке, що відповідало б лише чотирьом «нормам»: соціалістично усвідомлене, правдиве, історично-конкретне зображення дійсності в її революційно-романтичному розвитку. Такі «норми» були кроком назад, до позитивізму XIX ст. Його жертвою стала вся радянська художня творчість, заразившись на цілих півстоліття невиліковною хворобою [4, 203]. Теоретичне обґрунтування її в Україні і в усьому СРСР запропонував О. Білецький у праці «К.Маркс, Ф.Энгельс и история литературы» (1934). Видана в Москві, а в перекладі українською мовою передрукована в харківському журналі «Червоний шлях», вона на довгі роки стала «дороговказом» у розумінні хибних завдань літератури як нібито художньої ілюстрації історичного та суспільно-економічного життя людини. Пізніше О.Білецький відмовиться від цього дослідження, не передруковуючи і не включаючи його до зібрання своїх праць, але воно «працювало» в теоретичній радянській літературі практично аж до так званої «горбачовської перестройки» середини 80-х років XX ст.

У Київському університеті протягом 30-40-х років пробували хоча б частково уникнути ідеологічних догм соціалістичного реалізму доцент М.Русанівський та професори О.Дорошкевич і А.Шамрай. М.Русанівський завідував кафедрою української літератури після арешту М.Зерова й П.Филиповича, опублікував кілька студій з питань романтизму, але перед самою війною без суду і слідства був розстріляний як «буржуазний націоналіст». О.Дорошкевич закінчив Київський університет у 1913 р., відвідував філологічний семінар В.Перетца, а в 20-х рр., викладаючи в університеті українську літературу, створив «Підручник української літератури» (витримав п'ять видань), у якому (йдучи частково назустріч соцреалізму) пробував поєднувати формальний аналіз творів з ідеологічним (соціологічним) трактуванням їх.

По закінченню війни (з 1944 р.) в Київському університеті став працювати й А. Шамрай – ще один автор підручника з української літератури, який у 1920-х роках був (поруч із підручником О.Дорошкевича) не менш популярним і витримав кілька видань. Ідеологічна методологія підручника найбільше (як і в підручнику О.Дорошкевича) виявилась у періодизації літературного процесу, наближеній до «марксистської» періодизації найбільшого вульгарного соціолога в літературознавстві 20-30-х років В.Коряка; тут і «доба феодалізму», і «доба промислового капіталізму», і «доба фінансового капіталізму», і «доба революції» в літературі, але знайшов автор місце в підручнику й для характеристики літературних стилів певної доби (байронізм, романтизм, реалізм, імпресіонізм та ін.), основних етапів розвитку української літературної критики, а в кінці підручника вмістив навіть «словничок історико-літературознавчої термінології».

50-ті роки в університетському літературознавстві – найбільш невиразна його сторінка. Нормативний курс літературної теорії читався студентам в основному за соцреалістичним підручником російського академіка

Л.Тимофєєва («Теория литературы»); серед істориків і теоретиків літератури не було в Київському університеті жодного доктора наук і тому до читання окремих курсів залучалися науковці академічного Інституту літератури імені Т.Шевченка (О.Білецький, Є.Кирилюк, С.Крижанівський та ін.). Скуті догмами соцреалістичного літературознавства, вони мало що давали для розвитку теоретичного мислення студентів, однак деякі з тих студентів інтуїтивно відчували потребу в новому теоретичному осмисленні літератури і вже на початку 60-х років стали спеціалізуватися саме в цій галузі. Помітною серед них була доцент, а згодом професор, Галина Сидоренко, яка на хвилі так званої «хрущовської відлиги», за умов формування в літературі явища, що пізніше буде назване «шістдесятництвом», зосередила свої наукові зацікавлення саме на суто теоретичних питаннях літератури. У 1962 р. виходить її навчальний посібник «Основи літературознавства» та дослідження «Віршування в українській літературі». Продовженням цих праць стала її фундаментальна робота «Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка». «Віршознавчі праці Г.К.Сидоренко, – наголошує Н.В.Костенко, – в цілому охоплюють усю історію українського вірша – від його витоків до наших днів, від народнопісенної ритміки до верлібру. Причому історичний огляд усіх етапів розвитку українського віршування поєднувався з глибоким теоретичним аналізом, а специфіка ритмоутворення пов'язувалася з особливостями художньої мови. Г. К.Сидоренко ґрунтовно дослідила вірш класиків української літератури, насамперед Т.Шевченка та І.Франка, а в останній своїй праці "Від класичних нормативів до верлібру" створила яскраві ритмічні характеристики поезії В.Чумака, П.Тичини, А.Малишка, П.Воронька та багатьох інших» [5, 7]. Маючи, отже, таких фахівців з теорії літератури, як Г.Сидоренко, Київський університет і зважився порушити питання про відкриття в ньому відповідної теоретичної кафедри; 1962 р. вона почала функціонувати як структура філологічного факультету. На початку 60-х років несподівано набули розголосу дискусії про «ліриків і фізиків». Дискутували на цю тему люди, як правило, не дуже високого наукового польоту; тому нерідко – з метою принизити «ліриків», які, мовляв, ніколи не сягнуть тих небес, куди вже прорвалися «фізики». Малось на увазі насамперед тодішнє освоєння космосу, розвиток надшвидкісної авіації та ракетобудування, які нібито швидкими темпами ведуть людство до нечуваного щастя. Автори таких сентенцій навряд чи здатні були збагнути, що небеса і космос для «ліриків» – постійне місце проживання. Але, як той Геракл, трималися вони і грішної земельки; вони єдині завжди нагадували людству, що та земелька для людства є водночас і космосом, і – матір'ю-годувальницею. 1962 р., в рік відкриття кафедри теорії літератури, В.Симоненко напише про це в своїй «Думі про щастя»: «...В космос крешуть ото не ракети, // але пружні цівки молока» [10, 318].

Своїх науково-педагогічних сил в університеті для відкриття повноцінної кафедри теорії літератури на початку 60-х років усе ж виявлялося недостатньо; особливо, коли глянути на цю проблему з домінуючих тоді позицій ідеологічного, компартійного забезпечення її. Тому й з'являються на

новоствореній кафедрі присланий ще після війни у Львівський університет завзятий борець з «українським буржуазним націоналізмом», доктор наук з 1960 р. В.Воробйов та вчорашній працівник УРЕ (Української радянської енциклопедії), що мав кандидатський ступінь, Я.Білоштан. В.Воробйов, якого призначили першим завідувачем кафедри, вважався чи не головним в Україні спеціалістом із марксистсько-ленінської критики, теорії соціалістичного реалізму, проблем партійності і народності літератури. Він автор книг «О. М. Горький про соціалістичний реалізм» (1958), «В. І. Ленін і питання естетики» (1965), «Марксизм-ленинизм и наука о литературе» (1971) та ін. Відтак кафедра під керівництвом автора таких праць приречена була на багатолітню консервацію в університеті марксистсько-ленінських догм у поглядах на творчість. Відхід від них намітився лише з настанням так званої «горбачовської перебудови». Але це вже інший етап у функціонуванні університетської кафедри теорії літератури та розвитку в ній теоретичних учень про мистецтво слова.

1. *Добролюбов М.* «Кобзар» Тараса Шевченка // Світова велич Шевченка. Збірник матеріалів про творчість Т. Г. Шевченка в 3-х томах. – К., 1964. – Т. 1. 2. *Домонтович В.* Університетські роки // З іменем Святого Володимира. – К., 1994. – Кн. 2. 3. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К., 1995. 4. *Жаклін Рюс.* Поступ сучасних ідей. *Панорама новітньої науки.* – К., 1998. 5. *Костенко Н.* Вступне слово. На 20-ті роковини смерті Г. К. Сидоренко // Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко. – К., 2008. 6. *Костомаров М.* Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Слов'янська міфологія. *Вибрані праці з фольклористики і літературознавства.* – К., 1994. 7. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Часть I. Теория. – Москва, 1920. 8. *Нариси з історії університету святого Володимира* (Колектив авторів: В. Ф. Колесник та ін.). – К., 2009. 9. *Саруханян А.* К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века. – Москва (ИМЛИ РАН), 2010. – Кн. 1. 10. *Симоненко В.* Вибрані твори. – К., 2010. 11. *Собрание сочинений Александра Ивановича Веселовского.* – СПб., 1918. – Т. 1. 12. *Спекторский Е.* Столетие Киевского университета святого Владимира. – Белград, 1935. 13. *Филипович П.* Література. – Нью-Йорк – Мельбурн, 1971. 14. *Чернишевський М.* Нові періодичні видання. «Основа», 1861, № 1 // Світова велич Шевченко. У 3-х т. – К., 1964. – Т. 1. 15. *Яценко М.* Романтизм // Історія української літератури XIX століття. У 3-х кн. – К., 1995. – Кн. 1.

*Євген Нахлік,
д-р філол. н., проф.,
Інститут Івана Франка НАН України*

ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

(за матеріалами книжки:

Niewspymierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki.

Antologia, pod red. Tomasza Bilczewskiego.

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010. – LVIII+595 s.)

У статті на матеріалі антології англomовних праць із порівняльного літературознавства 1990–2006 рр. (у польському перекладі) розглядаються актуальні питання сучасної західної та української літературної компаративістики.

Ключові слова: порівняльне літературознавство, порівняльно-історичне і типологічне вивчення літератури, англо-американська компаративістика, постколоніальні, інтердисциплінарні дослідження, літературний канон, переклад, міжлітературний центризм, мультикультуралізм, багатомовність.

В статті на матеріалі антології англоязычних робіт по порівняльному літературознавству 1990–2006 гг. (в польському перекладі) розглядаються актуальні питання сучасної західної та української літературної порівнялістики.

Ключевые слова: порівняльне літературознавство, порівняльно-історичне та типологічне вивчення літератури, англо-американська порівнялістика, постколоніальні, інтердисциплінарні дослідження, літературний канон, переклад, міжлітературний центризм, мультикультуралізм, мовна різноманітність.

The actual questions of contemporary West and Ukrainian comparative literature are discussed in the article on the basis of materials from the polish anthology of English comparative literature works written and published during the 1990–2006s years.

Key words: English-American comparative literature, comparative-historical and typological study of literature, postcolonial and interdisciplinary social studies, a literary canon, translation, interliterary centrism, multiculturalism, multilingualism.

Антологію уклав Томаш Більчевський, – як зазначено на четвертій сторінці обкладинки, ад'юнкт на кафедрі Міжнародних полоністичних студій, у 2008–2010 рр. – заступник директора, а від 2010 р. – директор Центру гуманістичних студій на факультеті полоністики Ягеллонського університету в Кракові. У 2005–2007 рр. викладав в Університеті штату Індіана (Блумінгтон), що й дало йому змогу підготувати цю антологію. Автор книжки «Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii» (Kraków: Universitas, 2010).

Як пояснює укладач у передмові «Ekonomia i polityka komparatystyki» («Економіка і політика порівнялістики»), до антології увійшли тексти, належні до «англо-американської традиції порівнялістичного дискурсу» [12, LVI]. Це «документи й есеї, узяті з двох найважливіших порівнялістичних книжок останнього двадцятиріччя»: «Comparative Literature in the Age of Multiculturalism» (за ред. Чарльза Бернгаймера, Балтимор, 1995) і «Comparative Literature in an Age of Globalization» (ред. Хон Соссі, Балтимор, 2006).

В кінці антології подано довідки про авторів уміщених текстів із зазначенням роду діяльності та основних публікацій, а також бібліографічні вказівки на першодруки републікованих у польському перекладі текстів. Довідки цінні тим, що дають уявлення про основних сучасних англійських порівнялістів (загальним числом 26). Крім трьох, що працюють у європейських університетських осередках, усі решта – зі США.

Перелічувати усіх 26, звичайно, не буду, лише скажу, що з них тільки один – Ульріх Вайсшайн – потрапив до антології «Сучасна літературна порівнялістика: стратегії і методи», виданої в Україні 2009 року за загальною редакцією Дмитра Наливайка [5]. У польській антології вміщено його пізнішу публікацію: «З екстазу в агонію: злет і занепад порівнялістики» (1997).

Бібліографічні вказівки свідчать, що подавані тексти вперше друкувалися протягом 1990–2006 рр., тобто читачам запропоновано досить нові праці, що з'явилися вже практично після холодної війни, розпаду Радянського Союзу, чи навіть, як не раз підкреслюють автори і як зазначено у вищезгаданому збірникові 2006 р., за доби глобалізації.

У передмові Томаша Більчевського заакцентовано, що це «період, коли компаративістика входить у фазу, пов'язану з експансією багатокультурності і використовує здобутки постструктуралістського літературознавства, підносить престиж проблематики перекладу і стикається з проблемами глобалізації», а виявна внаслідок цього «неспівмірність» (incommensurability) (слово, винесене у назву антології) «підважує на позір стабільні підвалини “граматики подібності й відмінності”, провадячи неухильно до послаблення універсалістських інспірацій повоєнної компаративістики [...]» [12, LVII]. Назва антології походить од назви есею Ліндсея Вотерса «Епоха неспівмірності» (2001), в якому поняття «неспівмірність» означає насамперед розрив, брак спільної міри між парадигмами наукових теорій, а відтак поширюється на неможливість віднайдення спільної мови між по-різному організованими сферами життя і системами комунікації. Це перша така антологія в Польщі. Зібрані тексти публікуються польською мовою вперше або в нових польських перекладах. У розлогіму вступі Томаш Більчевський стисло розглядає кожен зі вміщених есеїв у контексті еволюції компаративістики протягом останніх шістдесяти років.

Есеї згруповано в семи розділах:

«I. Компаративістика щодо “граматики подібності і відмінності”» (загальні питання теорії порівняння та її філософських контекстів);

«II. Компаративістика як інституція» (подано панораму найновішої компаративістської рефлексії, з екскурсами до історії інституціональних традицій дисципліни, тобто її функціонування в університетських програмах – освітніх та науково-дослідних);

«III. Компаративістика як обшар пам'яті»;

«IV. Компаративістика в добу глобалізації» (в обох розділах уміщено статті, дотичні до порівняльного літературознавства);

«V. Компаративістика і стать» (порівняльне літературознавство з погляду феміністичної перспективи);

«VI. Компаративістика і влада» (постколоніальна компаративістика);

«VII. Компаративістика і/як переклад».

Особливо заслуговують на увагу два найважливіші американські компаративістичні звіти останніх десятиріч, підготовані науковими групами Чарлза Бернгаймера (Charles Bernheimer, 1993) і Хона Соссі (Haun Saussy, 2006). Це програмові звіти Американської асоціації порівняльного літературознавства (American Comparative Literature Association) про стан компаративістичних досліджень та освітніх студій – такі звіти традиційно готуються раз на десятиліття (перед тим були звіти 1965 року і 1975-го). Власне, з праць Чарлза Бернгаймера (1942–1998) уміщено дві його засадничі публікації: «Страхи перед порівнянням» (вступ до збірника «Comparative Literature in the Age of Multiculturalism») і згаданий звіт «Компаративістика на зламі століття».

У вступі «*Страхи перед порівнянням*» Чарльза Бернгаймера привертає увагу критичне зауваження про те, що в 1970-х рр. «компаративістичні студії на

багатьох найкращих факультетах [американських. – Є. Н.] віддавали пріоритет теорії, а не літературі, методів, а не предметів. [...] ми не стільки порівнювали літератури, скільки порівнювали теорії порівняння» [12, 120]. На мій погляд, самодостатні теоретичні розмірковування над проблемами компаративістики мають значення для того, щоб науковці усвідомлювали її завдання й можливості, методологію і стратегію, напрям розвитку й дискурс, але важливішими є конкретні порівняльно-літературознавчі дослідження. Теоретичні побудови не раз перетворюються на схоластику. Річ не в тому, щоб відмовитися од розроблення теорії, освоєння теоретичних надбань попередників у царині порівняльного літературознавства, а в тому, що засвоєння й застосування теорій, опрацьованих в інших дослідників, мало що дає для кожної нової компаративістичної студії, бо вона потребує від автора вироблення власних підходів і відповідної стратегії. Механічне перенесення чужих теоретичних напрацювань або їх сліпе застосування не принесе бажаних результатів. Коли я взявся до написання монографії «Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики» (Львів, 2003), переді мною логічно постало завдання виробити власний компаративістичний підхід до порівняння чільних представників слов'янського романтизму – такий підхід, який би впливав із сьогоденної доцільності й мети обраного порівняння, стану вивченості питання й актуальних проблем у дослідженні творчості кожного з цих романтиків.

Слушною є та модель сучасної компаративістики, яку запропонував у вступі Бернгаймер: «Перспективи компаративіста не можна вписувати в мапу, оперту на моделі, що має свій центр і маргінеси; вона є радше, як пропонує в цьому томі [збірникові 2006 р. – Є. Н.] Девід Дамрош, еліптична, витворена двома вогнищами, з яких кожне творить довкола себе чергові еліпси. Така динамічна модель завжди піддає сумніву центр і підкреслює боротьбу, що точиться між панівними суспільними та етнічними групами і тими, які чинять йому опір» [12, 132]. Це не що інше, як децентралізація раніше практикованої суто західної, євроцентричної, а точніше навіть романо-германської схеми, застосовуваної до компаративістичних студій.

У звіті «Компаративістика на зламі століття» Чарлз Бернгаймер наголосив, що в США компаративістика домінувала у 1950–1970-х рр. [12, 137]. Торкаючись історії виникнення компаративістики як науки та її ролі і значення в розвитку західної цивілізації, дослідник відзначив: «По суті, компаративістика спричинилася до зміцнення тотожності націй-держав як уявних спільнот, що спираються на природній основі національної мови» [12, 138]. «Звіт Бернгаймера» (так його ще називають) містить співвіднесення нових актуальних проблем з тими, що їх осмислював у попередньому програмовому звіті асоціації (1975 року) Томас Грін, який визначив тоді такі загрози для основних засад компаративістики:

1. Елітарний характер компаративістики, тобто читання й аналізування іншомовних творів в оригіналі, а звідси осуд використання перекладів. Це призвело до того, що «традиційна інтернаціональна концепція

компаративістики спричинилася до зміцнення домінації кількох європейських національних літератур» [12, 138] – тих, яких вивчали, бо знали відповідні мови, якими їх створено, тоді як літератури, писані мовами, що не удостоїлися потрапити до навчальних курсів американських університетів, залишилися поза розглядом.

2. Розвиток інтердисциплінарних програм.

3. Перетворення осередків компаративістики на арені студіювання теорії літератури, унаслідок чого діакронні літературознавчі дослідження могли б набути другорядного характеру щодо студій над теорією, які мають значною мірою синхронний характер. Натомість компаративістика як дисципліна спирається на знання історії, тому хвиля теоретизації, що заливає компаративістику, шкодить їй [12, 138–139].

Я б додав, що компаративістика оперта й на текстовій конкретиці творів, тому відрив од неї веде до самодостатнього, абстрактного розумування.

Враховуючи нові реалії, Бернгаймер поставив такі вимоги до магістерських і докторантських студій з компаративістики:

1. Предметом компаративістики є не лише літературні явища – вона набуває дедалі більшого інтердисциплінарного характеру. Звідси побажання: крім поглиблених досліджень формальних властивостей текстів (риторичних, просодичних тощо), «точне прочитання тексту повинно брати до уваги також ідеологічні, культурні та інституціональні контексти, в яких постають його значення» [12, 142]¹.

2. Незмінною вимогою залишається знання іноземних мов. Мінімум, того що вимагається, має бути студіювання двох літератур в оригіналі, можливість читання текстів двома чужими мовами, а студенти, що вивчають європейські, арабські або азійські культури, повинні опанувати одну з класичних стародавніх мов. Деякі факультети (осередки) навіть вимагають знання трьох чужих мов та класичної мови. На деяких обов'язковою є обізнаність із трьома різними літературами» [12, 142–143].

3. Давня нехоть до перекладів має бути пом'якшена. «[...] метою компаративістики є з'ясування того, що втрачається і здобувається у перекладі, здійсненому між окремими ціннісними системами, властивими для різних культур, засобів комунікації, дисциплін та інституцій». Слід з'ясовувати, яка традиція і контртрадиція стоїть за автором оригіналу, перекладачем і самим дослідником перекладу, як адекватно перекласти одну національну літературну дійсність на іншу [12, 143].

¹ Цікаво, що у вступі «Страхи перед порівнянням», у якому розвинуто думки, викладені у звіті, Бернгаймер зробив істотне застереження щодо надмірного потягу до інтердисциплінарних досліджень: у міру того як зростає вплив соціальних наук на наше пізнання культури, тим важливішим стає захист цінності того, що література, у властивий їй спосіб, знає, тобто таких понять, як вимисел, парадокс, фантазія, пристрасть, іронія, суперечність, екстремальність. «Одним із головних завдань, які стоять сьогодні перед літературознавцями, є відновлення способів артикулювання вартостів літератури, яке шанує як її індивідуальні суб'єктивні аспекти – а серед них: чуттєва приємність словесного мистецтва; чарівно непослідовна гра дійсності й ілюзії; часове визволення від часу [...] – так і її суспільні та політичні імплікації та зв'язки» [12, 136].

4. «Компаративістика повинна активно заангажовуватися у порівняльні студії над формуванням канону, повинна також той канон заново творити. Належить звернути увагу на неканонічне відчитання канонічних текстів [...]», на «спосіб, у який творяться і підтримуються літературні вартості в певній культурі», а також «як оживляються спроби поширення того канону» [12, 143].

5. Для нас цікавим і важливим є питання про ставлення до різних, зокрема менш відомих національних літератур. Бернгаймер визнає, що «факультети компаративістики повинні відігравати активну роль у поглибленні багатокультурної реконтекстуалізації англоамериканських та європейських перспектив». Йдеться про підважування їх домінації, протиставлення їй. На думку Бернгаймера, який солідаризується із застереженням Томаса Гріна, краще було б осмислювати менш відомі літератури в перекладі, якщо немає доступу до оригінальних мов, що ними їх творено, ніж легковажити взагалі такі літератури через нехоть до перекладів. Бернгаймер заохочує курси маловідомих літератур, навіть якщо більшість творів читатимуться у перекладах. При цьому зауважує, що до літератур, які мають характер менших, належить і значна частина європейських, бо євроцентричність на практиці означає зосередження уваги на літературах англійській, французькій, німецькій та іспанській, навіть італійська література, за винятком Данте, у навчальних програмах є часто змаргіналізованою [12, 144].

6. «Компаративістика повинна охоплювати порівняння у царині різних засобів комунікації, од первісних манускриптів до телебачення, гіпертексту й віртуальної дійсності», «аналізувати матеріальні можливості культурного вираження у вимірі як феномену, так і дискурсу, у розмаїтих епістемологічних, економічних і політичних контекстах» [12, 145].

7. У педагогічній практиці порушені проблеми варто висвітлювати під час курсів, колоквиумів, на яких викладачі та студенти спільно обговорюють інтердисциплінарні та міжкультурні питання [12, 145].

8. Становлення компаративіста як вченого повинно базуватись на формуванні історичних основ його мислення, з опануванням курсів теорії літератури та історії літературної критики, з висвітленням того, як еволюціонувало осмислення найважливіших проблем і яким змінам вони підлягали протягом століть [12, 145].

За Бернгаймером, оновлювана компаративістика має безперечні перспективи, «оскільки прогресивні тенденції в літературних студіях, спрямовані на багатокультурне, глобальне й інтердисциплінарне навчання, за своєю природою порівняльні» [12, 145]. Тож, за оптимістичним висновком ученого, «порівняння [...] становить заповідь майбутнього» [12, 145].

Вдаючись до полеміки з тезами звіту свого попередника, Хон Соссі (Haun Saussy, у 2009–2011 рр. – президент Американської асоціації порівняльного літературознавства) у звіті 2006 р. «*“Відбірний труп”, позшиваний зі свіжих кошмарів. Про мему, бджолині рої та самолюбні гени*» теж констатує, що порівняльне літературознавство у Сполучених Штатах тріумфує, тішачись незнаною доти прихильністю американської академії [12, 185]. Цікавою для нас

є така мимохідь згадана інформація: стати членом американської спільноти фахових компаративістів можна, дотримуючись передусім такої умови, як досконале знання трьох або більше мов [12, 186].

У звіті так окреслено суть порівняльного літературознавства: «Порівняльна компаративістика займається своєрідністю і співвіднесеннями: своєрідністю предмету, завдяки якій він виходить за межі усталених моделей дискурсу, і співвіднесеннями, що їх створює нове прочитання між предметами, що вивчаються. Кожен компаративістський проект є до певної міри експериментом, а найоригінальніші найкраще відповідають на настійне запитання: Чому ми мали би зацікавитися цим зіставленням? Чи можете показати нам щось, чого ми не дізналися б самі, досліджуючи кожен із цих предметів методами, традиційними для його дисципліни?» [12, 222]. Звернім увагу: наголошено, що порівняльне літературознавство з'ясовує *своєрідність* предмету. Це протилежність тому, на що орієнтувала дослідників *теорія типологічного вивчення літератури*, опрацьована в радянському літературознавстві й відмежована від *порівняльно-історичного її вивчення*: вона налаштовувала на пошуки не так своєрідності, як типовості, того, що об'єднує різні явища і дає змогу зводити їх до одного *типологічного ряду*, говорити про «певну літературно-естетичну спільність», «належність даного явища до певного типу, роду» [8; 9, 339–342]². Натомість американську компаративістику цікавить не *типове*, а *своєрідне*. Мабуть, через те пильної уваги до вчення радянського літературознавства про типологію, історико-типологічні подібності (збіжності, сходження), типологічну єдність автори звітів та есеїв, уміщених у польській антології, не виявили. Є хіба що згадка в тому-таки звіті Хона Соссі про те, що «концепція неминучих еволюційних ритмів вплинула на характер компаративістичних праць Олександра Веселовського в ХІХ столітті, а також праць його наступника у ХХ столітті Віктора Жирмунського. Інтерпретування історії суспільств як послідовності фаз і трактування літератури як виразу суспільної кондиції дало змогу порівняльному літературознавству в російському підході знайти свій предмет досліджень у відповідності фаз відрубних традицій» [12, 206], тобто у виявленні типологічних фаз у розвитку відокремлених одна від одної національних традицій. Ідеться про концепцію літературних течій як таких, що мають міжнародний вияв, – її обґрунтував В. Жирмунський, убачаючи в історико-типологічних подібностях не випадкові збіги, а певну самовизначальну систему. (У наукових працях, зібраних в антології, трапляються також поклики на російських літературознавців Юрія Тинянова, Віктора Шкловського, Романа Якобсона, Михайла Бахтіна.)

² На тому, що типологічне вивчення покликане виявляти спільне між досліджуваними явищами, акцентував, услід за М. Храпченком і В. Жирмунським, Михайло Яценко у «Вступі» до своєї монографії, що є взірцевою з погляду застосування типологічного підходу [10, 15–16]. У цьому був свій сенс: М. Яценкові вдалося аргументовано типологізувати природу сміху в українській «Енеїді» як явище, споріднене зі сміхотворчою культурою Рабле та Гоголя. Водночас своєрідність трагедійної поеми Котляревського дослідника цікавила менше.

У звіті Хона Соссі також задекларовано, що однією з найуспішніших стратегій компаративістики є інтердисциплінарність, у зв'язку з чим стверджено, що «літературна компаративістика вчить нас достосовуватись до різнорідних систем співвіднесення і займатися радше відношеннями, ніж фактами» [12, 238]. На ряді факультетів, крім традиційної програми: студіювання трьох літератур, що завершується здобуттям докторського ступеня, запроваджено можливість студіювання літератур на двох мовах, а також спорідненої дисципліни: історії, фільмознавства, філософії або історії мистецтва, архітектури тощо [12, 240].

Франческо Лориджіо в есеї «Пам'ять дисципліни як культурна історія: компаративістика, глобалізація і категорії літературних досліджень» (2004) висвітлює теоретичну ревізію загальної літератури, здійснену у працях знаного словацького компаративіста Діоніза Дюришина, але не в його ранній монографії, відомій нашим читачам у російському перекладі («Теория сравнительного изучения литературы», 1979) [1], а в пізніших публікаціях (1987–1995 pp.), у яких обґрунтовано поняття «міжлітературної спільноти», «міжлітературного центризму». Йдеться передусім про серійне видання авторського колективу під керівництвом Дюришина (Dionéz Purilyin a kolektiv) «Osobitný medziliterárny spoločenstvo» (1987–1993, т. 1–6) [також див.: 11]. Така увага – факт неабиякий, бо загалом західні компаративісти мало звертаються до надбань чесько-словацької школи порівняльного літературознавства. Відштовхуючись од дюришинської класифікації європейських літератур на міжлітературні спільноти (слов'янська, німецька та романська, скандинавська, центральноевропейська, британська, бельгійська та швейцарська), Лориджіо назвав «справжніми формами міжлітературних спільнот» постколоніальні літератури (франкофонські, іспаноамериканські), літератури помежів'я (середземноморські або американського південного заходу, серед яких перша виявляє зв'язки з Африкою та Західною Європою, а друга – з Мексикою та Сполученими Штатами), літератури спільнот на вигнанні або еміграційних спільнот (наприклад, італійсько-американська, італійсько-канадська, італійсько-австралійська, італійсько-німецька та власне італійська). Звичайно, сюди можна додати й різні українсько-, чи російсько-, чи польсько- і т. д. За словами Лориджіо, «усі вони є просторами, що ділять світ наново, розширюють можливості й потреби порівняння, яке не може бути оперте винятково на категорії нації». Крім того, «кожна література має свої регіональні поділи», так іспанська література народилася завдяки комунікації і формуванню ієрархії всередині групи літератур: каталонської, галіційської, кастильської і баскської; італійська література – внаслідок взаємного проникнення елементів тосканських, венецьких, неаполітанських і сицилійських» [12, 306–307].

Такі міркування викликають у нас інтерес у зв'язку з недавно оприлюдненою спробою Юрка Прохаська обґрунтувати *концепцію «галицької літератури» як регіональної і водночас мультикультурної, різнонаціональної* [3; 4], а за ним і така сама спроба Леоніда Ушкалова щодо *«словідської літератури»* [6; 7]. Наскільки відомо, це вперше в нашому літературознавстві

спробувано розглянути конкретну «міжлітературну спільноту» (без врахування досвіду Д. Дюришина), базовану не на єдиній літературній мові та окремій нації, а на кількох мовах і кількох національностях, об'єднаних волею історії єдиною державною організацією, імперською культурною політикою, врешті співжиттям на спільній території, в одному регіоні (автономії) держави різних етнічних груп. Поряд із поняттям «національна література різними мовами» (як-от стара українська, писана книжною українською, «слов'яноруською», польською, латинською та іншими мовами, чи нова українська, що творилася переважно українською народною, а також російською, польською, німецькою), запроваджується інше – мультикультурна, різнонаціональна й різномовна регіональна література. На мою думку, краще вести мову не про багатокультурну «галицьку літературу», а про мультикультурний різномовний літературний процес у підавстрійській Галичині та його складові: український, пограничний москвофільський (язичіївський та російськомовний), польський, німецький та єврейський літературні потоки (ширше див. мою рецензію на книжку Л. Ушкалова [2]).

Повчальним для нас може бути досвід цікавих міркувань Франческо Лориджіо з приводу різних англomовних літератур в Азії та Африці. Дослідник висловлюється проти збирання літератур, писаних англійською мовою, в єдину категорію, наголошуючи, що це питання не лише політичне, а й культурне, естетичне, психологічне тощо. Він наводить слова індійського дослідника Раджа Рао: англійська – це «мова нашої інтелектуальної ідентичності – як раніше санскрит або перська, – але не емоційної». Рао приписує небританській літературі, що твориться англійською мовою, не лише конфлікт між інтелектом та емоціями, а й конфлікт між формою та змістом. На цю дихотомію звертає увагу постколоніальна стилістика (і стилістика текстів, писаних авторами меншин мовами більшостей). За словами Лориджіо, «дух» і «зміст» тих літератур не є англійськими, тому вони випадають з юрисдикції факультетів англійської філології. Натомість факультети чи осередки літератур індійської, нігерійської, кенійської, якщо б такі постали, можуть вважати британські літератури за власні, за частину своєї царини [12, 312–313]. На думку спадає наша «История русов», писана по-російському в українському дусі.

Привертає увагу також есей Девіда Дамроша «Світова література в постканонічну і гіперканонічну добу» (David Damrosch, 2006). Він констатує, що «євроцентричний канон упав» завдяки постколоніальним дослідженням, і ми «живемо в постканонічній епосі» [12, 368]. Однак «твердження, що старий канон попросту зник, було б зайвим спрощенням. Канон світової літератури перетворився радше з дворівневої системи на трирівневу. Раніше світову літературу можна було поділити на “великих авторів” та “авторів менших”». Наприклад, Вергілій та Овідій, з одного боку, Апулей і Петроній – з другого, або Лев Толстой і Достоевський як першорядні величини й Олександр Блок як менш знаний. «Замість тої двосистемної моделі з'явилася наша нова система, яка складається з трьох рівнів: гіперканону, антиканону і канону міні. Гіперканон становлять давні “великі” автори, які протягом останніх двадцяти

років утримали свої позиції, а навіть їх зміцнили». Антикано́н, завдяки передусім постколоніальним студіям, складають письменники, які творять мовами, що повсюдно не вивчаються, або мовами великих держав, але в царині менших літератур. Йдеться передусім про азійські літератури (Салман Рушді, нігерійський письменник Чинуа Ачйбе, які з антиканону переходять в гіперканон). Та до антиканону залічуються також Мері Шеллі та Джейн Остін, які до того ж тепер, згідно зі збільшенням дослідницького інтересу до них (за відомостями бібліографічних показників), також переходять до рівня гіперканону.

Водночас зникають давні «менші» автори, стаючись чимось на зразок канону тіні, яких старше покоління дослідників знає, але з якими молодші покоління студентів та вчених стикаються щораз менше й менше. Як приклад, до гіперканону Дамрош відносить Шекспіра й Джойса, а до канону тіні – Гезліта й Голсуорсі. Цей процес, за Дамрошем, спостерігається не тільки у світовій літературі, а й в національних літературах. Не треба доводити, що він відбувається і в українській, російській та польській літературах, де переосмислюється спадщина ХХ ст. і де маємо відповідні гіперканони, антиканони і канони тіні [12, 370–375].

Щоб уникнути дальшої гегемонії гіперканону, Дамрош пропонує компаративістам протиставлятися йому, схилиючи студентів до порівняння (зокрема, по суті, шляхом типологічних зіставлень) творів гіперканону й антиканону з користю для тих і тих, тобто, по суті, для поширення знань про антиканон, що залишається менш відомим, ніж гіперканон [12, 376, 378].

Варто звернути увагу на те, за якими критеріями визначаються гіперканон та антиканон. Це не чийсь суб'єктивні смакові чи науково обґрунтовані міркування, а кількісні показники бібліографічних показників: ті письменники, про яких дослідники пишуть найбільше наукових праць, залічуються до гіперканону, а ті, які раніше не належали до нього, але тепер наближаються, потрапляють до антиканону. Якщо кількість наукових праць про них зростатиме, то вони мають шанс увійти до гіперканону, як це сталося з Салманом Руді. Звичайно, цим процесом можна керувати, впливати на нього, схилиючи магістрантів і докторантів вибирати теми робіт про тих чи тих письменників, що й пропонує чинити Девід Дамрош.

Мері Луїза Прет (Mary Louise Pratt) в есеї *«Літературна компаративістика і глобальне співтовариство»* (1994) наголошує, що на зміну в розумінні й навчанні літератури й культури в освітніх закладах істотно вплинули три процеси у світі: глобалізація, демократизація і деколонізація [12, 358]. Серед компаративістських пріоритетів дослідниця називає багатомовність дослідників: «Порівняльне літературознавство повинне й надалі залишатись цариною поліглотів, а його візитною карткою має бути багатомовність». Водночас вона пропонує обговорити питання формування двомовних і двокультурних (або багатомовних і багатокультурних) особистостей, вважаючи, що час мономовності вже минув [12, 362, 363].

За браком місця, немає змоги бодай назвати всі тексти антології, виокремлю лише есеї відомих авторів: «Порівнювальність» Джонатана Каллера (Jonathan Culler), «Про взаємне доповнення літературної компаративістики та культурознавчих студій» Майкла Ріффатера (Michael Riffaterre), «Переступлення меж» Гаятрі Чакраворті Співак (Gayatri Chakravorty Spivak), «Літературна компаративістика: “вроджена опозиційність”» Лінди Гатчеон (Linda Hutcheon), «“Теорія літератури” з перспективи часу» Ричарда Рорті (Richard Rorty).

Ознайомлення з цікавою антологією сучасної англо-американської компаративістики переконує, що національне порівняльне літературознавство, враховуючи й освоюючи іноземний досвід, усе-таки має виходити не з теоретичних постулатів західної компаративістики, вироблених на тамтешньому матеріалі, а з тих завдань, які стоять перед національною наукою про літературу. У нас іще аж ніяк не вичерпали себе дослідження про літературні та культурні зв'язки, впливи тощо. Звичні в Україні упродовж останніх років компаративістичні дослідження, у яких українські письменники порівнюються із зарубіжними, внесли новий помітний струмінь у розвиток сучасного українського літературознавства, особливо в осмислення історії української літератури, адже вони дають змогу, завдяки порівнянню, краще й глибше пізнати письменницькі феномени України й закономірності та особливості розвитку нашого письменства. Вагомою підмогою тут стає зарубіжний літературознавчий досвід, що його, завдяки таким дослідженням, інтенсивно освоюють українські літературознавці. Та все-таки, попри наплив дисертацій з порівняльного літературознавства, особливо кандидатських, насправді добрих, якісних, цікавих, відкривавчих монографій, у яких порівнювалися б явища української та зарубіжних літератур, з'являється мало. А насамперед знадобилися б інтерпретаційні праці, спрямовані на порівняння художніх текстів.

1. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин; Пер. с словац. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.; 2. Нахлік Є. Від сакрального до сексуального й нецензурного: [Рец. на кн.:] Леонід Ушкалов. Від бароко до постмодерну: Есеї. – Київ: Грані-Т, 2011 / Євген Нахлік // ЛітАкцент. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/09/20/vid-sakralnoho-do-seksualnoho-j-necenzurnoho/>. – 20 Вер 2011; 3. Прохасько Ю. Можлива історія «галицької літератури» / Юрко Прохасько // Історії літератури: Збірник статей / Упоряд.: Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – К.: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. – С. 1–87; 4. Прохасько Ю. Чи можлива історія «галицької літератури»? / Юрко Прохасько // Історії літератури: Збірник статей / Упоряд.: Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – К.: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. – С. 1–30; 5. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 487 с.; 6. Ушкалов Л. Література галицька, слобідська та інші: принцип коекзистенції / Леонід Ушкалов // Історії літератури: Збірник статей / Упоряд.: Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська. – К.: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. – С. 1–24; 7. Ушкалов Л. Література галицька, слобідська та інші // Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну: Есеї / Леонід Ушкалов. – К.: Грані-Т, 2011. – С. 484–510; 8. Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы // Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – Изд. 4-е. – М.: Художественная литература, 1977. – С. 265–302; 9. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. – Изд. 2-е. – М.: Советский писатель, 1978. – 366 с.; 10. Яценко М.Т. На рубежі літературних епох: «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі / М.Т. Яценко. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 280; 11. Purifyn D. a kolektiv. Medziliterbny centrismus stredoeurpskych literature I / Dionyz Purifyn a kolektiv. – Iieskij Budmjoyice: Pedagogickb fakulta Jihoeskij univerzity, [без року; 1998]. – 159 s.; 12. Niewspymiernonj. Perspektywy

*Анатолій Няму,
д-р філол. н., проф.,
Чернівецький національний
університет імені Юрія Федьковича*

ТРАНСФОРМАЦІЙНА АУРА МІФОЛОГІЧНИХ МОДЕЛЕЙ У ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті аналізуються теоретичні аспекти функціонування легендарно-міфологічної традиції у світовій літературі. Розглядаються форми і способи переосмислення традиційних структур, інтегральні та диференціальні характеристики загальновідомого сюжетно-образного матеріалу.

Ключові слова: архетип, міф, традиційний характер.

В статье анализируются теоретические аспекты функционирования легендарно-мифологической традиции в мировой литературе. Рассматриваются формы и способы переосмысления традиционных структур, интегральные и дифференциальные характеристики общеизвестного сюжетно-образного материала.

Ключевые слова: архетип, миф, традиционный характер.

This essay topicalises the functioning of myths and legends in the world literature. The author analyses forms and patterns of rethinking the structures as well as integral and differential features of the well-known images and motifs.

Key words: archetype, myth, traditional character.

Дослідження тенденцій функціонування традиційних структур легендарно-міфологічного походження є однією з пріоритетних проблем сучасного порівняльного літературознавства. Змістова трансформація міфологічних жіночих образів не є специфічним явищем світового літературного процесу, вона є органічною частиною найбільш загальних тенденцій переосмислення [руйнування, “вивертання”, апокрифізація, пародіювання] міфологічних традицій світовою культурою. Крім того, у всіх глобальних і “приватних” конфліктах і протистояннях, що періодично сколихують людство, саме жінка, як правило, є потерпілою стороною. Жінка і суспільство, жінка і війна, жінка і чоловік, жінка, яка дає життя і відбирає його, — ці та інші опозиції були художньо осмислені на матеріалі міфологічних структур уже в античній літературі. Відтоді вони постійно привертали увагу письменників різних часів і народів.

З багатьох причин найбільш активній трансформації в європейських літературах різних культурно-історичних епох піддавалися давньогрецькі міфологічні сюжети. Уже в античній літературі формується тенденція змістового переосмислення міфологічного сюжетно-образного матеріалу, його ідейно-семантичного пристосування до вимог нового часу. Це проявляється, з одного боку, в тому, що потенційний психологізм міфів усе частіше дістає в

літературних обробках цілком конкретне соціально-ідеологічне і морально-буттєве наповнення; з другого — багато авторів підкреслено відмовляються від класичних трактувань міфів і часто розробляють їх другорядні або маловідомі варіанти [детальніше див.: 4,5,6].

Досить багатопланового розвитку в літературі набуває ідея боротьби жінок проти збройних конфліктів, котра є змістовим центром багатьох міфів і літературних творів античності. Так, перенесення конфліктів комедії Аристофана “Лісістрата” в соціально-історичну дійсність XX ст. надає сюжетові нової версії узагальнено-символічного звучання, трансформує конкретну життєву ситуацію у всечасову завдяки підключенню до неї формально-змістових домінант протосюжета [сюжета-зразка]: О.Коломієць “Фараони”, Н.Хікмет “Бунт жінок”, К.Сендебрю “Повстання жінок”, Г.Фігейреду “Лісістрата”, К.Е.Герхард “Греки серед нас”. Аналогічну орієнтацію в сучасній літературі мають сюжети про Юдіф, Антігону, Електру, Алкмену та ін. При цьому автори наповнюють міфологічні моделі конкретно-історичними та національно-побутовими реаліями, актуальною проблематикою своєї епохи [Ю.О’Ніл “Траур участь Електри”, К.Грабельшек “Ніобея”, Ф.Дюрренматт “Портрет планети”, А.Таммсааре “Юдіф” та ін.].

Наприклад, у романі І.Меркель “Найзвичайніське подружжя” життя й пригоди Одиссея та його сім’ї осмислюються з погляду Пенелопи. Радикальна трансформація оповідних акцентів дозволила авторові створити несподівану версію колізій гомерівського епосу: психологізуючи міф, письменниця примушує героїню осудити Троянську війну, піддати сумніву вплив викрадення Єлени на початок воєнної авантюри [останнє було тільки приводом для провокації], протиставити сутнісні домінанти жіночої та чоловічої психологій. З цієї точки зору показовою є еволюція міфу про Антігону в літературі. Протягом століть письменниками використовувалася опозиція трагедії Софокла. Правитель, що ігнорує загальноприйняті норми, є загрозою для держави, яка з демократичної може перетворитися в тиранію. Тому в модельованій трагіком ситуації Антігона, безумовно, права, оскільки своєю усвідомленою жертвовністю вона відновлює гармонію людського світу.

У XX ст. античний конфлікт особистості й тирана [Антігона-Креонт] часто трансформується в протистояння особи й натовпу [духовність — моральна сліпота], причому міфологічні ситуації в таких літературних варіантах безпосередньо чи на асоціативно-символічному рівні часто зближуються з трагічними подіями епохи-реципієнта або драматичними колізіями повсякдення [В.Газенклевер “Антігона”, Ж.Кокто “Антігона”, Ж.Ануї “Антігона”, Б.Брехт “Антігона”, Л.Альзен “Берлінська Антігона”, Я.Гловацький “Антігона в Нью-Йорку”, А.Бошо “Антігона” та ін.]. Так, події повісті Д.Р.Попеску “Скорботно Анастасія йшла” побудовані на міфів про Антігону і в основному зберігають загальновідомі колізії, які розгортаються в роки другої світової війни, своєрідно повторюють у реальному житті міфологічну історію. Подвійний конфлікт Анастасії: з німцями, з одного боку; боягузливими сусідами, які не дозволяють їй поховати вбитого партизана; з

другого, — не тільки зумовили трагічну долю героїні, а й своїми очевидними асоціаціями з глибинними коренями народної моралі надали окремій ситуації універсального звучання.

Подібним чином також осмислюється міф у повісті словенської письменниці Н.Габорович “Антигона з півночі”, події якої відбуваються в глухому селі в часи фашистської окупації. Розповідь ведеться від імені двох персонажів, які були свідками й учасниками давньої трагедії. Оповідна структура повісті, її змістова своєрідність засновані на складній взаємодії хронотопів минулого й сучасного, багатосторонніх асоціативно-символічних перегуках між реальними подіями й етичним кодексом стародавнього міфу. Заявлена на самому початку двоїстість розповідних акцентів реалізується в змістових домінантах плану подій, визначає його аксіологічні орієнтири. Фабула повісті проста, та її сюжетно-композиційне розгортання й побудова, ускладнені розповідною організацією, дозволяють авторові дослідити традиційну ситуацію як вияв загальнозначимих законів, обов’язкових для індивідуума, що зберіг істинне розуміння вищої суті людського життя і людської смерті [див.: 5,6].

Зв’язок подій з античним міфом декларується тільки в заголовку повісті, який виконує мнемонічну функцію й одночасно переводить традиційні колізії в інший часовий і національний контексти. У той же час система персонажів, мотивації їх вчинків і характер конфліктів сприймаються реципієнтом саме з точки зору загальнолюдського морального континууму, а окрема ситуація наповнюється універсальними ідейно-смісловими й етичними характеристиками. Трагічний фінал – це не фатальність, а закономірний результат душевної черствості й сліпоти людей, які забули основоположні принципи багатовікового досвіду народної моралі.

У літературі ХХ ст. спостерігається тенденція дегероїзації семантики деяких міфологічних сюжетів. Ставлення до багатьох міфів зазнає суттєвих змін: вони дістають цілком прозаїчне трактування, яке не відповідає ідеалізованому уявленню античності про героїчне минуле першопредків. На перший план висувається антивоєнна проблематика, яка домінує в багатьох варіантах міфологічних структур. Сказане підтверджується численними версіями троянського циклу в сучасній літературі, та найвиразніше, мабуть, процес руйнування традиційної семантики спостерігається в еволюції міфів про Кассандру та Єлену, які після багатовікового функціонування набули значення загальнокультурних моделей. Для більшості жіночих образів у міфах характерні покірливість волі богів, смирення та визнання своєї “неповноцінності” у порівнянні з чоловіками [Пенелопа, Європа, Іо, Алкмена, Аріадна та ін.]. Троянський цикл, до якого входить міф про Кассандру, сформувався в період розкладу героїчної міфології, тому в ньому, як і в деяких інших [аргонавти], відобразилися зміни в житті античного суспільства, зростання економічного розвитку, поглиблення наукових знань, переосмислення моральних цінностей, перегляд міфологічних норм і

заснованих на них морально-етичних принципів. Поступово формується новий погляд на місце людини в навколишньому світі.

В античну епоху ім'я Кассандри з'являється вже у гомерівських поемах, але в них ще немає згадки про дар пророцтва героїні. Цей мотив проникає в літературу завдяки Піндару, Аполодору, Гігіну, Сервію й активно розробляється давньогрецькими й римськими трагіками. Характерною рисою образу Кассандри в цей період є її абсолютна покірність фатуму, пасивність і трагічна безвихідь особистої долі. Іншої трактовки цього образу в античній літературі, власне, й не могло бути, оскільки міфологічне світобачення ще не втратило своєї морально-дидактичної нормативності і в значній мірі визначало світогляд стародавньої людини.

Починаючи з другої половини XIX ст., формується тенденція зробити Кассандру центральною героїнею художніх творів. Це спостерігається в "Кассандрі" Ф.Шиллера, "Кассандрі" Ф.Гесслера, "Агамемноні" Г.Кастроппа, "Кассандрі" Г.Ейленберга, "Кассандрі" Г.Пішінгена, "Кассандрі" П.Ернста, "Кассандрі" В.Шимборської. У російській літературі до цього образу зверталися А.Майков ["Кассандра"], В.Кюхельбекер ["Кассандра"], Я.Полонський ["Кассандра"], В.Брюсов ["Кассандра"], О.Мандельштам ["Кассандра"], З.Юр'єв ["Рука Кассандри"], В.Висоцький ["Кассандра"]; в українській — Леся Українка ["Кассандра"], Ю.Івакін ["Кассандра, або Небезпека фаталізму"], Є.Загданський ["Ефект Кассандри"] та інші.

Визначним явищем в переосмисленні античного образу стала драматична поема Лесі Українки "Кассандра", в якій поетеса, відійшовши від традиційних версій міфу, ввела у твір ряд актуальних для свого часу соціально-політичних і моральних проблем. Леся Українка показує трагедію особистості, яка передбачає загибель Трої і близьких людей і одночасно не може нічого змінити. Драматичне напруження поеми — в усвідомленні Кассандрою власного безсилля, неможливості активних дій з її боку. Така інтерпретація античного міфу зумовлена конкретно-історичними й ідеологічними факторами, які виникли під час подій першої російської революції й суттєво впливали на духовне життя суспільства.

Своєрідним "підсумком" літературної трансформації образу міфологічної пророкиці та оточуючих її персонажів є повість німецької письменниці К.Вольф "Кассандра", яка синтезує основні тенденції переосмислення міфів троянського циклу світовою літературою і є характерним прикладом творчого освоєння загальновідомого матеріалу з позицій як універсальних світоглядних уявлень, так і з погляду конкретно-історичного стану сучасного суспільства. До К.Вольф образ Кассандри переважно трагічний, у ньому нема тієї безкомпромісної жорстокості, яку активно демонструє героїня даної повісті. Кассандру лякає не близька смерть, а забуття людьми правди про події в Трої. Саме тому вона в хвилини слабості готова благати Клітемнестру зберегти їй життя, тобто дати час "реконструювати" минуле, що реально відбулося, і таким чином зруйнувати перекручене політиками й масовою психологією уявлення про десять років війни. Саме тому сповідь пророкиці не може претендувати на

абсолютну істинність, бо вона, наперекір деклараціям героїні, підкреслено тенденційна і спрямована на зруйнування всіх античних версій, сформованих на основі міфологічного циклу.

Для художньої моделі К.Вольф характерна підкреслена деміфологізація мотивувань. Все, що відбувається в Трої, підпорядковане політичним розрахункам правителів міста, логіці пристрастей й емоцій, нарешті, трагічному для конкретних людей і цілих народів збігові обставин. Тому загальновідомі міфологічні колізії часто отримують настільки несподіване пояснення, що сприймаються як апокрифи, викликають почуття естетичного опору запропонованим письменницею трактуванням. Найбільше пригнічує в сповіді Кассандри зневага, а в ряді випадків відверта ненависть до людей [між іншим, ці почуття пом'якшуються одночасним проявом любові й жалю до них].

Постійно демонструючи свій аналітичний розум, знання звичаїв Трої і здатність проникати в глибинну суть того, що відбувається, героїня в той же час навіть не хоче спробувати зрозуміти настрій та бажання оточуючих. Концептуальна заданість авторської інтерпретації міфологічної героїні цілком очевидна, та й сама К.Вольф підкреслила в лекціях наявність відстані між античною Кассандрою і рецепцією образу в ХХ ст., античними світоглядними уявленнями та їх художньою версією в повісті.

У літературних трактуваннях ХХ ст. образи міфологічних жінок гомерівського епосу та їх наступних античних версій постійно пересікаються своїми долями і часто вимушені коментувати якісь події та конфлікти, висувати мотивування, які “пропустили” давньогрецькі письменники. У таких випадках здійснюється змістова активізація загальнокультурної пам'яті, внаслідок чого долається традиціоналізована попередніми культурно-історичними епохами тенденційність пояснення міфологічних колізій, і вони набувають своєрідного поліфонічного звучання. Тепер кожен герой має свій погляд на загальновідомі події і, головне, йому надається можливість не тільки викласти його, але й аргументовано вмотивувати своє розуміння традиційних конфліктів і ролі трагічних колізій у долях людей і цілих народів. Саме тому для розуміння домінантних тенденцій функціонування міфів троянського циклу в літературі ХХ ст. важливий образ Єлени, викрадення якої за традиційної версією стало причиною Троянської війни. Уже в античну епоху даний образ починає піддаватися переосмисленню [Стесіхор, Сапфо, Алкей, Алкман, Івік, Піндар], а в деяких комедіях сама ситуація викрадення пародіюється [Філіл “Єлена“, Алексіс “Єлена“]. Ще в гомерівській “Іліаді” протиставляються два аспекти, які набувають принципового розвитку в літературі пізнішого часу: відповідальність за викрадення і непереборна сила жіночої краси. Крім того, багато античних авторів осуджують Єлену, через аморальність якої, на їх думку, полягли тисячі грецьких воїнів і впала Троя.

Необхідно враховувати, що через прославлення зовнішньої [матеріальної] краси стародавні греки утверджували свої етичні й естетичні ідеали, тому культурою висувуються інші інтерпретації образу, які повинні пом'якшити аморальність найкрасивішої жінки Еллади. Якщо, наприклад, Геродот визнавав

єгипетську версію міфу, то Фукідід стверджував, що не Єлена, а політичні та економічні фактори зумовили похід греків на Трою. У трагедії “Єлена” Евріпід використовує версію поета кінця VII – поч. VI ст. до н.е. Стесихора, за якою справжня Єлена, зберігши вірність чоловікові, переноситься богами до царя Протея в Єгипет, а Парис відвозить до Трої привид спартанської цариці. У даному випадку міфологічний варіант двійництва виконує функцію структуроутворюючої інтриги і не має в собі морально-психологічних характеристик.

Саме в такому контексті творить свій міф про грецьку героїню Е.Верхарн в трагедії “Єлена Спартанська”. Події п’єси відбуваються після повернення Єлени до Спарти, тому сама війна [точніше — спогади про неї] є тільки фоном для концептуального вираження основної ідеї п’єси. На думку драматурга, відстань між розумом і почуттям, реальними вчинками і красою небезпечні й руйнівні для оточуючих. Ця морально-психологічна антиномія визначає характер сюжетного розвитку і своєрідність виникаючих конфліктів, які провокуються численними згадуваннями про фізичну немічність Менелая, яка ображає, на думку Кастора, красу Єлени. Руйнівну силу фізичної й психологічної роздвоєності міфологічної героїні з самого початку розуміє Електра: “Єлена — Смерть бродящая по миру” [2, с.25], а після загибелі Менелая до подібного висновку приходять і сама цариця:

“В существе моем
Живут, кричат все бедствия людские!
Для всех я – гибель!...” [2, с.77].

Показово, що аналогічну характеристику Єлені дає Кассандра в драматичній поемі Лесі Українки: “І ти, і смерть — обидві рідні сестри...” [9, с.10]. Слід підкреслити, що подібні порівняння Єлени зі смертю домінують у літературі XX ст., що свідчить про суттєві семантичні зрушення в змістовій структурі персонажа. Ці зміни в міфологічному матеріалі накопичувалися поступово і стали, можливо, традиційними під певним впливом гетівської інтерпретації. Фінал трагедії Е.Верхарна побудований відповідно до традиційного античного принципу “*deus ex machina*”, причому Єлена просить у Зевса не смерті, а небуття, бо вона розуміє, що в Аїді буде страждати від спогадів і усвідомлення своєї фатальної провини.

К.Вольф продовжує традицію соціально-ідеологічної та економічної конкретизації причин Троянської війни, які зумовлені боротьбою за морський шлях через Геллеспонт; Єлена ж, всупереч античному міфіві, взагалі не потрапила в Трою. Кассандра декілька разів підкреслює, що історія викрадення Єлени Парісом була вигадана самими троянцями, і досить швидко ця інтрига політиків стала сприйматися як правда: “Потім ми все забули, що було приводом до війни. Після кризи на третьому році війни навіть солдати перестали вимагати, щоб їм показали прекрасну Єлену... Вони відкинули це ім’я і стали обороняти самих себе. Але для того, щоби вітати війну тріумфуванням, це ім’я годилося” [3, с.410]. До певної міри причини початку війни в повісті К.Вольф перегукуються з мотивуванням конфлікту між троянцями й ахейцями в радіоп’єсі В.Хільдесхаймера “Жертвоприношення

Єлени“. Драматург відмовляється від вікової традиції, яка стверджувала, що саме пристрасна любов Паріса до Єлени стала причиною десятирічної війни. В авторській інтерпретації міфу Єлена – всього лиш засіб реалізації агресивних планів Менелая, який за допомогою інтриг і погроз примусив свою дружину зблизитися з Парісом [це дає йому привід розпочати війну з Троєю].

Єлена В.Хільдесхаймера, підмовляючи Паріса взяти її з собою, не хоче їхати в Трою, а мріє поселитися на якомусь віддаленому острові і звідти сповістити всій Елладі про те, що ініціатором втечі була вона. Її задум зазнає краху, оскільки Парісові було доручено викрасти дружину Менелая [див. також підкреслено нетрадиційні мотивування в п'єсі Ж.Жироду “Троянської війни не буде“, романі Л.Мештерхазі “Загадка Прометея“, оповіданні Г.Е.Носсака “Кассандра“, повісті К.Варналіса “Щоденник Пенелопи“ та ін.]. Як бачимо, автори більшості творів, побудованих на відповідних міфах, суттєво знижують ідеалізований раніше образ Єлени Прекрасної, шукають причини Троянської війни не в людських слабкостях і пристрастях, а в їх соціальному бутті, в політиці правлячих класів Греції й Трої. К.Вольф продовжує розробляти антивоєнне звучання міфу і висуває реалістичну інтерпретацію пророчого дару героїні: її Кассандра здатна провіщати тільки тому, що, базуючись на об'єктивних спостереженнях і знанні людей, уміє робити логічні висновки про те, чим завершиться та чи інша ситуація.

Важливою особливістю варіанта античного міфу в повісті німецької письменниці є психологізація його сюжетно-образної структури. Якщо в попередніх обробках основна увага авторів зосереджувалася переважно на експлуатації формальних моментів, то К.Вольф всебічно досліджує духовний світ своєї героїні. Її Кассандра – не абстрактна міфологічна жінка [тобто жінка-функція, жінка-символ], а цілком звичайна людина, яка гостріше за інших сприймає й оцінює все, що відбувається. Доля античної героїні в повісті — це доля неординарної особистості в напружений історичний період, коли індивідуум вимушений демонструвати свою світоглядну і поведінкову активність. Як бачимо, версія К.Вольф не тільки враховує попередні обробки міфу, а й переводить осмислення його тематики на новий змістовий рівень. В структурі образу Кассандри ціннісно важлива ситуація вільного вибору особистості, котра знаходиться в екзистенційній ситуації і тісно пов'язана з духовною суперечливістю внутрішнього світу індивідууму, яка в тій чи іншій мірі властива багатьом традиційним жіночим персонажам у сучасних літературних образах.

Досить показовий у цьому плані міф про чарівницю Медею, дочку царя Колхіди Еета й океаніди Ідії, який став найважливішим структуротворчим компонентом циклу про аргонавтів. Найбільшої популярності в літературі набув фрагмент підсумку життя героїні, фабула якого була викладена Аполлодором. Антична історія трансформації міфу [Біот “Медея“, Каркін “Медея“, Евріпід “Медея“, Неофрон “Медея“, Сенека “Медея“ та ін.] винятково важлива для розробки плану подій та сюжетних колізій міфу, розстановки домінуючих змістових акцентів у його структурі. Наступні інтерпретації

[П.Корнель “Медея“, Ф.В.Готтер “Медея“, Ф.М.Клінгер “Медея в Коринфі“ і “Медея на Кавказі“, Л.Тік “Медея“, Ф.Грільпарцер “Золоте руно“, М. де Унамуно “Медея“, Ф.Т.Чокор “Медея“, Д.Гарднер “Ясон і Медея“, Я.Парандовський “Медея“, Б.Брехт “Медея з Лодзі“, М.Андерсон “Безкрила перемога“, А.Генц “Угорська Медея“, Г.Катнер “Темний світ“ та ін.] в різних аспектах орієнтуються на античний матеріал, збагачуючи його новою проблематикою.

Принципово важливою особливістю трактувань міфу в ХХ ст. є та обставина, що автори суттєво знижують його героїчне звучання, вилучають численні елементи умовно-фантастичного й переводять загальновідомі колізії в сімейно-побутовий план. Продуктивність такого “зниження“ традиційних змістових домінант міфологічної структури забезпечується підкресленою орієнтацією на дослідження морально-психологічних аспектів вчинків героїв з погляду драматичних суперечностей духовного континіуму сучасної цивілізації.

Діахронний аспект літературної еволюції міфу про Медею в різних національно-історичних контекстах переконливо підтверджує його семантичну гнучкість при відносній стабільності плану подій, а також свідчить про неухильне подолання загальнокультурною свідомістю багатовікової традиції ставлення до античності як до незаперечного авторитету. Розгляд літературної трансформації міфу про Медею з погляду синхронії та діахронії свідчить про поступове накопичення змістових відхилень від протосюжету, які на перших порах мали частковий характер, але в міру свого функціонально-семантичного закріплення в загальнокультурній пам’яті почали руйнувати основоположні домінанти зразка, тобто трагедії Евріпіда. “Медея“ античного автора була першим літературним твором, що зберігся, в якому численні варіанти долі міфологічної героїні набули завершеного сюжетно-композиційного і проблемно-тематичного оформлення [тобто був створений протосюжет].

Традиціоналізована Евріпідом міфологічна логіка героїні така, що Медея в принципі не може поступити по-іншому [тобто не мститися Ясону], бо в протилежному випадку відбудеться семантична “анігіляція“ генеральних домінант мотиваційно-психологічного простору образу. Інакше кажучи, образ припинить своє змістове існування і зруйнується [звичайно, таке “переосмислення“ можливе в пародіях і сатиричних версіях, але при цьому функція сюжету буде якісно новою]. За характером інтерпретаційного діапазону міф про Медею відноситься до традиційних структур закритого типу, які завжди вимагають збереження ряду формальних елементів. Редукування мотиву помсти спотворить суть міфологічної колізії, яка є своєрідним морально-психологічним “підсумком“ усього циклу про аргонавтів.

У повному обсязі аргонавтика розроблялася, мабуть, тільки в драматичній трилогії Ф.Грільпарцера “Золоте руно“, більшість же версій зосереджено на дослідженні трагічного конфлікту між Медеєю та Ясоном, що зумовлено винятковою схильністю даного міфу до розробки емоційно-психологічного підтексту загальновідомої фабули і потенційною багатозначністю можливих

морально-поведінкових детермінант [останнє визначається варіантністю життєвої ситуації, покладеної в основу міфологічної колізії]. Тому мотив чарівних можливостей Медеї, важливий у архаїчних версіях міфу, або цілком вилучається із сюжетної схеми через свою невідповідність модельованому предметно-почуттєвому контекстові, або лише згадується як данина загальнокультурній традиції. Нарешті, процес “десакралізації” міфу, вилучення з його структури категорії надзвичайного проявляється і в декларованій деякими авторами прямій співзвучності проблемно-тематичних рівнів сюжету духовним потребам іншої епохи [детальніше див.: 6, с.43-59].

Підкреслимо, що в античній міфології жінка часто відігравала роль ініціатора дії або ставала сюжетотворчим центром екзистенційних колізій. У першому випадку це Медея, Клітемнестра, Антігона, Федра; у другому — Кассандра, Єлена, Алкмена, Пенелопа, Ніоба та ін. Античні та безпосередньо зорієнтовані на них пізніші варіанти розглядуваного міфу до XX ст. не містять розгорнутих характеристик образу Ясона, він завжди статичний і в змістовому контексті твору необхідний як каталізатор сюжетної матеріалізації загальновідомого конфлікту. Функціональна важливість образу обмежувалася, як правило, фактом зради, мотивування котрої принципового значення не мало через традиційну заданість розвитку плану подій. Соціально-духовні детермінанти епохи й пануючі літературні канони впливали, звичайно, на характер трансформації міфологічних колізій, тим не менше пояснення трагічного конфлікту в більшості інтерпретацій носить цілком умовний характер і реалізується начебто поза часом і простором.

В літературі XX ст. передісторія трагічного конфлікту між Медеєю та Ясоном, як правило, виноситься за межі сюжетної дії, героїня згадує минуле переважно для того, щоб підкреслити свою виняткову роль у житті Ясона. Та саме ця морально-психологічна залежність Ясона від Медеї в процесі розвитку дії поступово стає тим змістоутворюючим сюжетним центром, довкола якого зосереджуються всі конфлікти [Ж.Ануї “Медея“, Л.Разумовська “Медея“, В.Соснора “Де, Медея, твій дім?“ та ін.]. “Влечь за собой — вот счастье погибающих“ [8, 17] — стверджувала героїня Сенеки, виправдовуючи свої злочини. Антична традиція інтерпретації міфу, “розмножена“ у численних версіях авторів інших епох, дозволила ще І.Аненському справедливо зауважити: “...спробуйте уявити собі трагедію Медеї, де героїня б закінчила п’єсу перемогою над своєю пристрастю, над своїм злочинним бажанням, обіймаючи дітей“ [1, 211] і зробити песимістичний висновок: “Шлюби Медей не можуть бути щасливими“ [1, 220]. Трагічна визначеність фіналу міфу зумовлює відносну стійкість його плану подій і своєрідний паралелізм сюжетних колізій у різні соціокультурні епохи.

Міфологічна Медея, яка при всіх психологічних нюансах, що вносились епохами-реципієнтами, сприймалася як страждаюче начало, осмислюється письменниками XX ст. як художня модель поведінкових реакцій амбівалентної людини, що принципово відкидає загальноприйняті норми міжособистісного спілкування. При дослідженні “образу Я“ Медеї в сучасній літературі часто

підкреслюється неможливість негативного емоційно-ціннісного відношення героїні до себе і своїх вчинків. Що ж стосується різниці між моделями переживання конфліктів героїнею, то вони завжди мають одне основоположне начало, яке структурується в художньому контексті шляхом розробки оригінальних сюжетних ходів і мотивувань і в кінцевому результаті стверджує антигуманність ситуації, яка лежить в основі античного міфу.

Так, наприклад, у драмі Ж.Ануя “Медея” традиційна фабула дістає несподіване емоційно-логічне обґрунтування, яке в значній мірі заперечує попередні інтерпретації й накреслює принципову перестановку смислових акцентів у традиційній структурі. На перший погляд, у почуттях Медеї домінує жадаба помсти за невдячність Ясона і небажання втратити свою головну “власність” — чоловіка. Поступово ж з’ясовується, що любові між ними давно нема, а щирість почуттів поступилася місцем взаємним зрадам. У сцені з’ясування стосунків грань між істиною та брехнею часто невловима, оскільки обидва персонажі постійно недомовляють чи вкрай суб’єктивно інтерпретують вчинки один одного в минулому. Не сліпа логіка античного міфу визначає долі персонажів, а принципова відмінність світоглядних позицій і етичних уявлень.

Варто підкреслити, що в літературі XX ст. образ Медеї в більшості інтерпретацій амбівалентний, у ньому суміщаються взаємовиключаючі якості й характеристики. Не випадково, наприклад, годувальниця називає Медею вовчицею, акцентуючи в такий спосіб домінанту характеру героїні. Семантика міфологічного образу-символу [людина-вовкулака, яка суміщає в собі якості жертви і хижака], етично переосмислена в ряді творів, відіграє роль універсальної характерологічної детермінанти і часто визначає глибинний зміст психологічної еволюції героїв [див.: Г.Гессе “Степовий вовк”].

Принципово інша концепція міфу розроблена в драмі Л.Разумовської “Медея”, головна героїня якої зовні позбавлена підступу і нищих емоцій Медеї французького драматурга. Уже на самому початку п’єси створюється враження, що Медея свідомо прагне до остаточного розриву з Ясоном. Завжди поміркована й агресивно практична, вона робить фатальні висновки тільки на основі слухів і розповіді Егея. Цілком очевидно, що останній зацікавлений у незворотності розриву між Медеєю та Ясоном [він закоханий у неї], тому в своїй розповіді про майбутнє весілля Егей зміщує емоційно-смислові акценти в потрібну йому площину, щоб ображене почуття відкинутої жінки взяло верх на розсудом і здоровим глуздом.

У певні моменти Медея російської письменниці усвідомлює крайній егоцентризм своєї позиції, та логіка міфологічної традиції й підкреслена емоційно-психологічна індивідуальність героїні змушує її наносити нищівні удари по своєму ж майбутньому. Драматична доля чоловіка й жінки, які руйнують свій спільний світ, осмислена через універсалії міфу, зберігає в драмі Л.Разумовської індивідуально-особистісне забарвлення. Одночасно те, що відбувається, підноситься до рівня загальнолюдської трагедії, допомагає осмислити життя багатьох окремих людей як відображення долі представників багатьох поколінь. У такому розумінні міф про Медею і Ясона справді вічний,

бо в усі часи актуальна його домінантна колізія. Трагедія міфологічної героїні в інтерпретації Л.Разумовської полягає в тому, що по-людськи цілком зрозуміла пристрасть Медеї настільки жажлива у своїх проявах і результатах, що вона сприймається як щось нелюдське, співзвучне семантиці архаїчних міфів з їх тотальною перемогою темного й нищого в характері індивідууму.

Підтекстовий драматизм з'ясування стосунків між Медеєю та Ясоном полягає в тому, що глядач [читач] знає більше, ніж виказують герої, йому, врешті, відомий неминучий трагічний фінал. Тому щире каяття Ясона і його не менш щире прагнення відновити сім'ю сприймається як сигнал про переведення дії на якісно новий за емоційно-психологічним навантаженням рівень розвитку. Крім того, саме поведінка Ясона змушує Медею за її ініціативою зруйнувати встановлений між героями крихкий мир і взаєморозуміння. Героїня ж по суті примушує Ясона в черговий раз повернутися в криваве минуле і підсвідомо прагне зробити його співучасником нових злочинів.

Саме любов-ненависть Медеї до Ясона є основною пружиною розвитку драматичної дії, яка зосереджена на дослідженні внутрішнього світу обманутої і покинутої жінки. У центрі драми стоїть сильна особистість, котра не бажає безпомічно миритися з невірністю коханого і крахом усіх надій, через які вона в своєму міфологічному минулому чинила злочини. Образ Медеї не статичний, але її еволюція носить підкреслено деструктивний характер. Героїня належить до того типу жінок, які в своєму почутті любові не хочуть жертвувати собою в ім'я цього почуття, а жертвують іншими; не дають, а беруть.

Незвичайний варіант міфологічного образу розробляється також в романі К.Вольф "Медея. Голоси", який відверто протиставляється світовій літературній традиції. З одного боку, Медея німецької письменниці всупереч античній традиції не була злочинницею і не здійснювала тих жахливих вчинків, про які розповідали давньогрецькі трагіки і їх послідовники. З другого — використання архаїчних варіантів міфу надало К.Вольф принципову свободу у розробці мотивувань домінуючих в романі конфліктів і характеристик персонажів. Так, стосунки між Медеєю і Ясоном визначаються чередою взаємних зрад і її прихильністю до дітей. При цьому героїня розуміє, що вона та її чоловік стали своєрідними заручниками суспільної думки.

Як бачимо, в літературі ХХ ст. образи міфологічних жінок зазнають якісної трансформації, зміст котрої визначається не тільки феміністськими концепціями, що набули широкого розповсюдження, але й, головне, підкресленим прагненням авторів "заземлити" традиційно героїчні чи поетично ідеалізовані античностістю жіночі долі. Письменників ХХ ст. такі образи цікавлять переважно з погляду їх повсякденного буття та емоційно-психологічних переживань, про які "мовчать" автори протосюжетів.

Психологічна реконструкція вкрай узагальнених героїнь передбачає нетрадиційне осмислення та зображення "канонізованих" загальнокультурною свідомістю подій, їх втілення в реалістично-життєподібному контексті. Своєрідне "зниження" античних міфів спостерігається вже в творах Петронія й

Апулея, а в пізніші епохи ця форма трансформації стає особливо популярною й розповсюдженою. Література останніх десятиліть — і це чітко окреслена тенденція — руйнує канонізовані уявлення про обмеженість і прагматизм духовного світу жінки, стверджує неперехідну цінність і моральну гармонію її емоційно-психологічного світу.

На противагу політико-ідеологічним концепціям, що домінували в попередні епохи, у ХХ ст. інтерпретація численних літературних варіантів міфологічних жінок утворює самоцінність їх внутрішньої свободи, котра у більшості випадків відкидає насильство над людською особистістю. Одночасно ця внутрішня свобода, якщо вона позбавлена моральної основи і піддана необхідності вибору між добром і злом, любов'ю та ненавистю, своїм і чужим “Я”, може продукувати руйнівну енергію, яка характеризується індивідуалізмом і конформізмом, свідчить про нездатність чи небажання особи протистояти своїм пристрастям.

1. Анненский И.Ф. Трагическая Медея // Театр Еврипида. Т.1. - СПб., 1906. - С. 205 - 264; 2. Верхарн Э. Елена Спартанская. - М.: Скорпион, 1909. - VIII, 85 с.; 3. Вольф К. Кассандра // Вольф К. Избранное. - М.: Радуга, 1983. - С. 353- 469; 4. Грабарь-Пассек М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. - М.: Наука, 1966. - 319 с.; 5. Нямыц А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). - Черновцы: Рута, 2007 - 520 с.; 6. Нямыц А.Е. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Часть первая. - Черновцы: Черновицкий госуниверситет, 1982. - 160 с.; 7. Нямыц А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. - Черновцы: Рута, 2003. - 80 с.; 8. Сенека. Медея // Сенека. Трагедии. - М.: Наука, 1983. - С. 5 – 34; 9. Українка Леся. Кассандра // Українка Леся. Збір. творів. У 12-ти т. Т.4. – К.: Наукова думка, 1976. - С. 9 - 106, 329 – 338; 10. Нямыц А.Е. Русская фаустиана: учебное пособие. - Черновцы: Рута, 2009. - 288 с.; 11. Нямыц А.Е. Русская литература в контексте мировых традиций: учебное пособие. Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. - 424 с.

Віра Просалова,
д-р філол. н., проф.,
Донецький національний університет

ЖИВОПИСНІ ЕКФРАЗИ У ТВОРЧОСТІ Г. МАЗУРЕНКО ТА Е. АНДІЄВСЬКОЇ

У статті зіставляються поетичні екфрази Г.Мазуренко та Е.Андієвської, виявляються особливості рецепції поетесами-малярками образотворчих полотен, з'ясовується коло авторських пріоритетів. Особлива увага приділяється шляхам перекодування живописних картин у вербальні, інтерпретаторській функції літературного твору.

Ключові слова: екфраза, рецепція, акварель, портрет, натюрморт.

В статье сопоставляются поэтические экфразы Г.Мазуренко и Э.Андиевской, определяются особенности рецепции поэтесами-художницами изобразительных полотен, выясняется круг авторских приоритетов. Особое внимание уделяется путям перекодирования живописных картин в вербальные, интерпретаторской функции литературного произведения.

Ключевые слова: экфраза, рецепция, акварель, портрет, натюрморт.

The article is devoted to the comparative study of poetic ecphrasis by G.Mazurenko and A.Andievska, reveals the peculiarities of their image perception and defines the circle of authors'

priorities. Special attention is given to the ways of recording pictorial images in verbal and interpretational function of the literary work.

Key words: ecphrasis, perception, watercolour, still life, portrait.

*„Певна річ, кожна з цих осіб має
риси своєї творчої індивідуальності...”*

М. Вороний

У літературознавчому дискурсі останніх десятиліть спостерігається поживання інтересу до презентації зображальних видів мистецтва в художніх творах. За термінологією О. Фрейденберг, екфраза (гр. *ἐκφρασις*, рос. *экфрасис*) як своєрідна мистецька співтворчість відома ще з античних часів. Так Калістрат назвав опис статуй, тобто словесне відтворення візуально сприйнятих образів. Н.Брагінська, досліджуючи витоки екфрази, підкреслює, що вже в „Картинах” Філострата Старшого з окремих фрагментів цей жанр виокремився у самостійний, діалогічний за своєю природою, бо дозволяв реагувати на твори мистецтва, описувати їх, вступати в полеміку з авторами-попередниками.

Літературознавці демонструють різні підходи до екфрази: Н.Брагінська [3], зокрема, акцентує увагу на історії виникнення, С.Франк [13] – на поєднанні слова і картини, їх полеміці, Н.Тішуніна [12] – на її інтермедіальній природі, Ю.Шатін [14] – взаємозв’язку з дієгезисом, А.Карбишев [8] – із наративом, Н.Бочкарьова [2] – функціях: сюжетній, композиційній, жанровій, естетичній та інших. У літературознавстві домінує дослідження поетичних екфраз, що розглядаються як показник авторської ерудиції та класифікуються, як правило, за джерелом опису. Диференціація архітектурних, живописних, статуарних та інших видів екфрази доцільна і відбиває коло авторських інтересів, що можуть обмежуватися одним видом мистецтва або, навпаки, відбивати широкий спектр мистецьких зацікавлень.

Екфраза як „інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, музики, архітектури та інших видів мистецтва” [9, 325], з одного боку, описує твір мистецтва, з іншого – самого реципієнта, який саме так, а не інакше бачить, сприймає, оцінює його. Це словесно-зображальний твір про інший мистецький феномен (у цьому разі невербальний), тобто метатекст, метаопис, що дає уявлення про невербальний артефакт і його реципієнта. При цьому значення, як підкреслював Ульріх Вайсштайн [5], легше зчитуються з образотворчого полотна, ніж із музики як виражального виду мистецтва. Автор вербального тексту наче заново відтворює мистецький феномен, відзначає глибину і переконливість втілення задуму і, таким чином, підтверджує функціонування твору (за М. Бахтіним) у „великому часі”. Реципієнт при цьому виявляється і суб’єктом, і об’єктом водночас, адже, описуючи твір мистецтва, він виявляє свою неповторність, розкриває свій внутрішній світ, своє ставлення до твору.

Опис образотворчого полотна, реалізований у вербальному творі, збагачує його смисловий потенціал за рахунок залучення і транспонування елементів візуальних видів мистецтва, які виявляються пропущеними в ньому крізь

призму авторської свідомості. Йдеться не про безпосереднє перенесення, наприклад, кольору в літературний твір, а насамперед про відтворення враження від кольору, „образний смисл кольору, форми, композиції” [4, 151]. Живописна екфраза відбиває позицію глядача, послідовність руху очей, зміну зорових вражень, за спостереженням Леоніда Геллера [6], процес осягнення мистецького явища реципієнтом. Вербальний опис твору мистецтва призводить до оживлення сприйнятих деталей, естетизації мистецького артефакту, народження вторинного продукту культури як реакції на первинний.

У статті з'ясуємо специфіку живописних екфраз українських поетес-малярок Галі (Галини) Мазуренко та Емми Андіївської, зіставимо засоби вербалізації художніх полотен цими письменницями, які виявляли зацікавлення різними сферами творчої діяльності: малярством, скульптурою, музикою тощо. Художні полотна Г.Мазуренко демонструвалися в картинних галереях Нью-Йорка (1961), Пакистану (1966), Ісландії (1966), Уельсу (1967), Лондона (1969, 1971, 1977); картини Е.Андіївської демонструвалися насамперед у галереях Мюнхена (Німеччина), Парижа, Марселя (Франція), Нью-Йорка, Чикаго (США), Торонто (Канада), Сіднея (Австралія), Праги (Чехія), Києва, Харкова, Львова та багатьох інших міст України. Отже, малярський доробок письменниць мав певний резонанс, однак суттєво різнився як колом відтворюваних явищ, так і манерою виконання, що, проте, не є предметом наших безпосередніх спостережень.

У художньому світі Г.Мазуренко особливе місце посідає Ван Гог із його яскравою колористикою, домінуванням жовто-блакитних барв, що випромінюють світло, радість. „Встаю, та не прощається Ван Гог. / З червоним він, немов кривавим, вухом / І тягне вглиб... Немов Моне в ставок...” [10, 149], – акцентує поетеса у вірші „Портрет Ван Гога”, що, крім згадки про червоне вухо, нібито відрізане самим художником, не подає жодних інших деталей зовнішності цього великого майстра. Поетична екфраза виявляється згорнутою до мінімуму, служить імпульсом до уявного діалогу з художником. Візуалізація вражень від образотворчого полотна досягається синестезією („зелено-фіалковий рух”), акцентуванням слів із візуальною семантикою („жовтіє сад”, золота рамка картини), відтворенням моделі ідеального глядача, який захоплено споглядає твори мистецтва: „Перед Ван Гогом дівчина горбата / Стоїть. Вдивляється... вона сама із тих, / яку б хотілося навіки покохати” [10, 149]. Живописна складова служить імпульсом для розкриття душевного стану, відтворення магічної сили мистецтва, що дає насолоду, відкриває простір самовираженню, сприяє самопізнанню.

Г.Мазуренко не стільки описує мистецькі шедеври, скільки їх інтерпретує. У вірші „Христос і Леонардо да Вінчі”, названому „окультною легендою”, поетеса відштовхується від багато разів варійованого мотиву „Таємної вечері” великого італійського митця епохи Відродження – Леонардо да Вінчі (1452-1519). Художній простір вірша вона моделює за законами образотворчого мистецтва, тому й розташовує Христа вгорі, розіп'ятим на хресті. Інтерпретацією „Таємної вечері” передається захоплення геніальним витвором

людського духу: „Ось геній зродивсь. Ренесанс. / „Вечеря свята”. Не забути. / Іуда в тіні, а Христос.../ Глянь. Очі. Яка покута...” [10, 151]. Допущена неточність у назві фрески пояснюється, очевидно, відтворенням вражень із пам’яті, неможливістю їх уточнити, що зумовлено не лише географічною віддаленістю авторки від Італії, а й непростю історією цієї фрески, що потребувала реставрації.

Артефакт для Г.Мазуренко стає поштовхом для самовираження, своєрідним засобом передачі свого бачення вже відтвореного художником, сприйняття світу в усій повноті барв і відтінків, неповторності й загадковості. Йдеться про перцепцію художніх полотен, опосередковане відтворення зображеного, відтворення, так би мовити, вже відтвореного, появу вторинного мистецького твору як реакції на первинний, міметичний за своєю природою. Поетеса сприймає світ крізь призму картини, яка служить імпульсом до діалогу з автором полотна, мотивує самовираження, зумовлене побаченням.

Г.Мазуренко засвоїла й відтворила у віршах композиційні особливості візуальних мистецтв: позиції, обрамлення, крупного чи переднього плану, композиційно-зображальної структури („картина в картині”) тощо. У вірші „Натюрморт” відтворюється „картина в картині”: у структурі ліричного натюрморту подається, по суті, статуарна екфраз, що, як і натюрморт, не позбавлена таємничості й загадковості, адже на столі лише один прибор та ще зітліла сигарета на „венеційському кришталі”, випалена невідомим. Претензійність побутових деталей дає простір читацькій уяві, стимулює процес співтворчості. Застиглі деталі натюрморту, схоплені чіпким оком художника, доповнюються деталями інтер’єру, з-поміж яких привертає увагу знакова для поетеси постать Будди: „...Грізна щітка / Стирає з Будди чорну пляму / Якогось давнього століття. / Божок жовтенький, кість слонова. / Краса небачена...” [10, 112]. На передньому плані „картини в картині” зображується постать Будди, яка здається дивовижно красивою тому, хто прагне звільнитися від страждання і досягти найвищого просвітлення – нирвани. Своєрідність рецепції очевидна, зумовлена особистими уподобаннями авторки, яку цікавили ідеї буддизму.

Для з’ясування специфіки поетичних екфраз письменниць-малюрок зосередимо увагу на засвоєнні тем, образів і сюжетів з образотворчого мистецтва Еммою Андієвською, яка захоплювалася, зокрема, полотнами великого іспанського митця-універсала Сальвадора Далі (1904-1989), чий загадкові образи полонили уяву, породжували власні рефлексії. Проте в однойменній збірці поетеси „Спокуси святого Антонія” відчутний не лише вплив С.Далі з його кольорово-просторовим вирішенням теми, а й (за спостереженням І.Жодані [7]) Ж.Калло, Г.Флобера – автора однойменної драми. Художнє полотно С.Далі „Спокуса святого Антонія” (1946) стає предметом художньої рефлексії у віршах, що варіюють тему випробувань святого матеріальними благами та тілесними втіхами: золотом, коштовностями, оголеним жіночим тілом. Не лише номінативна подібність творів – С.Далі та Е.Андієвської – помітна, а й подібність системи персонажів, кольорового вирішення теми. Золотий колір, наприклад, символізує в обох авторів спокуси

матеріального світу, слави, світських насолод, від яких відмовився Антоній. С.Далі більше уваги приділяє зображенню пишного вбрання жінок-спокусниць, ніж виразу їхнього обличчя, акцентуючи увагу не на їхній природній вроді, а на багатстві, владі. Незвичними здаються павукові лапи у слонів, проте на перший погляд, адже павук асоціюється зі смертоносною силою, здатністю заплутувати у своє павутиння людей.

В Е.Андієвської згадуються всі персонажі картини С.Далі: в самому куті полотна художник показав святого з піднятим догори хрестом, яким акцентувалася апеляція до вищих інстанцій, а над ним – здибленого коня із тулубом слона, за ним – слонів на тоненьких, мов павутинки, лапках, жінку-сатану, що насилає на святого левів, ведмедів, вовків, леопардів, волів, скорпіонів та інших звірів. Сюрреалістичне вирішення теми спокус, запропоноване художником, виявилось близьким поетесі, проте вона – на відміну від маляра і властивих йому засобів вираження – відтворює внутрішній стан Антонія за допомогою рефлексій:

Навіщо, Боже, бісам Ти віддав свій сад,
Де я – немов окличник водяної секти?
Вели ці з'яви по ядру розсікти,
Аби – крізь повінь – на поверхню – світла суть,
Бо ж я не відрізняю рівнини від висот...

[1, 169].

Сад, що символізує велич, достаток, досконалість, набуває у вірші амбівалентного тлумачення, адже заповнений бісами, що проникли навіть у рай. Підданий багатьом випробуванням, святий у ситуації крайньої напруги не дорікає Всевишньому, а лише дивується Його волі, стійко уникаючи спокус. Еліптичними конструкціями, характерними для стилю поетеси, досягається лапідарність висловлювання, провокується неоднозначність прочитання віршів, передається спрагле бажання героя збагнути „світлу суть” у житті.

С.Далі завдяки композиційному вирішенню теми досягає виразності: спокусники знаходяться між небом і землею, жахають своєю войовничістю, силою натиску, а святий уперся коліном у землю і простягає назустріч їм хрест, щоб протистояти їх навалі. Поетеса не вишиковує всіх спокусників у ряд, як художник, подаючи випробування „певними порціями”, акцентуючи на найбільш спокусливих моментах, що викликали у святого сумніви чи вагання. Особлива увага приділяється спробам жінки-диявола підкорити святого своїй волі: „Як тяжко, Боже, від оцих калатал! / Я тільки крок, – біс-шльондра і лайливець / Розплів язик й мене на слину ловить. / Пекло – хвостом – півсвіту замело. – / Клянну, благаю, знов клянну й молюсь” [1, 184]. Лише молитва рятує святого від зливи спокус, надлюдських випробувань. Е.Андієвська поетизує відданість святого Богові, стійкість і високу духовність Антонія, який гідно витримує всі випробування тілесними насолодами і матеріальними цінностями, побоюючись лише одного, щоб його не залишив Бог.

Як тяжко, Боже. Та вже інша хвиля
Мене – крізь мене – в невимовне валить, –
Я сам собі, як власний антипод...

[1, 242].

Деталі картини С.Далі включаються в експресивно-виражальну систему літератури не в їх чистому вигляді: відбувається вербальне відтворення зображеного на полотні, його трансформація завдяки суб'єктивності сприйняття творцем вербального тексту. Перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває нового смислу – динамічного й неоднозначного, як і в сюрреалістичному вирішенні художника. „Водночас транспонування „візуальних” елементів у вербальний ряд породжує особливий мистецький ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті малярського полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій” [9, 292]. Ці асоціації підтверджують, що смисловим центром екфрази постає суб'єкт, який сприймає, описує, оцінює твір мистецтва.

Екфраза служить актуалізації художнього досвіду, адже словесне відтворення, наприклад, образотворчого полотна – не просто наслідок рецепції, а спосіб привернення уваги саме до цього мистецького явища як цікавого, значимого, важливого в історії культури. Однак можуть мати місце і зовсім інші причини актуалізації малярських творів, про які (через відсутність у віршах цих поетес відповідного емпіричного матеріалу) не йдеться у статті.

Г.Мазуренко та Е.Андієвська дають своє прочитання зображеного художником, тобто вступають у діалог із ним, акцентуючи ті чи інші аспекти і ніби не помічаючи інших. Так складається один із можливих варіантів прочитання, проте не єдиний, адже інший автор-реципієнт може актуалізувати раніше не помічені культурні смисли, поділитися тими асоціаціями, які виникли саме в його уяві.

Особистісний характер рецепції виявляється особливо яскраво у віршах Г.Мазуренко, яка реагує на твори своїх учителів-наставників, колег, друзів, тому в живописних екфразах відчутний пієтет до описуваного. У вірші „Тетяна Мазепа” передаються враження від картин талановитої малярки, яка за життя не встигла себе реалізувати, тому захоплення поєднується з болем утрати дорогої людини. „...Щось геніальне й ніжне на олійнім полотні” [11, 135], „і мрійні квіти квітли на олійнім полотні...” [11, 135] – це враження не лише від полотен, а і їхньої авторки, чуйної, вразливої, ніжної дівчини, яку особисто знала Г.Мазуренко.

Естетичні концепції Г.Мазуренко та Е.Андієвської відзначається виразно виявленим діалогом із візуальними видами мистецтва, що пояснюється їхніми малярськими зацікавленнями, пильною увагою до експериментів у образотворчому мистецтві, прагненням читати „мову барв”, насолоджуватися полотнами визначних майстрів пензля: Леонардо да Вінчі, Ван Гога, Клода Моне, Сальвадора Далі, Миколи Рериха. Досвід творення екфраз як прикрашених описів творів образотворчого мистецтва в обох авторок значний. Артефакт у їхніх творах може визначати сценарій дійства, як у „Спокусах святого Антонія” Е.Андієвської, виконувати композиційну роль, виявляти позицію спостерігача тощо.

Поетичні екфрази мали як міметичний, так і неміметичний характер, якщо йшлося про витворене в уяві полотно, як, наприклад, у вірші Г.Мазуренко

„Малюнок Ікано Гоойя”, що описує відпочинок у пустелі. Поетичні описи образотворчих полотен виконували у віршах емоційно-експресивну, інформативно-пояснювальну, інтерпретаційну, естетичну, жанротвірну та інші функції, служили візуалізації вражень. Екфрази, що репрезентували вічні мистецькі цінності, протиставлялися суєтності повсякденної реальності, творили ілюзію наближення до естетичного ідеалу. Ці словесно-зображальні твори дають можливість розкрити ті ефекти, які були зумовлені іншими видами мистецтва, дозволяють актуалізувати естетичний досвід, виявити смаки реципієнта.

1. Андієвська Е. Твори: У 10 т. / Емма Андієвська. – Дрогобич: Святослав Сурма, 2007. – Т. 3. – 352 с.; 2. Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле / Нина Бочкарева // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX вв. – Пермь, 1995. – С. 23-37; 3. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259-283; 4. Брагинская Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 224-289; 5. Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых «Картин» / Н. В. Брагинская // Из истории античной культуры: Философия. Литература. Искусство. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1976. – С. 143-170; 6. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник / В.Будний, М.Ільницький. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.; 7. Вайсшайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсшайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 391- 410; 8. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Леонид Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5 – 22; 9. Жодані І. Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики. Монографія / Ірина Жодані. – К.: ВДК „Університет „Україна”, 2007. – 116 с.; 10. Карбышев А.А. Экфрасис и нарратив в романе С. Соколова «Между собакой и волком» / А. А. Карбышев // Мир науки, культуры, образования. – 2008. – № 1 (8). – С. 59-62.; 11. Ковалів Ю.І. Екфраза / Ю. І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с.; 12. Мазуренко Г. Вибране / Галя Мазуренко. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с.; 13. Мазуренко Г. Північ на вулиці. Ілюстрована збірка поезій / Галя Мазуренко. – Лондон, 1980. – 248 с.; 14. Тишуніна Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишуніна // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы междунар. научн. конференц. Серия «Symposium». – Вып. 12. – СПб.: С.-Петербургское философ. общество, 2001. – С. 149-154; 15. Франк С. Заражение страстями или текстовая наглядность: pathos и ekphrasis у Гоголя / С.Франк // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 32- 41; 16. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217-226. азуренко. – Лондон, 1980. – 248 с.

**Вячаслаў Рагойша,
д-р філол. н., проф.,
Білоруський державний університет
(Білорусь)**

НА ПЕРАСЯЧЭННІ СЛАВЯНСКІХ ТРАДЫЦЫЙ: ВЕРШ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА

У артыкуле аналізуецца верш класіка беларускай літаратуры Максіма Багдановіча (1891–1917). Паказваецца ўплыў перш за ўсё славянскіх літаратурных традыцый на наватарскія пошукі паэта ў галіне метрыкі, рытмікі, рыфмікі і строфікі.

Ключавыя словы: традыцыя, наватарства, метр, рытм, рыфма, страфа, сістэмы вершавання, вершаваны памер, класічныя віды верша.

В статье анализируется стих классика белорусской литературы Максима Багдановича (1891–1917). Показывается влияние прежде всего славянских литературных традиций на новаторские поиски поэта в области метрики, ритмики, рифмики и строфики.

Ключевые слова: традиция, новаторство, метр, ритм, рифма, строфа, системы стихосложения, стихотворный размер, классические виды стиха.

The poem of a classical Belorussian writer Maxim Bahdanovich (1891–1917) is analysed in this article. It shows the influence of slavonic literature traditions on the innovatory search of the poet in the sphere of metre, rhythemics, the theory of rhyme and stanza.

Key words: a tradition, an innovation, metre, rhythm, rhyme, a stanza, systems of versification, a poetical metre, classical types of a poem.

У снежні 2011 г. спаўняецца сто дваццаць гадоў з дня нараджэння класіка беларускай літаратуры Максіма Багдановіча. Доўгі час, услед за ўкраінскім пісьменнікам Паўлом Тычынам, самыя выдатныя постаці беларускай паэзіі XX стагоддзя мы асацыіравалі з двухвяршынным каўказскім Эльбрусам, першай вяршыняй якога, як вядома, з’яўляецца творчасць Янкі Купалы. Сёння ж становіцца аксіёмай: самая высокая “гара” беларускага паэтычнага горнага хрыбта не двухвяршынная, а трохвяршынная, што нагадвае славацкі Трыглаў. Разам з вяршынямі Янкі Купалы і Якуба Коласа ў наш літаратурны Трыглаў арганічна ўпісваецца і вяршыня Максіма Багдановіча.

Дадзеная асацыяцыя, думаецца, слухная ва ўсіх адносінах. У тым ліку – і ў сэнсе найбольш адчувальнай ідэяна-вобразнай лакалізацыі творчасці Максіма Багдановіча менавіта ў свеце славянскай геаграфічнай прасторы, у свеце славянскіх літаратур, гісторыі і духоўнасці славян увогуле. Несумненна, аўтар “Вянка” яшчэ з гімназічных і нават больш ранніх гадоў ведаў многія творы заходнееўрапейскай літаратуры, пачынаючы з Антычнасці. У больш сталыя гады перакладаў рымлян Гарацыя і Авідзія, французаў Верлена і Арвера, бельгійца Верхарна, немцаў Гейнэ і Шылера, фіна Рунеберга, напісаў вядомы цыкл “Песні” не толькі ў стылі нацыянальных славянскіх паэтычных твораў (сербскіх, рускіх, украінскіх), але і скандынаўскіх, іспанскіх, японскіх. Але найбольш грунтоўныя веды яго звязаны са славянскім пісьменствам: родным беларускім, а таксама з рускім, украінскім, польскім, чэшскім... Пра гэта сведчаць яго шматлікія друкаваныя працы пра славянскія літаратуры і славян увогуле, пераклады са славянскіх літаратур на беларускую і рускую мовы. Сведчаць пра гэта і вядомыя ўспаміны сучаснікаў, у тым ліку бацькі паэта. “З пісьменнікаў рускай літаратуры найбольш сімпатызаваў Фету і нават сваю паэзію прыпадабняў яго паэзіі, – прыгадваў Адам Ягоравіч Багдановіч пра свайго сына, і дадаваў: – Канешне, любіў Пушкіна, любіў Лермантава, Майкава, Палонскага. Някрасава далёка не столькі высока цаніў, як пакаленне папярэдняе. У палякаў высока цаніў Міцкевіча, асабліва яго санеты і нагул лірыку. Чытаў у арыгінале яго, Красінскага, Славацкага і Сыракомлю, а з навейшых Канапіцкую. Даволі грунтоўна ведаў польскую літаратуру, але яшчэ лепш ведаў украінскую: у гэтай літаратуры ён ведаў не толькі буйных, але і другарадных паэтаў. Валодаў украінскай мовай настолькі, што мог на ёй

пісаць і нават, здаецца, спрабаваў пісаць вершы. Увогуле любіў славянскіх паэтаў і амаль з усімі выдатнымі паэтамі чэхаў, харватаў, сербаў і балгар быў знаёмы па “Поэзии славян” Гербеля і адшукваў пераклады ў Берга і ў старых і новых часопісах. Спрабаваў вывучаць славянскія мовы, скарыстоўваючы для гэтага пераклады Евангелля. Чытаў Евангелле на чэшскай і сербскай мовах...” [3, 127]. Ды і знаёмства з творчасцю заходнееўрапейскіх класікаў адбывалася ў Багдановіча (асабліва на першым этапе яго творчага шляху), бадай, выключна з дапамогай славянскіх моў, найперш рускай, рускіх перакладаў. Бо ўсе названыя не славянскія аўтары ў той час ужо мелі менш ці больш удалыя перастварэнні сваіх твораў на рускую мову, а некаторыя – і на іншыя славянскія, найперш украінскую. І Багдановіч гэтыя пераклады, відавочна, ведаў, пра што сведчаць, у прыватнасці, яго ўкраізнаўчыя артыкулы (пра І.Франка, У.Самійленку і інш.).

На перасячэнні менавіта славянскіх традыцый у найбольшай ступені вырастаў і сам верш Максіма Багдановіча, асобныя аспекты якога ў свой час даследавалі М.Грынчык [5], А.Лойка [7], І Ралько [8, 9], А.Кабаковіч [6] і інш.

У час прыходу Багдановіча ў літаратуру – а гэта быў самы пачатак XX ст. – беларуская паэзія прайшла ўжо два перыяды свайго існавання – метрычны (лацінамоўная творчасць Міколы Гусоўскага, Яна Вісліцкага, Андрэя Рымшы і інш.) і сілабічны (Францыск Скарына, Сімяон Полацкі, Ян Баршчэўскі, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч і інш.). Акцэнталагічныя асаблівасці беларускай мовы, як і іншых усходнеславянскіх (нефіксаваная працягласць вымаўлення галосных гукаў, рухомы націск), сцвердзілі ў ёй узнікненне і пашырэнне сілаба-танічнай і танічнай сістэм вершавання. Наследуючы традыцыі беларускай вуснапаэтычнай творчасці, рускай класічнай і новай беларускай паэзіі (Францішак Багушэвіч, Янка Лучына, Янка Купала, Якуб Колас і інш.), Максім Багдановіч пачаў сваю вершаваную творчасць з выкарыстання гэтых сістэм, найперш – сілаба-танічнай. Яго першыя творы былі вытрыманы ў кадэнцыі сілаба-тонікі (“Мае песні”, 1908; “Ноч”, 1908; “Падвей”, 1909; “Возера”, 1910 і інш.). Выключэнне складае адзіны верш таго перыяду “Над магілай” (1908), што імітаваў акцэнтны верш шаўчэнкаўскага тыпу і сведчыў не так пра ўплыў Кабзара, колькі пра ранняе знаёмства беларускага паэта з яго творчасцю. Увогуле, з усіх напісаных паэтам 309 твораў (4275 вершарадоў) абсалютная большасць (81,17% ад агульнай колькасці радкоў) напісана сілаба-тонікай (тут і далей падлікі І. Ралько; гл. 9, с. 71–140). Паэт карыстаўся ўсімі пяццю метрамі сілаба-тонікі: харэічным, ямбічным, дактылічным, амфібрахічным і анапестычным. У агульнай складанасці яны выявіліся ажно ў 78 памерах, у тым ліку ямб – у 26, харэй – у 22, анапест – у 13, дактыль – у 10 і амфібрахій – у 7. Прычым, большасць памераў выкарыстаў Багдановіч толькі аднойчы: чаргаванне ў катрэнах радкоў пяці- і чатырохстопнага харэя (“Не куй ты, шэрая зязюля...”), чатырох- і трохстопнага ямба (“Дзе вы, лясоў, палёў цвяты?...”), чатырох- і трохстопнага дактыля (“Краю мой родны! Як выкляты богам...”), цэзураваны чатырохстопны анапест (“Цемень”) і інш. Найбольш пашыраныя памеры: гэтак званы “пушкінскі ямб” (вызначэнне самога Багдановіча) – ямб чатырохстопны (616 радкоў), а затым ямб шасцістопны

(305), пяцістопны (209); харэй чатырохстопны (226), пяцістопны (156), шасцістопны безцэзурны (148); анапест трохстопны (341); амфібрахій трохстопны (121). Несілаба-танічныя віды верша займаюць у Багдановіча 18, 83%. На іх прыпадае 23 памеры. Сюды адносяцца тактавікі (7 памераў), дольнікі (4), лагаэды (4), а таксама ўсе іншыя вершаваныя формы, якія выкарыстоўваюць па адным памеры (акцэнтны шаўчэнкаўскага тыпу, каламейкавы, трохскладовік з пераменнай анакрузай, лагаэд і інш.). Сярод іх – першыя спробы імітацыі ў паэзіі на сучаснай беларускай літаратурнай мове некаторых відаў антычнага (метрычнага) верша: гекзаметра (“Тая крыніца, што раньш к акіяну нясла свае хвалі...”, “Грамада зорак “Карона”, “Ікар і Дзедал”), пентаметра (“Рыцар Няшчасце, што скрозь ездзіць пад маскай маўчком...”), элегічнага двуверша (“Да вагітнай”, “Непагодаю маёвай”, “З нізкага берагу дно акіяна вачам недаступна...”). Як вядома, гэтыя віды антычнага верша, упершыню ўведзеныя Багдановічам у беларускую паэзію, доўгі час існавалі ўжо ў рускай паэзіі. Так, гекзаметрам, пентаметрам і элегічным двувершам яшчэ ў першай палове XIX ст. часта карыстаўся ў сваіх перакладах В. Жукоўскі, а яшчэ раней – В. Традзіякоўскі. Былі яны вядомыя і ўкраінскаму вершаванню (С. Руданскі, У. Самійленка і інш.). З Максімам Багдановічам звязаны і першыя прыклады выкарыстання ў беларускай паэзіі свабоднага верша (верлібра), які нават у тагачаснай багатай рускай, а таксама заходнееўрапейскай паэзіі толькі-толькі пачынаў ужывацца (“Мая гаспадыня...”, “Больш за ўсё на свеце жадаю я...”, “Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы...”). Магчыма, з верлібрам беларускі паэт упершыню сустрэўся ў паэзіі бельгійца Верхарна, адзін верш якога (“Паўстанне”) ён пераклаў на беларускую мову. Але хутчэй за ўсё і тут прасочваецца “славянскі след”, у прыватнасці ўплыў творчасці паляка Ю. Славацкага, украінца І. Франка і рускага В. Брусава, якія ўжо карысталіся гэтым вершам. Тым больш, што і багдановічаўскі пераклад верша Э. Верхарна “Паўстанне” нельга аднесці да верлібра (як гэта робяць некаторыя вершазнаўцы): у ім ужываюцца рыфмы, адчуваецца дактылічны, а ў канцы – і ямбічны метр. Гэта вольны, а не свабодны верш. У цэлым жа Багдановіч, звярнуўшыся да трох сістэм вершавання (танічнай, сілаба-танічнай і верлібрыстычнай), выкарыстаў 101 вершаваны памер, з іх аднойчы скарыстаных – 65, неаднойчы скарыстаных – 36. Бадай, ні ў аднаго з беларускіх паэтаў, яго сучаснікаў, не знойдзем мы такога метрычнага багацця.

Асабліва ўвага Багдановіча да метра-рытмічнай арганізацыі верша была цалкам свядомай. У артыкуле “Краса и сила: Опыт исследования стиха Т.Г. Шевченко” ён пісаў: “Галоўным фарміруючым пачаткам усякага верша, безумоўна, трэба прызнаць рытм; зацвярдзеўшы ў сваім найбольш правільным, закончаным выглядзе, ён ператвараецца ў метр. Усе астатнія элементы верша іграюць у адносінах да таго і другога ролю другарадную, іншы раз – чыста службовую, дапаможную і ва ўсякім выпадку могуць быць зразуметыя і ацэненыя толькі ў цеснай сувязі з імі абодвума”. І тут жа дадаваў: “Таму менавіта з рытму і метра пачнем мы сваю працу, што зразу ўвядзе нас у тайнікі

шаўчэнкаўскага верша і дасць нам магчымасць прашчупаць яго асноўны рухальны нерв” [1, 231]. “Рухальны нерв” верша самога Багдановіча найперш выявіўся ў надзвычайным багацці вершаваных памераў, многія з якіх (пераважна аднойчы скарыстаныя) з’яўляюцца прыкладамі “найбольшай адпаведнасці паміж рухам пачуцця і рухам верша” (“Без сіл, уся ў пату, як белы снег, блядна...”, “Зірнуў, як між валос, між хмар калматых цёмных...”, “Вы кажаце мне, што душа у паэта...” і інш.). Ды і творы, напісаныя адным і тым жа памерам, розняцца сваім рытма-інтанацыйным малюнкам – у залежнасці ад увасобленых у іх настраў, пачуццяў, думак (“Запляла я йстужку сінюю...”, “Па-над белым пухам вішняў...”, “Тым вянкi суворай славы...”, “Донна Клара твар закрыла...” – чатырохстопны харэй; “Вераніка”, “Завіруха”, “Слуцкія ткачы” – чатырохстопны ямб; “Беларусь, твой народ дачакаецца...”, “Дождж у полі і холад... Імгла...”, “Пагоня”, “Ўжо пара мне дадому збірацца...” – трохстопны анапест і г. д.). У апошнія гады свайго жыцця Багдановіч з асаблівай увагай ставіўся да суладдзя паміж “рухам думкі і рухам верша”. Гэта выявілася, у прыватнасці, у пошуках ім так званых “вершаў беларускага складу”, арыентаваных на народную вуснапаэтычную творчасць, у намаганні “зрабіць нашу паэзію не толькі мовай, але і духам, і складам твораў шчыра беларускай” [артыкул “Забыты шлях”. – 1, 291]. Яскравыя ўзоры такіх намаганняў – поліметрычныя творы “Максім і Магдалена”, “Мушка-зелянushка і камарык – насаты тварык”, “Страцім-лебедзь”, у якіх, як і ў Шаўчэнкі, няцяжка ўбачыць “ужыванне пэўнага памеру для абмалёўкі кожнага з настраў, што змяняюць адзін аднаго ў рамках дадзенай рэчы” [1, 236]. У свой час Багдановіч палічыў, што ў Шаўчэнкавай паэме “Гамалія” метр мяняецца 15 разоў. У яго ж паэмцы “Мушка-зелянushка і камарык – насаты тварык” метра-рытмічны малюнак складаецца з 12 розных памераў, сярод якіх – шасці- і сямістопныя харэі, двух- і трохстопныя дактылі, трохіктныя тактавікі і інш. У “Максіме і Магдалене” – 6 памераў (двух-, трох- і чатырохіктныя тактавікі, трохіктны дольнік, сямістопны цэзураваны харэй і інш.).

Смерць не дала магчымасці Багдановічу завяршыць пошукі “вершаў беларускага складу” з іх яўнай арыентацыяй на народна-сказавыя танічныя прынцыпы рытмічнай арганізацыі вершаванага радка. Вершаў, якія выразна выявілі ўвагу паэта да праблем вершавання, жаданне ўвасобіць “народны дух” не толькі ў змесце, але і ў форме вершаваных твораў, паказаць суладдзе таго і другога. І хоць, як заўважыў А.Лойка, пасля Багдановіча “стылем вершаў “беларускага складу” ніхто спецыяльна не стаў пісаць у беларускай паэзіі” [7, 115], гэта было, аднак, не “заблуджэннем”, а імкненнем унесці ў скарбонку сусветнай паэзіі штосьці “сваё”, спецыфічна беларускае, сапраўды народнае. Як пісаў Багдановіч у тым жа артыкуле “Забыты шлях” – тэарэтычным абгрунтаванні “вершаў беларускага складу”, – “было б горш, чым нядбальствам, нічога не ўзяць з таго, што соткі народаў праз тысячы год сабіралі ў скарбніцу светавай культуры. Але занасіць толькі чужое, не развіваючы свайго, – гэта яшчэ горш: гэта знача глуміць народную душу. Да таго ж адны жабракі могуць праз усё жыццё толькі браць. Трэба ж і нам,

беручы чужое, калі-нікалі даць нешта сваё” [1, 291]. Мы ведаем, што ніхто спецыяльна не стаў пісаць ва ўкраінскай (і ўвогуле ўсходнеславянскай) паэзіі “шаўчэнкаўскім вершам”. Але ніхто сёння не стане адмаўляць уклад Кабзара ва ўкраінскае і ўсё еўрапейскае вершаванне. Бо, як слушна выказаўся на гэты конт знакаміты тэарэтык еўрапейскага верша М.Гаспараў, “культурныя ўплывы, якія вызначаюць развіццё вершавых формаў, ніколі не дзейнічаюць ізалявана, а заўсёды перакрываюцца. Параўнальная сіла гэтых уплываў вызначаецца, па-першае, іерархіяй прэстыжу культурных традыцый [...], а, па-другое, ступенню блізкасці культурнага кантакту. Тое ці іншае перасільвае ў залежнасці ад канкрэтных гістарычных абставін” [4, 268]. У XX ст. і ў беларусаў, і ва ўкраінцаў перасілілі, несумненна, кантакты з рускай культурай, з рускім сілабтанічным вершам. “Вершы беларускага складу” Багдановіча засталіся яскравай, непаўторнай старонкай у гісторыі славянскага вершавання. Намаганні па іх стварэнні былі толькі эпізодам у яго творчасці, якая прадвызначалася ў першую чаргу “жаданнем прысчапіць да беларускай пісьменнасці здабыткі чужаземнага паэтычнага труда, памагчы атрымаць ёй больш еўрапейскі выгляд [...], давесці здатнасць нашай мовы да самых строгіх вымог вяршоўнай формы” [2, 244]. І гэтыя намаганні рэалізаваліся не толькі ў метрыцы і рытміцы, але і ў іншых кампанентах паэтыкі верша, у тым ліку ў строфіцы і рыфміцы.

Пра разнастайнасць і багацце страфічнай арганізацыі верша Багдановіча сведчаць наступныя лічбы: з 309 вершаваных твораў паэта на раўнастрофныя прыпадае 121 твор, на аднастрофныя – 105, на разнастрофныя – 10. Астрафічныя творы займаюць 23,6% (73 творы). Усяго ж у Багдановіча налічваецца 205 тыпаў строф (па спосабу рыфмоўкі, характары клаўзул, па метру і колькасці вершарадоў). Паводле радковага аб’ёму найбольш распаўсюджаныя катрэны: 358 з усіх 578 строф, або 62%. За імі ідуць 6- і 8-радкавыя (па 45 строф), 5-радкавыя (34). Абсалютная большасць вершаў Багдановіча рыфмаваныя (83,8%). Сярод белых вершаў пераважаюць тыя, што па сваёй прыродзе рыфмаў мець не павінны. Гэта імітацыі антычнага вершавання (гекзаметр, пентаметр, элегічны двуверш), а таксама верлібр. У рыфмаваных творах мужчынскія і жаночыя рыфмы размеркаваны прыблізна аднолькава (адпаведна 45% і 49%). Найчасцей сустракаюцца строфы з перакрываванай рыфмоўкай (309 строф), за імі ідуць строфы з сумежнай (90) і апаясной (46). Нямала строф і са змешанай рыфмоўкай (101). Валоданне разнастайнымі магчымасцямі метра-рытмічнай, страфічнай і рыфмічнай арганізацыі верша дазволіла Багдановічу ўзбагаціць беларускую паэзію многімі вершаванымі відамі і жанрамі. Паэт у пачатку XX ст., услед за асобнымі рускімі і ўкраінскімі паэтамі, звярнуўся да элегічнага двуверша, александрыйскага верша, трыялета, рандо, рандэля, тэрцынаны, хоку, танка і інш. Па сутнасці, ён дапамагаў беларускаму вершаванню паскорана прайсці многія з тых шляхоў, якія еўрапейская паэзіі тарыла некалькі стагоддзяў. У гэтым Багдановіч салідарызаваўся з Янкам Купалам, які, звяртаючыся да санета, актавы, брахікалана, дбаў не толькі пра тое, *што* сказаць, але і *як* сказаць, пра пашырэнне выяўленчых здольнасцей беларускага верша. Па сутнасці, аўтар

“Вянка” (1913), у якім былі прадстаўлены многія з невядомых раней беларускай паэзіі форм, рабіў тую ж справу, якую ў рускай паэзіі ў той час рабіў (дакладней – дарабляў) Валерый Брусаў, ствараючы своеасаблівую – паводле метрыкі, рыфмікі і строфікі – хрэстаматыю еўрапейскага верша “Опыты” (1916). Але калі ў Брусава на першым месцы была “чыстая краса”, то Багдановіч імкнуўся гэтую “красу” паставіць на службу Бацькаўшчыне, роднай мове, культуры, роздуму над асабістымі перажываннямі і грамадскімі праблемамі, нацыянальным і агульначалавечым. Адсюль – александрыйскі верш, які як нельга лепш прыдаўся да перадачы асобных рэалій “старой Беларусі” (“Летапісец”, “Перапісчык”), санет “Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі”, што сваёй вышуканай формай выявіў прыгажосць нацыянальна-адраджэнцкіх помыслаў беларусаў, і г. д.

Уклад, які ўнёс Багдановіч у беларускае вершаванне, дзякуючы ў першую чаргу творчай вучобе ў славянскіх паэтаў, немагчыма перацаніць.

1. *Багдановіч М.* Поўны збор твораў: у 3 т. / *Максім Багдановіч.* – Мінск, 1993. – Т. 2: Мастацкая проза. Пераклады. Літаратурныя артыкулы. Рэцэнзіі і нататкі. Чарнавыя накіды.; 2. *Багдановіч М.* Поўны збор твораў: у 3 т. / *Максім Багдановіч.* – Мінск, 1993. – Т. 3: Публіцыстыка. Лісты. Летапіс жыцця і творчасці.; 3. *Богданович А.* Страницы из жизни М. Горького / *А. Е. Богданович.* – Минск, 1965; 4. *Гаспаров М.* Очерки истории европейского стиха / *М. Л. Гаспаров.* – М., 1989; 5. *Грынчык М.* *Максім Багдановіч і народная паэзія* / *М. М. Грынчык.* – Мінск, 1963; 6. *Кабаковіч А.* *Паэзія Максіма Багдановіча* / *А. К. Кабаковіч.* – Мінск, 1978; 7. *Лойка А.* *Максім Багдановіч* / *Алег Лойка.* – Мінск, 1966; 8. *Ралько І.Д.* *Беларускі верш: старонкі гісторыі і тэорыі* / *І.Д. Ралько.* – Мінск, 1969; 9. *Ралько І.Д.* *Метрычны даведнік да вершаў Максіма Багдановіча* // *Ралько І.Д.* *Вершаскладанне: даследаванні і матэрыялы.* – Мінск, 1977.

*Ростислав Радишевський,
д-р філол. н., проф.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ІСТОРІЯ В ПЛОЩИНІ НАРАТИВУ

У статці розглянуто роман Юрія Косача «Володарка Понтиды», акцентовано на проблемах історыі і нарацыі, істэрычна правда і вимисел, художні характэр та істэрычны прататып, істэрычны колорыт.

Ключовыя словы: моделювання істэрыі, лінійнасць і нелінійнасць наратыву, художні характэр, істэрычны прататып.

В статье рассмотрено роман Юрия Косача «Властительница Понтиды», акцентировано на проблемах истории и наррации, исторической правде и вымысле, художественном характере, историческом колорите.

Ключевые слова: моделирование истории, линейный и нелинейный нарратив, художественный характер, исторический прототип.

In the article the novel of Jurij Kosach “The mistress of Pontyda” is considered. The stress is made on the problems “the history and narration”, “historical truth and invention”, “fiction character and historical prototype”, “historical specificity”.

Key words: modeling of history, linearity and nonlinearity of narrative, fiction character, historical prototype.

В історичному романі «Володарка Понтиди» (1987) Юрій Косач звертається до легенди про княжну Тараканову, чиє ім'я асоціюється з переворотами в царських палатах та авантюричним духом XVIII ст. Справжнє ім'я і походження цієї дами сповите мороком, хоча його згадано на сторінках книги французького дипломата і письменника Жана Анрі де Кастера «Життя Катерини II, імператриці Росії» («Vie de Catherine II, impératrice de Russie»), яка вийшла в 1797 році і, звісно, в Росії була заборонена. Ходили якісь чутки і передавали із рук у руки рукописи, з яких можна було туманно дізнатися про плід таємної любові імператриці Єлизавети і її фаворита Олексія Розумовського. Власне, цей авантюрний динамічний сюжет із пригодницькими й ризикованими ситуаціями, часто не співвідносними з реальною метою і навіть можливостями персонажів, взявся візуалізувати Юрій Косач.

Колишній секретар посольства при дворі Катерини II Георг Адольф фон Гельбіг у книзі «Російські обранці з часів Петра I (1680) до Павла I (1800)» оголосив загадкову персону донькою імператриці Єлизавети і її другого фаворита Івана Шувалова. Можливо, фон Гельбіг був першим, хто додав до титулу княжни прізвище Тараканова, яке вона не носила. Бо смирна княжна тихо жила собі в Італії і зовсім не мріяла про престол, тільки страждала через брак коштів. Підступні російські офіцери сплатили за неї борги, щоб заманити в свої тенета, і відправили до Росії, де вона вмерла в шліссельбурзькій тюрмі, а нещасний батько не смів відкритися доньці. Юрій Косач якраз і прагне експліцитно виявити розірваність прізвища і особистості, яка його носить, розвиваючи популярну в літературі традицію зміни імен, до якої не раз зверталися письменники, варто згадати хоча б «Ріп ван Вінкля» Вашингтона Ірвіна, пенталогію Джеймса Купера про Шкіряну Панчоку або ж «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного. Майстерність Косача-прозаїка, його письменницький досвід і вміння утримувати увагу читача, чудове знання історії знайшли у цьому творі своє найдосконаліше втілення.

Уже сама тема роману, поєднана з міфічними і детективними наративами, містить у собі всю символічну нерозгаданість історії та неоднозначність художнього світу, непретензійність нарації до історичної правди – тобто всі здобутки модерністської прози. Титульну «володарку Понтиди» офіційно було проголошено самозванкою, оскільки вона стверджувала, що є дочкою Єлизавети Петрівни та її неофіційного чоловіка графа Олексія Розумовського, а от-же, претендувала на російський імператорський престол. Її претензії на російський престол підтверджують виписки з листів італійського абата Роккані (1820 рік), він свідчить про перебування в Римі на початку 1775 року невідомої принцеси Єлизавети, яка називала себе донькою російського імператора. Саме вона і шукала підтримки в польського посла і папської курії. Абат повідомляє, що вона виїхала в Лівонію, де стояв на якорі російський флот. Він також пише про донесення командувача російської ескадри у Середземному морі графа Олексія Орлова щодо контактів із самозванкою і рапорт від 14 (25) лютого 1775 року про її арешт.

Княжна Тараканова називала себе різними іменами – Єлизавета II, володарка Понтиди, мадам де Тремуїль, княжна Володимирська, графиня Піннеберг, та її авантюри – лише короткий і малозначний епізод. Разом з тим, таємничість її походження, непересічність особистості стала об'єктом для російських монархів і привабливою темою не для одного письменника й митця, мовби ще раз підтверджуючи головне положення авантюрного роману, що його герой (героїня) не посідає якогось стало місця в житті і здатний на неочікувані вчинки. Княжна Тараканова стала відомою вже після того, як зійшла з історичної арени й стала легендою й темою для митців: її політичний епізод тривав усього три роки (1772-1775). Після підступу з боку графа О. Орлова, головнокомандувача російської ескадри, доля ув'язненої княжни навіки загубилася в казематах Кронштадта. Наприклад, російський історик Михайло Лонгинов писав про те, що вона загинула в тюрмі, де її затопила вода (чи не звідси сюжет картини Костянтина Флавицького «Княжна Тараканова у Петропавлівській фортеці»), а за другою версією вона нібито була похована у Новодівичому монастирі. До речі, президент імператорської академії наук Дмитро Блудов у першій половині XIX ст. готував для царя Миколи I огляд політичних подій катериненської епохи і в ньому назвав точну дату і причину смерті полонянки: вона померла 4 грудня 1775 року, від сухот, це сталося задовго до повіді. Отже, нема жодного сумніву щодо самозванства паризької трактирниці, яка не знала російської мови і ніколи не носила ім'я Тараканової.

Не відомо, чи бачив Юрій Косач фільм, знятий у 1910 році за драмою І.В.Шпажинського «Самозванка (княжна Тараканова)». У 1990 році, у рік смерті письменника вийшов фільм «Царське полювання» за однойменною п'єсою Л.Г.Зоріна і її багатьма постановками в Театрі імені Москради та імені Вахтангова, у якому фаворит імператриці Олексій Орлов, закоханий у Тараканову, виконує наказ Катерини II і бере її у полон. Спекуляції на тему самозванки охоплювали широкий жанровий діапазон – від пліток та публіцистичних виступів до художніх романів. Одні доводили, що княжна Тараканова дійсно була дочкою імператриці й мала більше прав на престол, ніж «узурпаторка» Катерина, інші стверджували, що вона насправді є самозванкою – безрідною швачкою Елізою Фінк. Намагався відрізнити істину від вимислу та міфу і письменник Ігор Курукін. Нібито спираючись на архівні документи, він підтвердив, що жінка, яка іменувала себе як пані Франк, Тремуїль, Алі Емете, княжна Елеонора де Волдомир, принцеса Понтиди, графиня Піннеберг і просто Єлизавета (але ніколи – «княжна Тараканова»!) була звичайно авантюристкою, а не дитиною від морганатичного шлюбу доньки Петра I з кимось із фаворитів. Усі ці чутки жодною мірою не цікавили Юрія Косача як романіста, адже завданням літератури ніколи не було щось доводити, обстоювати якусь одну політичну рацію, ставати на чийсь бік в історичних суперечках. Княжна Тараканова цікавила Косача як узагальнений історичний образ політичного життя вісімнадцятого століття з усіма його інтригами й перипетіями, що передували краху феодалізму й початку історії Нового Часу. Він відмовився від

лінійної версії прочитання історичних подій і перейшов в інтерпретаційну площину наративу, де присутня історична темпоральність, скерована з минулого – через теперішнє – до майбутнього. Косача цікавила сама непересічна особистість «володарки Понтиди», а також її екзистенційна ситуація відчуження й вигнання, «короля без королівства», яка дивним чином відповідала долі сучасного емігранта й була суголосна з долею самого романіста. В образі княжни Тараканової він побачив взірць екзистенційної людини, яка в екстремальних життєвих ситуаціях зберігає «присутність із собою», хай сліпу і непрозору, але таку, що означає свободу людини. Бо княжна Тараканова може знайти в собі те, чого не знайдеш у світі.

Тема принципового зв'язку людини і свободи, симптоми екзистенційного психоаналізу в ситуації вибору свого життєвого плану і полеміки з українською еміграцією, яка перегукується з еміграцією вісімнадцятого сторіччя, – все це накреслила ще його драма «Ордер». «Володарка Понтиди» розвивала цей комплекс мотивів. У короткій авторській передмові до роману Юрій Косач пояснював свої письменницькі наміри: *«Вісімнадцяте сторіччя, сторіччя чудесного рококо, просвітителів, енциклопедистів, що підготували велику революцію 1789 року, незрівняних учених, письменників, образотворців, полководців; сторіччя, що вивело на кін історії народ – все це мало для мене завжди велику принадність... Однак знаменно, що при цьому зачаруванні добою несподівано відкрилась друга, підводна лінія моєї історії, а саме те, що ця історія надзвичайно актуальна, бо без упину перекликається з нашою сучасністю, також багатою на всілякі химерні і чудернацькі явища, конфлікти, перипетії. Це, зокрема, відчувається, живучи впритул з еміграцією різних відтінків, різних нашарувань. Описуючи всілякі веремії політичних чудасій, інтригування, зображуючи метушню розмаїтих людей XVIII сторіччя, що зненацька відчули своє «історичне призначення», наподоблюючись до їх пустозвонної риторики, на тлі повного відриву від дійсності, доводилось часто посміхатись – та це я малюю багатьох сьогоднішніх людей і їхню жабомишодраківку, їхні витівки і їхнє назагал нікчемне прозябання на чужині!»*

Своїм змістом, поєднанням елементів історичного, пригодницького, крутійського романів, зрештою, художньою довершеністю твір «Володарка Понтиди» вражає авторитетного вітчизняного дослідника зарубіжної літератури Дмитра Затонського, оскільки образ княжни Тараканової ще раз переконливо засвідчує, що ми живемо в світі, де симетрія між минулим і майбутнім порушена, в світі, а незворотні процеси ведуть до порушення рівноваги в майбутньому. На думку Дмитра Затонського, роман Юрія Косача про «кінець історії» княжни Тараканової, по суті, є спробою перевідкрити час й актуалізувати «принцип неповторності», на якому базується фабульна основа наративу (сюжетний код загадки, розкритий через запитання й відповіді). Крім того, автор дотримується презумпції інтертекстуальності.

Переживання людиною своєї суб'єктивності, її присутність у світі автор трактує через категорії «вигнання», «чужина», «закинутість», «відчуженість», «випадковість», тому княжна Тараканова протиставляє себе анонімному і

безвідповідальному животінню, насильству і махінаціям. Автор післямови акцентує увагу на сумлінному і глибокому вивченні Ю. Косачем архівних і друкованих матеріалів про історичні події, які з початку епохи Петра I почали зазнавати нечуваної страшно́ї фальсифікації, що, безумовно, ускладнювало роботу дослідників. Тому вони через відсутність доказового фактажу змушені були нерідко спиратися на здогади, сумнівні перекази, вигадки, міфи і навіть плітки. Однак, цей легендарний матеріал має характер «пам'яті знака» (Ролан Барт), бо фіксує ідею залежності художньої системи від специфіки її еволюції.

До Ю. Косача тему княжни-авантюристики висвітлювали відомі й популярні у свій час письменники, такі як Мельников-Печерський («Княжна Тараканова і принцеса Володимирська»), Г. Данилевський («Княжна Тараканова»), а також І. Снегірьов та А. Голіцин (відповідно «Новоспасский ставропижальний монастирь в Москве» і «О мнимой княжне Таракановой»). Варто також у цьому зв'язку назвати і картину художника К. Флавицького «Княжна Тараканова в Петропавлівській фортеці під час повені», яку експонували у виставковій залі Петербурзької академії мистецтв. Текстова семантика «Володарки Понтиди» ніби розкривається в контексті цитатного письма, тобто набуває сенсу, відсилаючи нас до текстів і сенсів минулого, до історії попередніх контекстів і багатьох кодів.

Д. Затонський вважає, що темпоральність наративу роману не розгортається у лінійну структуру від минулого до майбутнього, а спресована у самопрезентативність історії. Для порівняння з романом Ю. Косача «Володарка Понтиди» Д. Затонський обрав твір Мельникова-Печерського «Княжна Тараканова і принцеса Володимирська». Дослідник акцентує увагу на несуголосності завдань, які ставили перед собою митці, звертаючись до однієї й тієї ж тематики. Якщо російський письменник прагне довести, що княжна Тараканова була «інтриганкою, розпутницею, шахрайкою, людиною без честі і совісті», то український художник слова, позбавлений упередженості і тенденційності, виносить її претензії на імператорський престол у маргіналії. Тобто роман ніби постулює постсучасність, процесуальність якої розгортається після подій життя княжни Тараканової, її життя потрапляє у контекст постісторії.

Як підкреслює дослідник, діахронічність сучасності – причина того, що в нашому житті, у нашій свідомості, у наших культурних знаннях домінує категорію простору, а не часу, тому через образ героїні автор, по суті, формулює запитання: «А чи нема якогось іншого способу прочитання її біографічного часу»? Княжна Тараканова зображена у творі, на думку дослідника, передусім як «типове дівчисько, як оптичний фокус», позачасова константа, до якої сходяться нитки політичних інтриг і тим самим – як дзеркало епохи, в якому відбивається знаменне XVIII століття, особливо його кінець, переддень великої революції, що зруйнувала феодалізм, розпочала нову еру в історії людства. Тому-то на перший план у романі поставлена не мета і дії «самозванки», а доля людини у вигнанні з рідної землі, доля, якою вона по суті й була. Як бачимо, феномени часу і смислу в романі дуже тісно зв'язані.

«Цей важливий фактор (а в романі – найважливіший пласт оповіді) був особливо близький авторові твору і, здебільшого, «осучаснював» тему «ситуація «короля у вигнанні», накладав на людину, на її світовідчуття, а тим самим і на вчинки, свій відбиток», – справедливо зазначав Д. Затонський [1, 5]. Це, у першу чергу, відірваність від країни, від народу, це стан відчуження. За всіх епох, за будь-яких історичних ситуацій він у сенсі своїм схожий. У післямові також наголошується, що Ю. Косачу в романі вдалося аргументовано і переконливо розкрити ідею твору, її розмаїтість і багатство. Адже з-під його пера з'явився твір досконалої майстерності, «добре скроєний і гарно зшитий. Форма і зміст становлять нерозривну єдність. Книжка читається легко, читацька зацікавленість пригодами, характерами, життєвими реаліями не вщухає до останньої сторінки. Власне кажучи, вони ніби були створені один для одного – цей письменник і ця книга. Висока культура, знання мов, можливість користуватися архівами і бібліотеками світу, можливість хоча б сьогодні подивитися на місця дії – Париж, Майнц, Венецію, Неаполь, Пізу – слов'янське походження, органічний зв'язок з нашою країною, глибоке володіння її культурою, її історією і, не в останню чергу, прогресивні переконання – все це, помножене на письменницький талант, і покликала до життя «Володарку Понтиди» [1,8].

Відповідно до наративної моделі твору оповідь у теперішньому щоразу розгортає примарне часове відчуття, де сам час постає як художня конструкція. Хоча моделювання нового типу динаміки було важким, позначеним знахідками і втратами. Недаремно дослідники вважають, що роман Ю.Косача, якому автор присвятив майже десять років наполегливої пошукової і творчої праці, не просто відбувся, а цілком і безапеляційно, незважаючи на дрібні похибки, належить до високого злету його непересічного художнього таланту. Адже автору вдалося досконало вивчити й правдиво, переконливо змалювати не лише надзвичайно складне, одіозне, наскрізь авантюристичне життя княжни Тараканової, але й ту епоху, в якій їй довелося народитись, сформуватись і діяти. Предметом захоплення критика стало ґрунтовне знання історії, культури, вірувань, звичаїв, мови різних народів світу, яке оприлюднював письменник через своїх героїв. Можна сказати, що на основі експлікації історичного змісту автор сформулював кілька влучних характеристик сучасної культури: 1) нелінійність історичного часу відкриває широкі можливості для трансформацій змісту культури; 2) будь-яка художня система має характер структури, відкритої для трансформацій; 3) історична випадковість – конструктивний чинник розвитку системи; 4) змальовані події вірогідні.

Новий спосіб бачення історії вимагає нової мови для свого вираження. Для дії свого роману, яка триває всього неповний рік, Косач обирає найбільш драматичний епізод в історії княжни – повстання Пугачова й зростання напруги в міжнародній політиці, що давали їй найбільші шанси на здобуття трону. Важливим художнім прийомом було обрання відповідної наративної перспективи, яка допомогла б уникнути третьоособового всезнання, а відтак і однозначної історичної оцінки і презумпції лінійного опису. Тому автор

виводить для втілення художньої мети відповідного оповідача – настільки близького до княжни, щоб знати її історію й вчинки, але настільки ж молодого й наївного, щоб уникати глибших політичних і навіть моральних суджень, не усвідомлюючи її історичної ролі. Цим наратором став Юрій Рославець, українець за походженням, син заможних батьків, який навчався у Страсбурзі, а поїхавши до Парижа, зустрів і покохав княжну Тараканову й відтоді вже невідступно супроводжував її аж до нещасливого ув'язнення. Власне, він і є той нелінійний герой, оформлений на основі етнокультурного різноманіття й поліцентризму.

У романі переконливо окреслена концепція особистості, основана на діалогічності існування людини і Бога, що найповніше виражено в сфері морально-етичної проблематики. У людині, нарівні з тілесним началом, виявляє себе і начало трансцендентне. Рославець у творі виростає в персонажа не менш цікавого і не менш трагічного, ніж княжна Тараканова. Через свою безкорисливість і відданість княжні, юнацьку наївність, лицарську вірність своїй дамі серця, заради якої готовий офірувати найдорожчим, він несвідомо спричиняється до її загибелі. Його комунікативний потенціал у взаємодії зі світом виявляє себе як досвід, детермінований коханням. Саме він намовляє героїню сісти на корабель графа Орлова, наївно повіривши в щирість і безкорисливість останнього. Відчай і подальші спроби врятувати княжну не дають результату: і Рославець, і княжна сильні лише як персонажі Косачевого роману; в масштабах історії вони просто легка піна на океанських хвилях. Вони обоє стають жертвами обманів і політичних інтриг. Переживши кілька зрад і арештів, Рославець їде завербованим англійським солдатом до Америки придушувати американський рух за незалежність від Британії, але, вірний своєму бунтівному духові й відчуттю справедливості, стає на бік повстанців. Унікальна істинність буття героя дає знати про себе саме в ситуації екзистенційного вибору, де йому відкриваються нові істинні смисли.

Автор акцентує на самосвідомості і пов'язаних з нею процесах індивідуалізації особистості, де час від часу онтологічна «бездомність» персонажа переплітається з ірраціональними виявами свободи. Нарація з перспективи Рославця дає Косачеві як романістові величезні переваги: у першу чергу допомагає продемонструвати багатоаспектність і неоднозначність історії, залежність її тлумачення від поглядів і позицій спо-стерігача й коментатора. Твір Косача став ніби художнім втіленням ідей американського філософа Гайдена Вайта, який доводить, що об'єктивної історії не існує. Вона лише є художніми оповідями, написаними з певної наративної перспективи. Історія княжни Тараканової, побачена очима наївного українця, позбавляється своєї історико-політичної ваги і переходить у сферу екзистенційного. А після загибелі Рославця у битві за свободу Америки розповідь уже про нього самого перебирає на себе інший оповідач – барон Шенк, який освітлює події вже зі своєї уяви та перспективи. Таким чином автор осягає людину не просто через художню реконструкцію її вчинків та істотних характеристик, а через

осмислення її буття та екзистенції, у такому світлі вона постає феноменом духовності.

Княжна Тараканова схарактеризована через індивідуальне втілення морально значущих якостей, заламаних у фокусі «я», тобто у самосвідомості. У романі всіляко підкреслюється складність і неоднозначність її образу (негарна зовні жінка, вона володіла серцями багатьох чоловіків, залишаючись у душі відданого їй лицаря Рославця непорочною й напів-божественною особою). Вона має вигляд то інтриганки і скандалістки, то харизматичної особи з рисами месіанського завзяття. Потужний «вальтер-скоттівський» пригодницький струмінь, пов'язаний головним чином із сюжетною лінією українця, лексична й синтаксична стилізація художньої мови, інтуїтивне творче чуття автора і його знання історії зробили з «Володарки Понтиди» роман справді непересічний і цікавий. Недарма його трактують як твір, здатний перебудувати ціннісні відношення у суспільстві і забезпечити спадкоємність історичної свідомості у постсучасності.

1. Затонський Д. Про роман Юрія Косача «Володарка Понтиди» // Косач Ю. Володарка Понтиди. Роман. – Нью-Йорк, 1987.

*Леонід Рудницький,
д-р філос. н., проф.,
Філадельфія (США)*

ПАТРІАРХ ЙОСИФ СЛІПІЙ І ЛІТЕРАТУРА

У статті досліджено не з'ясовану нашим літературознавством проблему «Патріарх Йосип Сліпий і література»: своєрідність створення його образу в українській і світовій прозі та поезії. До цього дослідник додає власні спостереження про те, як Патріарх знав і цінував силу художнього слова і використовував його у своїх богословських студіях.

Ключові слова: Патріарх Йосиф Сліпий, художня література, поети української діаспори, образ, естетична трансформація.

В статье исследовано проблему "Патриарх Иосиф Слипый и литература": своеобразие создания его образа в украинской и мировой прозе и поэзии. К этому исследователь добавляет собственные наблюдения о том, как патриарх знал и ценил силу художественного слова и использовал его в своих богословских исследованиях.

Ключевые слова: патриарх Иосиф Слипый, художественная литература, поэты украинской диаспоры, образ, эстетическая трансформация.

In this article is investigated a scantily explored problem "Patriarch Joseph Slipyj and the literature", the peculiarities of creation of his image in the Ukrainian world prose and poetry. Also author adds own supervisions how the Patriarch knew and appreciated force of literature and used it in the theological studios.

Key words: Patriarch Joseph Slipyj, fiction, poets of the Ukrainian diaspora, aesthetic transformation.

Кожний народ має свою історію, на сторінках якої вписані імена тих особистостей, хто своєю працею спричинився до розвитку даного народу або

став чинником-творцем цілої нової епохи в його долі. Однак, окрім історії окремішнього народу, є ще спільна історія людства, до якої належать ті особистості, хто своїми звершеннями, всім своїм життям переріс межі якогось одного народу і входить в аннали вселенського історії. Але є ще й третя категорія особистостей, хто своєю власною непроминальністю, своїми чеснотами переріс виміри як однієї, так і другої історії, прилучаючись таким чином до ще вищого світу – світу літератури, мистецтва. Власне, це і є чи не найбільш промовистою характеристикою неперебутності такої людини, величі й огрому її духовного світла, що навіки осяває цілі верстви народів, цілі епохи. Саме таким проступає з художньої літератури до нас, нині сущих і грядущих поколінь, образ Блаженнішого Патріярха Йосифа Сліпого.

Постать цієї унікально-геніяльної людини назавше ввійшла у три світи. Як перший Києво-Галицький Патріярх, він незаперечно і послідовно сприяв розвитку Української Греко-Католицької Церкви й українського народу саме в ту пору, коли їх буття перебувало під загрозою совєтської тоталітарної системи. Як Кардинал і як один із найвизначніших мужів Вселенської Церкви ХХ-го століття, він став чи не найяскравішим її уособленням. Як мученик – Ісповідник Віри Христа ради й як людина, він став однією із улюблених особистостей для поетів, прозаїків – багатьох письменників нашої доби. Власне, художній образ Патріярха Йосифа Сліпого у літературі – сторінка малознана й маловідома не тільки для численних шанувальників образного слова, а й для дослідників життя і діяльності Кардинала.

Тим часом зацікавлення постаттю Блаженнішого Йосифа не обмежується лише творчістю українських авторів, оскільки він відіграв важливу роль не тільки в житті Української Греко-Католицької Церкви й українського народу. Доля, діяння, вчення, вірування Патріярха Йосифа Сліпого стали джерелом-сюжетом повісті австралійського письменника Морріса Л.Веста “The Shoes of the Fisherman” (“Постоли рибалки”), яка була дуже популярною у недавньому минулому, про що свідчить фільм, котрий зроблено на її підставі. Дарма, що Морріс Вест в окремій примітці зазначає, що всі постаті його повісті є фіктивними й що вони аж ніяк не пов’язані з живими, реальними особами². Герой повісті Веста – український Владика Кирило Лакота є цілковитим відбитком постаті їх Блаженства. Як його прототип у житті, Кирило терпить 17 літ московської каторги; його тіло, знеможене тортурами, оживає знову на підневільній праці в Сибіру. Як його прототип, Кирило є послідовником великого Митрополита Андрея Шептицького³, котрий єдиний із українських католицьких Владик не зазнав смерті як в’язень. І, нарешті, як його прототип, Кирило після мук та тортур на засланні з’являється у Римі.

Щоправда, на цьому паралелі й закінчуються, бо Кирило Лакота у Морріса Веста стає Папою Кирилом І. Але й тут, якщо замислитися глибше, спостерігається певна цікава аналогія, адже Владика Йосиф Сліпий став Йосифом І – Патріярхом Української Греко-Католицької Церкви, що є певним здійсненням поетичної візії Морріса Веста. Крім цих моментів, також є ще й інші споріднені мотиви (наприклад, безпосередня фізична схожість Кирила з

Блаженнішим)⁴, які яскраво увиразнюють думку, що прототипом Кирила I є Йосиф I.

Дія повісті “The Shoes of the Fisherman” порівняно складна, і ми тут не маємо наміру аналізувати твір, котрий, до речі, не позбавлений слабких сторін⁵. Однак, зосереджуючись на постаті Кирила I, слід підкреслити, що саме він рятує Церкву від занепаду, поєднує її з сьогодішньою людиною; більше того, саме він реформує бюрократичний устрій Церкви й за його понтифікату Папство знову повертається до ідеї та начал св. Петра, а Церква, як і раніше, стає морально-духовною проповідницею у світі. Очевидно, є це певною утопійною візією, хоч Папа Іван Павло II та Папа Бенедикт XVI зробили чимало у цьому напрямі. Проте сам факт, що австралійський автор вибудував цю ідеалістичну візію на постаті і житті українського Митрополита, є дуже промовистим, багатозначним. Морріс Вест відчув таїнство Ісповідництва Віри (його природну і надприродну суть) і значення тієї духовної печаті, що її Ісповідництво Віри накладає на людину. Власне, тому аналіз постаті Кирила I дає нам змогу краще збагнути велич нашого героя, відкриває перед нами весь його біль, всі його муки, страждання, самотність його Голготи, терпіння, спокуси, любов до Бога, до ближнього і, нарешті, вивершує все це тихим, але водночас величавим тріумфом його віри. Та при всьому тому головний герой повісті Морріса Веста дуже гуманний і по-людськи сприйнятливий: “Мене покликано, як Мойсея, – каже він наприкінці твору, – заступитися за мій народ. Усе, що я можу очікувати від моїх братів у Церкві, – це те, що вони підтримуватимуть мої руки, коли мене втомить це життєдовге заступництво... І саме тут криється ще не одне таїнство: мене покликано дати так багато, а я себе бачу таким бідним у речах божих...”⁶.

Саме тут чи не найбільше увиразнюється апофеоз величі й людяності, притаманний обом: Кирилові та Йосифові.

Усі ці, як і інші прикмети-чесноти, що їх ми згадали при огляді героя Веста, також стають головними мотивами у віршах про Блаженнішого, написаних українськими й неукраїнськими поетами. А тим часом останніми, тобто іншої національності, є два визначні поляки – Юзеф Лободовський і Стефан Баліцький.

Юзеф Лободовський знаний переважною більшістю українських читачів (чи за кордоном – у діаспорі, чи на рідних українських теренах) як автор поезії, власне, на українські теми. Деякі з них вийшли окремою збіркою під зголовком “Złota hramota” у Парижі ще 1954 року. Вірш, що його ми тут розглядаємо, – це третя частина його поеми “Триптих про замучену Церкву”, видрукована під заголовком “Галицькому Владиці” у паризький “Культурі” за 1968 рік⁷. Центральна ідея цього твору побудована на протиставленні Ісповідництва Віри – цього автентичного християнського буття – хиткій дипломатії Ватикану. Ось слова Лободовського:

*Владико вбитих, незнаних,
ізгоєних в'язнів у казематах,
владико Церкви у Катакомбах,
яка ціна на твої кайдани,*

*яку б заграти карту дипломатам
зі шахраями в сатанських шатах?*

Відтак йде палкий заклик до оновлення, до бою:

*Піднеси посох свій, Владико,
вдар клятвою по багрянцях і фіолетах.
Хай розірветься завіса "святая".
Замучених душі по небу витають,
розстріляні на костях своїх, як на флейтах, грають,
на них церква постане нова.*

І вже як закінчення – вивершення думки:

*Лети на схід,
моя пісне, криком відчаю,
кожне слово – рана розрита.
Щоб воскресить, на бій Христа щоб підняти!
На сатану і слуг його зраю,
на улесливі надто левіти:
Отче наш,
іже еси на небесіх!*

Вірш іншого поляка Стефана Баліцького відрізняється своїм етосом од твору Юзефа Лободовського. Він, як ми це відчуваємо, закликає до бою; Баліцький, натомість, наголошує на смиренності, упокоренні і всепрощенні. У його поезії "Молитва Кардинала" сприймаємо душевний стан Йосифа Сліпого, коли той молився до Блаженнішого Максиміліяна Кольбе, якого замордувало гестапо, що він, як поляк, рятував Унію. Є тут психологічне зведення двох мучеників – Максиміліяна Кольбе, тернистий шлях якого вже закінчився, і Блаженнішого Йосифа Сліпого, якому ще буде суджено на цьому світі страждати за Христову Церкву. Водночас тут спостерігається зворушлива ідентифікація живого у Ватикані українського Ісповідника Віри із замученим польським святим. Український Кардинал лине своєю молитвою до польського мученика, й у цій молитві, наче в огромні людських почуттів і думок, постає перед його очима немов образ Максиміліяна Кольбе:

*Бачу тебе, брате, в твоїй смертній келії,
Бачу твої уста, спалені спрагою,
Що співають гимни прощення.
Знаю ці самотні, темні, зимні келії,
Знаю муки нужди, голоду й спраги,
І ту надлюдську розкіш посвятити.
Тільки мені не було дано, як тобі,
З іншими лягти у збірному гробі,
І спокій зазнати в Бозі⁸.*

Далі у цій гарячій молитві український Кардинал згадує, що у Ватикані йому забороняється висловити всю трагічну правду про його Церкву. Його голос, що так могутньо лунав з Колими, голос, що його чув увесь світ із сибірських казематів, враз затих на волі під примусом послуху і покори. Важливо, що Стефан Баліцький так передає душевний стан свого ліричного героя, що він сягає, сказати б, вселюдських вимірів. Молитва українською Кардинала не обмежується тільки його Церквою. Він уболіває за те, що діється у Вселенській Церкві, за приналежність до якої терпів Ісповідництво Віри. І тому слова у передостанній строфі дзвенять динамікою гніву його нескореною духу:

Нехай дух Петра рядить у Церкві,

А не договори й умови з Антихристом⁹.

Але під кінець молитви знову наступає та тиха велич його смиренності, і він чує відповідь мученика-поляка, який словами Ісуса Христа йому каже:

Прости їм, брате, бо не знають, що роблять.

Немає сумніву, що лірика Юзефа Лободовського і Стефана Баліцького – величаві поетичні твори, з якими постать Блаженнішого Йосифа Сліпого ввійшла у безсмертний світ поезії. Як нам видається, цим двом полякам між українцями дорівнюють кілька поетів, серед яких насамперед Зоя Когут та Леонід Полтава. У творчості Зої Когут, може, чи не найкраще поєднано два головні мотиви – Церкву і народ – як найхарактерніші для особи Блаженнішого Патріярха і водночас як домінантні в поезії, присвяченій йому. Її вірш “Отче наш” – це гаряча молитва за Церкву, за народ і за те, що нам, українцям, найбільше бракує в усі часи нашої історії – єдності. І саме в Блаженнішому Патріярхові Зоя Когут вбачає символ єдності українського народу, тієї єдності, що повинна панувати між нами всіма. І хоч її вірш – це молитва до Бога, все-таки це теж заклик до нас усіх – поєднатися і під проводом Патріярха боротися за волю Церкви і народу “в вірі й чистоті сумління”.

Не менш вдалий і другий вірш Зої Когут “Хто зрозумів”¹⁰, присвячений Патріярхові Йосифові. Як і в “Отче наш”, так і в цьому творі образ Блаженнішого не відтворюється безпосередньо (тільки остання строфа звернена до нього), але його значення для української людини надзвичайно яскраво підкреслене. Власне, у цьому чи не найбільша різниця між двома віршами Зої Когут: в “Отче наш” займенник “ми” чи його відмінні форми “наш”, “нам” домінують від першої до останньої строфи:

*О, Отче наш єдиний,
Ти, що для нас післав на землю Сина!
Дай розум нам у єдності змагатись,
Дай силу нам не відступать з дороги,
Дай вміння нам в житті не захитатись,
І дай вогню й щоденної тривоги,
Щоб не заснули ми.
Щоб не втекла нам доля!*

(Підкреслення мої. – Л.Р.)

У вірші “Хто зрозумів” знову ж займенник “ти” займає центральне місце. Отже, поезія “Отче наш” дає нам значення особи Патріярха для всього народу, а вірш “Хто зрозумів” – для окремишньої взятої особистості. “Отче наш”, як уже сказано, – молитва до Бога; “Хто зрозумів”, навпаки, звернений винятково до людини, передусім до самої поетки (бо це, по суті речі, інтимний ліричний вірш), а відтак до кожного з нас:

*Ти – Людина!
Ти частка вічності!
Тобі дано любити,
Тобі дано – дивитися на небо!
Тобі дано – твій клептик твого світу
Світлішим залишити після себе!
Тобі дано боротись і горіти!
Тобі дано!.. А ти бродив безсило.
Хто ж міг в тобі надії воскресити?
Хто поглядом підніс твій зір від пилу?*

Власне тут чи не найбільш увиразнене почуття любові до Блаженнішого за те, що його дух підносить людину до незаних висот і надає їй сили та святості, що його дух надає їй снаги до життя.

Великим вкладом у літературу про Патріярха є поема “Райдуга”, що її написав Леонід Полтава ще у липні 1962 року. Дія цього твору, котрий, до речі, присвячений “Митрополитові-Ісповідникові Кир Йосифові Сліпому”, відбувається переважно у Сибіру. “Райдуга” – це апокаліптична візія розвалу совєтської імперії та народження нового християнського світу, що його символізує саме ця райдуга. Характерно, що у поемі немає героя, бо центральне місце займають ці катаклізми, однак постать-образ Митрополита Сліпого яскраво змальована на початку і під кінець поеми, тобто коли починається хуртовина і коли вона вщухає. Завдяки такій побудові сюжету Блаженніший під пером автора постає представником нескореного людства і тим самим протагоністом дії твору. Ось як зображується його образ на початку поеми:

*Вий, віхоло, загробним звірем, –
Виблиємська зоря – над Сибіром!
Не на тверді свят'юрських плит
Молиться Митрополит...*

і на кінці, коли катаклізм уже пригасає:

*Буре – стій!
Тут – моляться приречені,
Розстріляні хуртечами,
Без тіла – а катовані,
Без ланцюгів – а сковані;
Тут на скелі з крижаних плит –
Молиться Митрополит*

Поема “Райдуга” є першою частиною запланованого, та, на жаль, не завершеного триптиха, присвяченого Блаженнішому. Друга його частина – поема “Кардинал” (написана 1966 р.), яка, власне, є своєрідним могутнім гімном перемоги Блаженнішого Йосифа Сліпого над силою зла, описом його мученицького шляху і наслідком його останнього тріумфу. Ось її завершальна строфа:

*Воркута... Рим і Львів... –
Скільки нам невідомих шляхів
Ти пройшов і ще пройдеши,
Щоб щастя засяло!..
Будь же славний во віки-віків –
Всіх знедолених, Кардинале!*

Обом творам притаманна сильна динаміка духу і потужний драматизм. Життя і терпіння Блаженнішого передано тут з великим талантом, талантом не тільки поета, але й драматурга. Третя частина триптиха ще не написана¹¹.

У сучасній українській літературі (тут беремо передовсім діаспору) є чимало віршів та поем про главу Української Греко-Католицької Церкви. Деякі з них, як можна зауважити, не відзначаються особливо високим мистецьким рівнем версифікації, однак усім їм притаманна сильна нотка автентичності, що її навіть найбільш вимогливий критик не може заперечити.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що всі особисті чесноти Патріярха знайшли своє гідне місце у поезії, їх вияви у всіх цих метафорах, епітетах та порівняннях підпорядковані двом головним поняттям – Патріярх і Мойсей. А

головна ідея, провідна думка, що об'єднує всі ці мотиви, – це ідея Божого Провидіння, що її висловлюють майже всі різноманітними образами. Така ідея Божого Провидіння є наче лейтмотивом у всій цій літературній творчості, починаючи від Морріса Л.Веста і закінчуючи найновішими віршами українських письменників діаспори¹².

Аналіз образу Патріярха Йосифа Сліпого в духовній літературі дає нам змогу краще пізнати особистість Первоієрарха Української Греко-Католицької Церкви, відчувати світло його високого духу. Читаючи всі ці твори, вимальовується чи радше кристалізується постать великого Пастиря українського народу, народу, розсіяного по всіх усюдах. Деякі із тих творів, що ми їх тут згадали, безпосередньо або опосередковано виражають велику подвійну трагедію нашого першого Патріярха України, неволя його Церкви і Народу та брак єдності його Божого люду в розсіянні. Крім того, ця література вказує також на, мовити б, екзистенційне сирітство нашого Патріярха. Адже не було й немає в цілій нашій діаспорі (зрештою, мабуть, і в цілій Вселенській Церкві) ні однієї співзвучної йому душі. Душі, рівної тією величчю духа, силою віри і незламністю переконань, про яку можна сказати поетичними рядками з твору Зої Когут:

*Хто зрозумів, що в день той, в ту хвилину
Ходив між нами
Велетень сторіччя
і Син Великий – України?*

Як свого роду доповнення до цієї скромної студії образу Патріярха в літературі слід додати кілька спостережень про його відношення до літератури взагалі. Тут перш за все слід ствердити, що він добре знав літературу українську і світову і що він їх дуже любив. Цей факт мені відомий з розмов із Патріярхом, які я мав честь з ним провадити на Українському Католицькому Університеті в Римі, головним чином в пізніх 60-их і 70-их роках. Патріярх дуже цінив наших класиків, передовсім Тараса Шевченка та Івана Франка, й заохочував мене написати студію про християнські мотиви у творчості Франка, щось на зразок книжки Бучинського про Шевченка¹³. Це зацікавлення Патріярха літературою можна легко задокументувати, розглядаючи його твори. У деяких з них знаходимо відгук і цитати з творчості різних поетів і прозаїків, якими він акцентує чи ілюструє свої думки й твердження. Зустрічаємо тут таких велетнів світової літератури, як Гомер, Данте, Гете, Шіллер, Байрон, Ніцше, Міцкевич, як й імена маловідомих, призабутих письменників. Інколи Патріярх наводить строфи поезії, не вказуючи їх авторів, бо писав він часто з пам'яті. Водночас також можна задокументувати впливи деяких цих поетів на стиль Патріярха. І врешті, деякі його твори мають пасуси неабиякої естетичної вартості. Є у його творчості глибокі ідеї, тонкі спостереження, літературні засоби та стилістичні характеристики, які наближають її до певного художнього рівня.

Щодо цитат із поезії, то їх порівняно не надто багато, але всі вони дуже влучно використані. Головним чином у популярних статтях і травелогах, а не у проповідях та наукових творах. Ось, наприклад, у своїм есею "Пізнай себе –

буде з тебе” (до речі, назву запозичено від Якова Головацького) автор наводить одну строфу з творчості Якова Грімма (Jacob Grimm, 1785–1863), яка підкреслює важливість самопізнання особистості у процесі відродження нації. “Самопізнання народу, його обнова і відродження починається від самопізнання кожної одиниці” (III–IV, 28)¹⁴, – твердить Патріярх Йосиф і ілюструє цей принцип такими рядками:

*“Dich selbst reparieren”
Sei mit ganzer Kraft gewärtig
Und mit deinem Weltenneubau
Bist du schon von selber fertig (III–IV, 129)
“Тільки себе самого збережи”
Будь присутній в повній силі, а
з твоїм новобудованням світу
Ти вже сам справився.*

Найбільше рядків з поезії знаходимо в есею під заголовком “Самота”, видрукованому у збірнику “Шляхом обнови”. Цей есей – то вже майже літературознавча праця. Намагаючись з’ясувати значення самоти для розвитку людського духу, людської творчості та остаточного спасіння людини (solitude і апта соелі – самота є дверми небес), автор черпає думки з Біблії, із духової скарбниці мислителів середніх віків та з творчості різних поетів світу.

Власне, цей есей виявляє широке і багатогранне знання літератури Патріярхом Йосифом Сліпим. В його основу ввійшли перш за все думки Баярда Тейлора (Bayard Taylor, 1825–1878) – видатного американського письменника і знаменитого перекладача Гетевого “Фауста” – та ідеї взяті з “Мойсея” Івана Франка, якого автор цитує доволі обширно.

Інші поети, що їх цитує Митрополит Сліпий, – це улюблений українцями австрієць Анастазіус Грюн (Anastasius Grun, 1806–1876), зі збірки якого під заголовком “Spaziergange eines Wiener Poeten” він наводить два рядки: “Den Sieg gewann das tapfere Heer gemeinsam. / Den Schlachtenplan entwarf der Feldeherr einsam.” – “Побіду виграло хоробре військо разом. / План бою видумав полководець сам”, і Вільгельм Вебер (власиво, Friedrich Wilhelm Weber, 1813–1894), автор свого часу дуже популярної в Німеччині довжелезної епічної поеми про християнізацію саксонців під заголовком “Dreizehnlinden”, з якої він цитує такі рядки:

*Einsamkeit ist Seelennahrung;
In der Stille kommt dem Geiste
Rechte Geistesoffenbarung.
Geisterstimmen zu vernehmen
Musst du in der Stille lauschen
Lauter reden sie im Säusein,
Als in Sturm – und Wetterrauschen.
Самота пожива душі;
В тишині приходить їй
Правдива з’ява духа.
Щоб почути духів голос,
Мушиш слухати у тиші:
Голосніше говорять вони в шепоті,
Ніж у бурі й хуртовині.*

а також відомі рядки Адама Міцкевича:

*Samotności do ciebie biegnę jak do wody
Z codziennych życia upałów;*

*Z jakąż rozkoszą padam w jasnoczyste chłody
Twych niezglębionych kryształów.*

*Самотносте, до тебе біжу, як до води,
Зі щоденних турбот життя;
З якою насолодою падаю в ясночисті холоди
Твоїх незбагнених кристалів.*

Зацікавлення Патріярха літературою відбилосся на його стилі писання, особливо в працях, які не мають стислобого богословського характеру. Йдеться в основному про його описи подорожі під заголовком “Паломництво до Святої Землі – Вражіння з подорожі”, яке повинно бути обов’язковою лектурою усіх паломників і де знаходимо дуже гарні описні пасуси. “... *Перед нами зелена, цвітаста Сарронська долина, знана з великої врожайності, засаджена помаранчевими й цитриновими деревами, лагідними оливками, тінистими фігами, широколистими бананами й дрібним перцем. Гордо здіймаються стрункі кипариси, а ярина і збіжжя вкривають розлогі загони (...). Там далі, за Сарронською долиною, наче для контрасту, пустиня й могутнє пасмо рудавих гір Юдеї, – а за ними широка й далека синява моря*” (V, 175).

Є в автора талант змальовувати не тільки ландшафти та краєвиди, але й конкретні речі і людей в особливих ситуаціях, чітко схопити їх психологічний стан, висловити їхні почуття. Ось як він описує реакцію паломників при Божому Гробі: “(...) *Всі самотно впали на коліна і стали шептати молитви, дякуючи найщиріше, з глибин душі Христові, що попровадив їх до цього святого місця. Радість витискає рясні сльози, чути спершу тихий, а далі щораз голосніший плач. По чотири особи, пригнувши добре голову, сунемося далі наперед крізь низький отвір, до другої каплички, де знаходиться власний Гріб (...). При боці уміщений прямокутний саркофаг, над яким висить плащениця і лампи. Кожний на колінах зі зворушенням цілує Божий Гріб та складає мольби за себе і за всіх, що прохали пом’янути їх на тім пресвятім місці.*

Ніхто не звертав на других уваги; кожний, заглиблений сам у собі, полишив серцю повну свободу в молитві до Христа. Кульмінаційна точка святих переживань, найглибша і наймогутніша, а при тім без зовнішнього вислову! Тут зложене було Тіло Христа, тут воно й воскресло у славі” (V, 179).

Інколи ці описи народжувалися під безпосереднім впливом поетів, яких автор цитує. Наприклад, у наступному пасусі цілком явно відчувається відгомін Франкового “Мойсея”, особливо в перших двох реченнях: “(...) *Вечоріло. Доходила шоста година. Сонце кінчало свій біг, а з тим згасала цілоденна спека. Наш провідник заявив, що ми перериваємо похід по Єрусалимі та ідемо самоходом до Вифлеєму. Всі радо прийняли цю вістку, бо по таких великих напруженнях і по стількох вражіннях, що скоро і рвучо мінялися наче в калейдоскопі, треба було хвилини перерви й відпочинку*” (V, 186).

Патріярх Йосиф мав безперечний талант до опису природи. Крім того, він не тільки змальовував природу як таку, але також умів її одухотворювати. Вона мала на нього великий вплив, давала йому наснагу, примушувала його думати про людське життя. Ідучи поїздом в Україні, він пише такі рядки: “*Коли кілька днів перед тим я переїздив через золоте Поділля, то стояли ще на пні всі*

збіжжя, зелені як гай, напрочуд гарні й високі, закосичені дискретно з боків синім блаватом і червоним диким маком. Дедалі під Перемишлем поля наїжувалися стернею, а симетрично уложені полукіпки жита, наче ряди військ, посувалися вперед. Це перші стежі ... осені. Коли я так дивився на вижаті ниви, якийсь сум находив на мене, бо справді зазирає осінь, хоч щойно недавно почалася була весна і тепла ще не було і ніхто не нагрівся сонцем. Пливуть дні за днями. Один рік вже от-от скінчиться. Минув, як скоро минає й ціле людське життя, хоч ледве хто на це звертає увагу. Хіба аж як постарівся і став тужно співати: “Минули літа молоді”... От хоч би й тих кілька туристів, що безцеремонно розтаборилися в переділі і ведуть пусті, банальні розмови...” (V, 260).

Проминальність і тимчасовість людського життя, його глибоке значення і його банальність, – все це насувається йому на думку під час подорожі. Зрештою, це так і було з дуже багатьма письменниками. Вже Йоганн Готфрід Гердер (1774 – 1830) – славний німецький мислитель, збирач міжнародних фольклорних пісень, який прославив Україну через відоме всім порівняння до Греції (“Україна стане новою Грецією...”) і тим мав чималий вплив на українську літературу, писав свої філософські твори під час подорожі із Риги до Нанту, а Йоганн Вольфганг Гете знав також і за опис його подорожі до Італії. Всі ці твори й багато інших Патріярх Йосиф добре знав і, мабуть, у деяких випадках вони підсвідомо служили йому художніми моделями.

Та найбільш “літературний” твір з писань Блаженнішого – це його “Заповіт”, який неодноразово видавався як в діаспорі, так і в Україні (в деяких виданнях разом з англomовним перекладом). Заголовок цього твору, так як його подано у згаданому римському виданні творів Патріярха Йосифа Сліпого, є: “Завіщення Блаженнішого Патріярха Йосифа – Йосиф Патріярх Києво-Галицький і Всієї Руси:

Моїм Духовним Дітям, Владикам, Священикам, Монахам і Монахиням і всім Вірним Української Католицької Церкви Мир у Господі і Архидієрейське Благословення!” Цей твір цілком природно пронизаний прекрасними цитатами зі Св. Письма, які автор з великим умінням і відчуттям вводить у текст. Дивлячись на “Завіщення” з літературознавчої точки зору, можна легко відчувати, що воно написане, так би мовити, у руслі традиції української літератури. Перш за все тут слід вказати на явний відгомін Тараса Шевченка. Вже сам задум і заголовок вказує на Шевченкове “Посланіє”. Лейтмотивом цього твору (а ним пройнятий весь текст) є слова, взяті із “Поученія Володимира Мономаха дітям”: “... Сидячи на саях, подумавши в душі своїй і віддавши хвалу Богові, який допровадив мене до цих днів..., сидячи на саях на дорозі в далечінь, знеможеним голосом молитву мовлю...” (XIV.474).

У “Завіщенні” знаходимо сильний вияв болю і терпіння, велике багатство думок, глибоку інтроспекцію, витончений високий художній стиль вислову, пророчу візію майбутнього й непохитну глибоку віру в Бога: “Ув’язнення ніччю, тайні судилища, безконечні допити і підглядання, моральні і фізичні знущання й упокорення, катування, морення голодом; нечестиві слідчі і судді, а перед ними

я, безборонний в'язень-каторжник, “німий свідок Церкви”, що знеможений, фізично і психічно вичерпаний, дає свідчення своїй мовчазній і на смерть приреченій Церкві... І в'язень-каторжник бачив, що і його шлях “на краю землі” кінчався приреченням на смерть!” (XIV, 474).

Цей твір також захоплює своїм щирим пафосом, своєю завзятою, одержимою емоційністю, якою добрий пастир закликає свою паству не зневірюватися: “Будьте свідками” Христа в Україні і на землях вашого вільного і невільного поселення, в усіх країнах вашого поселення, у в'язницях, в тюрмах і лагерах, аж до краю землі і до краю вашого земного життя! Будьте свідками на всіх континентах нашої бідної планети! Не посороміть землі української, землі ваших предків! Збережіть у своїх душах чисте-безпорочне ім'я своєї Святої Церкви! Не посороміть також свого власного українського імени, не забуваючи слів Христових: “Приклад бо дав я вам, щоб і ви так робили... Амінь, амінь глаголю вам; Не є раб більший господа свого...; щасливі будете, коли так чинитимете” (Йо. ІЗ, 15 – 16; XIV, 475).

Пасусів таких у цьому творі-заповіті чимало. Один із найбільш цитованих – наступний, у якому Патріярх наказує своїм вірним молитися, працювати і боротися, щоб досягнути сутності справжнього християнства: “Отож заповітую вам усім: Моліться, працюйте і боріться за збереження християнської душі кожної людини українського роду і за весь Український нарід і просіть Всемогучого Бога, щоб Він допоміг нам завершити нашу тугу за єдністю і наші змагання за церковне з'єдинення у здвигненні Патріярхату Української Церкви!” (XIV, 483).

Як у Франковому “Мойсееві”, тут поєднано високохудожнім способом три засадничі елементи, що творять могутню синтезу: особисте, національне й релігійне. Як у Шевченковому “Заповіті”, автор-провідник-пророк наказує: “Поховайте мене в нашому Патріяршому Соборі Святої Софії, а як воплотиться наше видіння і встане на волі наша Свята Церква і наш Український Нарід, занесіть мою домовину, в якій я спочну, на рідну Українську Землю...”.

Церква і народ – ті дві сили, яким він служив добровільним “в'язнем Христа ради”. Так як у Шевченковому “Заповіті” читаємо “поховайте та вставайте...”, так і у “Завіщанні” Блаженнішого Йосифа: “Поховайте, Браття і Діти мої, та кріпіться в Господі і силі кріпості Його...”. З цього боку Йосиф Сліпий доволі типічний із найкращих синів України. Він подає нам свою візію майбутнього України й її Церкви поетичним способом. У нього поезія проникає у текст підсвідомо, бо вона випливає із серця. Він опоетизовує й одухотворює життя. Окрім жажливих терпінь і переслідувань, що він їх зазнав, звеличує його. Водночас він каже нам усім, що правдива велич туземного життя – це повна й беззастережна вірність, відданість Богові, служіння якому веде до спасіння, до життя вічного.

Закінчуючи цей короткий нарис, слід звернути увагу на ще один, уже дещо порушуваний аспект писань Патріярха Йосифа. Як кожний багослов, так і він був дуже добре ознайомлений з Біблією і часто вживав цитати Св. Письма, щоб висловити свою думку. Але вони, як, зрештою, цитати з поетичної

творчості тих авторів, що ми їх тут згадали, у його творах, а особливо у “Завіщенні” не тільки поглиблюють богословський вимір його творінь, але й рівночасно впливають на стиль його писання, його естетичну, художню якість. Роль біблійних цитат у його творчості дуже велика й вона заслуговує на окремішню студію.

Блаженніший Патріарх Йосиф і література – дуже вдячна тема, яку ми тут тільки оглядово розкрили. Є це широке поле для дослідження богословами, істориками Церкви, літературознавцями і культурологами. Праця в цій ділянці дає можливість заглибитися у духовість українського народу і краще пізнати ще досі не вповні збагнений унікальний феномен української духовості, яким був Йосиф Сліпий.

¹ В основу цього дослідження покладено статтю Л.Рудницького “Образ Патріарха Йосифа I в літературі” // *Interpido Pastori*: Науковий зб. на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на Галицький престіл 1. II. 1944. – Рим 1984. – С. 681–691. Збережено автентичність стилю і цитувань автора.

² Ось що пише Морріс Л.Вест: “This is the book in a fictional time, peopled with fictional characters, and no reference is intended to any living person, whether in the Church or out it”. Див.: “Author’s Note” у “The shoes of the fisherman”, William Morrow and Co. – New York, 1963. Всі цитати тексту повісті взято з цього видання і перекладені автором статті.

³ Особливо зворушливі згадки про Слугу Божого Митрополита Андрея подано на сторінках 20 і 59 роману Морріса Л.Веста.

⁴ Морріс Л.Вест неодноразово підкреслює цю схожість, описуючи “візантійську” бороду Кирила (С. 30–31) і його руки, що виявляють сліди тортур (С. 18, 51, 59).

⁵ До недоліків повісті відносимо змішування термінів “Україна” і “Росія”. Однак слід зазначити, що це зумовлено не тільки недосконалим знанням Морріса Л.Веста ситуації на сході Європи, але й певними естетичними вимогами, що їх становить сама дія повісті. Кирило мусить мати спільну мову зі своїм слідчим – росіянином Каменевим, який згодом стає прем’єр-міністром СРСР. Є тут також певне містичне відношення між мучеником і його катом, дуже важливе для сюжету повісті, і воно вимагає, щоб вони обидва були тієї самої національності. Водночас слід зауважити що в повісті дуже влучно розкрито українсько-польські взаємини (С. 58–59).

⁶ Переклад з англійської автора статті. До речі, коли Патріарх Йосиф перебував в Австралії 1973 року на Евхаристійному Конгресі, його розпитували про цю повість Морріса Л. Веста. Це доволі цікавий маленький епізод, який дещо нам каже про ставлення Блаженнішого до літератури й про його почуття гумору. А було це так. Інтерв’ю з нагоди участі Блаженнішого Йосифа відбувалося англійською мовою у Мельборні. Там було чимало журналістів. Блаженніший знав англійську мову, але не так добре, як, скажімо, італійську, французьку чи німецьку, якими він володів бездоганно. Одне із поставлених йому запитань було таке: “Чи знаєте Ви твір Морріса Веста й що Ви думаєте про нього?”. Блаженніший усміхнувся, махнув рукою і сказав: “Знаю, але це белетристика (він вжив англійське слово *fiction*), це не дійсність”. Інтерв’ю тривало далі й згодом журналіст спитав: “А чи дуже мучили Вас у советських в’язницях і концтаборах?”. З примруженим оком Блаженніший відповів: “Якщо хочете про це довідатися, читайте книжку Морріса Л. Веста”. Ця дотепна відповідь викликала сердечний сміх між усіма присутніми.

⁷ Див.: Lobodowski J. Tryptyk o zamordowanym koscielu // *Kultura*. – Nr. 12. – С. 45–50. Згадана поезія неодноразово друкувалася в українській пресі. Про українські мотиви у творчості цього поета ґрунтовну розвідку написав Св. Гординський (Див.: ж. “Київ”: Філадельфія, 1951. – № 1. – С. 13–18).

⁸ Див.: Balicki S. Molitwa Kardynata // *Wiadomości*. – 1972. – 2 stycznia.

⁹ Тут недвозначний натяк на так званий “Остполітік”, що її вели тоді ватиканські урядовці на шкоду Українській Греко-Католицькій Церкві.

¹⁰ Текст поезії “Хто зрозумів” вміщений у збірці Зої Когут під назвою “Кучерявий дім” // *Слово* – Нью-Йорк, 1974 – С. 65. Там же і її вірш, присвячений Блаженнішому Патріархові “Візит Архипастиря” (С. 66). Поезія “Отче наш”, як і інші твори Зої Когут з цього циклу – “Я дякую тобі”, “Патріархові у 85-ліття” “Патріархові з нагоди 90-ліття” часто передруковуються в українській пресі діаспори, журналах і різних церковних бюлетнях. Повний текст “Отче наш” вміщено в журналі “Дзвін” (Рим, 1977. – Ч. 1. – С. 25).

¹¹ “Райдуга” була надрукована окремою брошурою (12 стор.) коштом автора, накладом 200 примірників, поема “Кардинал”, як нам відомо, досі не була опублікована, хоча на це вповні заслуговує.

¹² Див. журнал “Патріархат” – Руда Анна “Чиста любов” (грудень, 1982. – С. 3), Стефанишин Богдан “Привіт малих дітей Патріархові” (березень, 1983. – С. 20), Фаринич Мотря “Віри, Надії, Любови взір” (квітень, 1983. – С. 18), Храплива-Щур Леся “Привітання Патріарха нашого Йосифа” (травень, 1983. – С. 17), Когут Зоя

“Патріярхові”, Ящун Василь “Блаженнішому Патріярхові Йосифові” (листопад, 1983. – С. 6), Козак Марія “О, Патріярше!” (січень, 1984. – С. 9). Мотив “Патріярх-Мойсей” підкреслений також у вірші Мирона Миронюка “Новітньому Мойсееві” (“Мирянин”, – Чикаго, січень-березень, 1977. – С. 2) і Миколи Лащіва “Поклін Митрополитові Йосифові Сліпому” (“Визвольний шлях”. – Лондон, квітень, 1982. – С. 437–438) та ін.

¹³ Бучинський Дмитро Християнсько-філософська думка Т. Г. Шевченка. – Лондон ; Мадрид, 1962.

¹⁴ “Шлях обнови – De via renovatioms”, Львів, 1928. Див.: Твори, III-IV, 133–141. Всі цитати з писань Патріярха Йосифа взяті із видання його творів у Римі, 1968 і т. д. Том і сторінку подаємо у тексті.

**Тетяна Скиба,
аспірант,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка**

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

У статті розглядаються наукові студії М.Зерова, І.Білодіда, Г.Вервеса та Л.Новиченка, присвячені ранній поетичній творчості Максима Рильського.

Ключові слова: літературна критика, монографія, Максим Рильський.

В статье рассматриваются научные студии М.Зерова, И.Белодеда, Г.Вервеса и Л.Новиченко, посвященные раннему поэтическому творчеству Максима Рильского.

Ключевые слова: литературная критика, монография, Максим Рильский.

The article reveals with scientific work shops of M.Zerov, I.Bilodid, G.Verves, L.Novychenko dedicated to early creation by Maxym Rylskyj.

Key words: literary criticism, monograph, Maxym Rylskyj.

Рання творчість Максима Рильського, як відомо, охоплює період від появи першої збірки «На білих островах» (1910 р.) до виходу в 1926 р. одразу двох збірок «Під осінніми зорями» (друге видання одноіменної збірки, що вийшла у 1918 р.) та «Тринадцята весна». З 1910 р. до 1926 р. побачили світ також збірки «Під осінніми зорями» (1918.), «Синя далечінь» (1922 р.) та «Крізь бурю й сніг» (1925 р.).

Ранню творчість поета можна умовно розділити на наступні періоди: неоромантичний (учнівський) (1910 р.), символістський (1911-1918 рр.) та неокласичний (1919-1926 рр.).

Із перших же публікацій творчість Максима Рильського привернула увагу критики. Протягом десятиліть до його багатого творчого доробку зверталися десятки дослідників, серед яких такі визначні науковці, як Микола Зеров, Іван Білодід, Григорій Вервес та Леонід Новиченко.

У 1919 р. у журналі «Музагет» з'явилася рецензія Миколи Зерова на збірку М.Рильського «Під осінніми зорями», у якій вимогливий поет і критик упевнено заявив, що «внутрішня вартість поезії Рильського ... не підлягає сумніву, і місце, яке вона займає в молодій українській творчості, – своє, власне» [4, 154]. За словами М.Зерова, Рильський і хоч увійшов у літературу «поезіями явно слабенькими», але «суворим і ненастанним самовивірянням

добився того, що з кожною новою книжкою його крок ставав упевненішим, а його тон все твердішим» [3, 548].

Вже після того, як у 1926 р. вийшла друком збірка «Тринадцята весна», Зеров назвав М.Рильського «сформованим майстром», адже кожна збірка поета – це результат великої творчої роботи і «кожний із збірників Рильського – не просто жмуток щоденних записів віршованих..., але старанно виконаний добір, де за кожною надрукованою річчю стоїть кілька одвіяних і відкинутих» [3, 547].

Саме М.Зеров вперше звернув увагу на використання Рильським складних віршових та строфічних форм, епітетів, зорових і слухових образів. «Поет підноситься іноді до технічних висот своїх зразків – нових російських поетів, дарма що в українській поезії для витончених форм ще дуже мало ґрунту» [4, 154]. Рильський, – зазначає далі дослідник, – переживає в собі російську поезію трьох різних фаз її розвитку. У нього помічаємо впливи класичної школи; символістів ... виразну реалістичну манеру акмеїзма. Яка з цих трьох манер найближча поетичній вдачі Рильського і яка з них стане власним його стилем – поки що не знати: поет ще кристалізується, – але в останніх його поезіях ... реалізм та класицизм переважають» [4, 154].

М.Зеров не погоджувався з тим, що початки поетичної творчості Рильського йдуть лише від польських класиків та Пушкіна: «поетові властиві й інші мистецькі тенденції, тенденції символізму і навички символістичної техніки:

В моїх словах душі моєї цвіт,
Моїх бажань чутливість півжіночу
І рідних душ надзораний привіт.

Не сяєвом, не димом фіалковим
У присмерковій музиці зітхань
Я пропливу незрозумілим словом
За дальню грань —

тут, за словами М.Зерова, «нечітке, незрозуміле, віще слово, одягнене в хвилюючий ритм». Ознаки символічної техніки у Рильського можна знайти скрізь, – перш за все «вони в непереможній владі звуків, що один одного підказують, нанизуються один на один, утворюючи цілі узори внутрішніх рим, анафор і інших «повторів»: у глибінь твоїх синіх осінніх огнів... [3, 560].

М.Зеров не погоджувався із закидами тодішніх критиків Рильському щодо його відірваності від пролетарської поезії та зречення сучасності: «Рильський досить витончений і складний поет, щоби так легко було його уместити в елементарні формули як «геть від сучасності!» і «солодкий світ!». І живе він разом зі своїм часом, напружено і уважно в околиці життя вдивляється, уміє помічати останній вираз його обличчя («Хлопчик на Фастівському вокзалі»), уміє пізнати в його глибині струю вічнолюдського, близького всім часам і народам» [3, 553].

Традиція неупередженого, докладного прочитання творів М.Рильського відроджується в 60-ті роки. У 1965 р. побачила світ монографія відомого українського мовознавця Івана Білодіда «Поетична мова Максима Рильського»,

в якій було висвітлено формування і розвиток художньої творчості поета у зв'язку з історією української віршової мови. І.Білодід виділив такі компоненти поетичної мови М.Рильського, як афористичність вислову, що тяжіє до філософських узагальнень, точний епітет, образність, ремінісценції (як одну з яскравих стилістичних манер письменника), ритмомелодику, звукоживопис, крилатість слова, інтимізуючу тональність поетичного слова.

Творчість М.Рильського дореволюційних та 20-х років І.К.Білодід назвав «роками навчання й формування» [1, 24]; цей період у творчості поета – «важкий і складний шлях страждань і радощів душі, напруженої праці інтелекту, складний шлях вироблення і загартування світогляду і мистецького кредо» [1, 14]. І.Білодід пояснює це так: «його поетичний світ цих років ще не спирався на глибокий життєвий досвід. Власне поетичний і мовний арсенал його перших збірок хоча й свідчить про вироблення певного письменницького почерку, але ще не виявляє ні його потенційних можливостей, що розгорнулися в дальшому, ні творчого досягнення всіх тих компонентів поетичного мовлення, того мистецького письма, яке згодом до нього прийде. Але певні, часто й виразні натяки на високі поетичні обрії вже були наявні» [1, 19], адже «є такі речі, які даються не стільки (і не тільки) освітою, як суспільним та побутовим досвідом» [1, 19]. Тобто юний Рильський постає «неофітом, учнем, юнгою, а не досвідченим мореплавцем, капітаном» [1, 24], але саме цим він був цікавим і специфічним.

Цьому періоду творчості поета були притаманні такі визначальні риси: музикальність мови, творча наступність культури вірша; міфологічний світ античності та образи середньовіччя; точний епітет, старослов'янізми, афористичність вислову, вислови з суспільної, громадянської сфери, соціальна контрастність, що згодом розгортається в могутній ідейно-тематичний струмінь, назви реалій, явищ і предметів живої дійсності, часте вживання повних форм прикметників (прозора), відхилення у вживанні займенникових конструкцій (в *йому*), звуковий живопис.

За справедливим твердженням І.Білодіда, «поетична мова М. Рильського – це видатне явище в історії мови української художньої літератури і всіх стилів української літературної мови, досконалий засіб вираження високої ідейності, блискучий зразок майстерності художнього слова» [1, 169]. Дослідник називає джерела словесно-художньої діяльності Максима Рильського: всебічне знання української мови, «мудре і співуче слово усної творчості з словом професійної літературної традиції і виучки, з науковим розумінням суті мовного розвитку взагалі, закономірностей розвитку й удосконалення мови художньої літератури зокрема, а в ній – культури мови віршової» [1, 6], а основою поезії і естетики художнього слова Рильського називає творчість Шевченка, Пушкіна і Міцкевича.

І.Білодід простежує зміну поетичної мови М.Рильського від першої збірки аж до останньої. У 20-х роках І.Білодід відзначає «глибоке переосмислення, перегартування всіх засобів і ресурсів мови, – особливо ж мови поезії, мови пісні. Народжувалася нова естетика слова, зокрема слова

художнього, поетичного. Цим визначалися й нові вимоги до характеру віршової мови» [1, 27]. Звичайно, у цей період змінюються і мовностилістичні засоби поезії. Для них стає характерною «революційно-романтична піднесеність, урочистість, прагнення передати почуття словом широким, величним, об'ємним» [1, 31]. У дусі свого часу І.Білодід критикує Рильського за «захоплення» символізмом і парнасцями, що, на його погляд, «значною мірою ще визначало мовностилістичні засоби й тематику», хоч воно було *не єдиним*, – поряд були й компоненти реалістичні, життєві [1, 34]. На думку дослідника, через те, що «віддавав данину захопленню класичною, «парнаською» поетикою, естетикою слова, тематично Рильський не був на передовій лінії боротьби; звідси – властива його ранній творчості певна обмеженість, замкненість... Це й був, – наголошує академік, – той певний етап у творчому розвитку М. Рильського в час першого радянського десятиріччя ... без користування складними засобами й інструментами психологічно-естетичного і ідейно-філософського аналізу» [1, 35]. Але такі погляди – це лише данина часу та ідеології, певне кліше у підході до ранньої поетичної творчості М.Рильського. «Ідейно-естетичну неактивність і затамованість» М. Рильського І.Білодід пояснює тим, що «вона йшла від повного незнання і невміння поводитися зі світом» [1, 37].

Поетичний словник поета в 20-і роки постає перед поглядом науковця таким: все більше місця займає життєва реальність перших пореволюційних років, соціальні контрасти, антитези, де «однією з частин поетичної форми виступають «неокласичні» слова, словосполучення, образи, а другою – позначення реальності, слова суворой життєвої правди» [1, 38], відбувається глибоке переосмислення самої соціально-естетичної функції поетичного слова: «воно повинно бути з народом; входить соціальне осмислення буття і його місця в ньому; образи античності, європейської літератури, міфологічна лексика використовуються як засоби піднесення у мові, як прийом протиставлення, антитези, відштовхування від минулого з позицій нового світогляду [1, 38-39]; саме у цей період зазнає метаморфози епітет, ускладнюючись змістовим наповненням, оптимістичним настроєм. Особливу увагу тут І.Білодід приділяє ремінісценціям, які роблять мову поета «ніби енциклопедією культури» [1, 102], зверненням «до історії культури свого народу, народів світу, обертання в колі цих асоціацій, зіставлень, порівнянь» [1, 99].

У другій половині 20-х – на початку 30-х рр. у збірки Рильського входить образна лексика на означення нових форм радянського, соціалістичного життя, нових якостей людини, нових явищ дійсності, машин, нових чи старих професій, і, за словами І.Білодіда, саме цей період у творчості поета «збагатив його новими горизонтами поетичного світу, уgruntував його в матеріалістичному науковому світогляді і соціальній активній дії» [1, 24].

Загалом цікаві спостереження мовознавця часом надміру прив'язувались до соціальних і політичних обставин.

Того ж 1965 р. вийшла друком праця Григорія Вєрвеса «Максим Рильський в колі слов'янських поетів», у якій поетична творчість поета розглядалась у зв'язках з поезією видатних українських, російських та польських письменників ХХ ст. (В.Брюсова, О.Блока, В.Маяковського, П.Тичини, Ю.Тувіма, В.Незвала та ін.). Саме в цій праці вперше була зроблена спроба визначити загальнослов'янський контекст поезії Максима Рильського, розкрити самотність його поетичного голосу. Сам автор книги поставив перед собою завдання «збагнути поета таким, яким він був, не замовчувати ні його злетів, ні провалів, тим більше, що навіть у його ранній творчості, що перегукувалася своїми окремими гаслами з багатьма декадентськими, а потім авангардистськими течіями 10-20-х років, при ближчому розгляді виявлялися ознаки самотності, творчого переосмислення, а то й полеміки з визнаними авторитетами» [2, 43].

Поетична творчість М.Рильського другої половина 10-х рр., на думку дослідника, – це «полоса трагічних конфліктів поета з дійсністю, з оточенням, час самотності, розчарувань, борсання ... тривожного чекання, наполегливих спроб вийти із зачарованого кола, час невтомних шукань живого слова» [2, 49].

Саме у цьому виданні найбільше уваги приділено літературним впливам на всю поетичну творчість М.Рильського.

Зокрема античність у поезії Рильського, за словами Г.Вєрвеса, це не лише «певний орнамент», а «джерело для самостійних художніх концепцій» [2, 47], це «засіб пояснення, деталізації і розкриття свого власного розуміння світу» [2, 98-99]. З роками еллінських мотивів ставатиме менше: «їх витіснятиме жива і конкретна дійсність» [2, 119]. Г.Вєрвес відзначає, що античність молодий Рильський використовував «переважно для прославляння життя в його найбільш урочистих і піднесених проявах» [2, 140].

Дослідник звертає увагу на впливи старших сучасників поета, наприклад, О.Олеса, у якого Рильський навчився використовувати поетику дум та історичних пісень; М.Вороного, від якого поет взяв повторні ходи, рефрени, комбіновані повтори, вставні слова та речення. Від О.Блока у М.Рильського, вважав науковець, – образ Прекрасної Дами, просторові образи в музикальному нагнітанні [2, 72], а з В.Брюсовим його ріднить захоплення французьким парнасцями і символістами. Також дослідник звертає увагу на постійний діалог Рильського з російською поетичною класикою, насамперед з творчістю Пушкіна, а також з польською романтичною поезією – Міцкевича, Словацького.

Загалом ранній період поетичної творчості М.Рильського (від 1910 до 1926 рр.) Г.Вєрвес визначає як «нерівну» дорогу з боротьбою різних впливів на шляху до великої творчості [2, 34], як період навчання і творчих шукань.

Водночас оцінки Г.Вєрвеса, порівняно з оцінками В.І.Білодіда – більше позитивні, ніж негативні: «Чи не маємо ми підстав «неокласичний» період Рильського трактувати як навчання, визрівання, експериментаторство по привласненню своїй літературі «чужих» здобутків? Що задовго тривало те навчання — це вірно, але ж і які дало потім наслідки!» [2, 282]. Принадність

лірики Рильського — «в пізнанні світу, в її філософсько-естетичній рефлексії. Тут також є неспокій, чекання, «мандри» у дійсність з «боку землі і квітів», але немає відмежування від світу фантастичного, немає і втечі в казкові краї» [2, 97], він «прагнув ясності поетичного образу, уникав жертвенно-релігійного екстазу, проповідницького тону, дбав про виразну «речевість» художнього образу» [2, 111].

У 1980 р. вийшла монографія відомого критика і літературознавця Леоніда Новиченка «Поетичний світ Максима Рильського (1910-1941)», в якій вперше узагальнено весь критичний і дослідницький матеріал про передвоєнну творчість поета і створено цілісний, достовірний у всіх типологічних і суто індивідуальних реаліях образ видатного поета. Тут дослідник прагнув насамперед побачити і розкрити у всій повноті прояви авторської індивідуальності на численних рівнях художнього твору, зокрема і на рівні його стилістики. Саме у цьому дослідженні внутрішній світ письменника розкривається за допомогою аналізу всієї сукупності його зв'язків з оточуючим світом.

У ранньому творчому доробку Рильського Л.Новиченко виділив кілька — «різної сили діяння» — комплексів ідейно-естетичних та літературних впливів [8, 44]: головними є «класичний», «блоківський», «гамсунівський» та олесівський. Дослідник не використовував «зовнішньо-тематичний підхід» до ранньої поезії Рильського і по-новому пояснив процес його ідейно-естетичного пошуку часів та збірок «Під осінніми зорями» і «Синя далечінь».

В аналізі лірики Л.Новиченко використовував поділ лірики за «жанрово-стилістичними струменями» [8, 249]: тут дослідник виділив конкретно-реалістичні, класицистичні й романтичні стильові напрями; за жанровим принципом аналізував лірику за змістом відтворюваних переживань.

Свого часу еволюцію М.Рильського (від першої книжки — «На білих островах» до наступної — «Під осінніми зорями») Л.Новиченко розглядав як «шлях від початківця до відчуття себе володарем слова, — але ще в дуже вузькій, майже наглухо ізольованій від соціального життя сфері» [9, 92]. Однак вже тоді, в 60-ті роки, писав, що «лірика 20-х років потребує дуже дбайливого ставлення і ... належного теоретичного «визнання». Інерція поверхового соціологізму ще дається взнаки на сторінках тих книг і статей, де розмова про лірику молодого Рильського зводиться, головним чином, до коментування безпосередньо виявлених у ній соціально-політичних і філософських мотивів» [9, 95]. Згодом, у кінці 90-х років він дійшов висновку, що «політичний клімат тоталітарної держави обмежував творчу свободу й багато в чому деформував тематику та ідейний світ його поезії» [6, 111]. Те саме можна сказати і про сучасник молодому Рильському критиків.

На думку Л.Новиченка, Рильський уже з початку 20-х років визначився у поезії «як митець із широким культурним кругозором і ювелірною майстерністю вірша» [7, 380].

До літературних впливів на поета Л.Новиченко, як і М.Зеров, ставився позитивно, адже «орієнтації митця на певні художні традиції як чинник великої

ваги у витворенні індивідуального стилю. У Рильського на даному етапі його творчого розвитку вона склалася як орієнтація на поетичну класику різних епох, від еллінізму до Пушкіна і Франка» [5, 38]. Ці впливи лише свідчать про глибоку обізнаність автора з греко-римською античністю, українською та російською літературою, західно-європейською поезією та лірикою його сучасників.

Хоч інколи позиції дослідників були прив'язаними до соціальних і політичних обставин, але загалом, погляди учених сходяться у наступних моментах: вже рання творчість Максима Рильського засвідчила появу талановитого майстра поезії; впливи як українських, так і російських, польських та інших західноєвропейських письменників позитивно відобразилися на формуванні творчої манери та становленні Рильського-поета, адже орієнтація письменника на античність, творчість парнасців, золотий і срібний вік російської поезії, символізм і акмеїзм зумовила особливу увагу поета до форми, поетичної техніки, культури поетичного слова.

1. Білодід І.К. Поетична мова Максима Рильського / І.К. Білодід. - К., 1965. - 174 с.; 2. Вєрвєс Г.Д. Максим Рильський в колі слов'янських поетів / Г.Д. Вєрвєс. - К., 1972. - 310 с.; 3. Зєров М. Літературний шлях Максима Рильського / М. Зєров. Твори в 2 т. Т. 2. - К., 1990. - 601 с.; 4. Зєров М. Максим Рильський. Під осінніми зорями / М. Зєров // Музагет. - 1919. - № 1-3. - С. 153-156; 5. Новиченко Л. Із спостережень над поетикою Максима Рильського (20-і роки) // Радянське літературознавство. - 1980. - № 1. - С. 37-52; 6. Новиченко Л. Максим Рильський // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ століття. Підручник; За заг. ред. В.Г. Дончика. - К., 1998. - С. 110-120; 7. Новиченко Л. Максим Рильський // Історія української літератури у 2 т. Т. 2. Радянська література. - К., 1984. - С. 380-396; 8. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1910-1941) / Л. Новиченко. - К., 1980. - 334 с.; 9. Новиченко Л. Що залишиться поколінням // Не ілюстрація – відкриття! Літературно-критичні нариси і портрети / Л. Новиченко. - К., 1967. - С. 87-119.

*Лукаш Скупейко,
д-р філол. н., пров. наук. сп.,
Інститут літератури
ім. Т.Г. Шевченка НАН України*

ЛЕСЯ УКРАЇНКА-КРИТИК: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ НЕОРОМАНТИЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ

У статті порушується питання концептуалізації неоромантичного героя в рецепції Лесі Українки-критика. Наголошено, що, осмислюючи досвід своїх попередників і сучасників, насамперед Дж.Байрона і Г.Гауптмана, українська письменниця відкриває для себе нову перспективу - естетичний ідеал "суверенної особистості".

Ключові слова: неоромантизм, "суверенна особистість", трагічний герой, суспільна драма, естетичний ідеал.

В статье затрагивается вопрос о концептуализации неоромантического героя в рецепции Леси Украинки-критика. Подчеркнуто, что, осмысливая опыт своих предшественников и современников, прежде всего Дж.Байрона и Г.Гауптмана, украинская писательница открывает для себя новую перспективу - эстетический идеал "суверенной личности".

Ключевые слова: неоромантизм, "суверенная личность", трагический герой, общественная драма, эстетический идеал.

The paper deals with the conceptualization of New Romantic character in Lesia Ukrayinka's literary criticism. The author stresses that, by assimilating the experience of her forerunners and contemporaries, in particular that of George Gordon Byron and Gerhart Hauptmann, this Ukrainian woman writer discovers a new perspective, that is, an aesthetic ideal of the sovereign personality.

Key words: New Romanticism, sovereign personality, tragic hero, social drama, aesthetic ideal.

У вивченні творчості Лесі Українки сучасне літературознавство перебуває, сказати б, у стані теоретичної квоності. З одного боку, воно однозначно позбулося старих стереотипів, як-то реалізм, революційний демократизм, атеїзм, художній прогрес і т. ін. З другого ж – усе очевиднішим стає той факт, що активна апеляція з початком 1990-х років до заборонених колись західноєвропейських методик (скажімо, фемінізм, гендер, психоаналіз, дискурс тощо) не принесла сподіваних наслідків. У кожному разі "прориву" поки-що не відбулося, і доводиться вслід за Дм.Донцовим вкотре повторювати: Леся Українка залишилася (й нині залишається) "дивно незрозумілою, хоч і респектованою" [1, 150]. Отже, пошук нових теоретичних підходів – це одне з основних завдань сучасних досліджень.

У цьому контексті викликає певний інтерес намагання поглянути на творчість Лесі Українки крізь призму екзистенціалізму. Але екзистенціалізм "не бачить" людини. Зосереджуючись на проблемі людського існування, він не в змозі збагнути сутність людини. Тому й апелює до її незахищеності, відчуженості, занехаяності, страху, відчаю, туги, нудьги та ін.

Але чи такими постають перед нами персонажі Лесі Українки? Справді, це зазвичай постаті трагічні. Вони живуть у світі відчуженості. Але відчуженість – не визначальна їхня риса. Навпаки, сенс їхнього життя полягає в активному пошуку шляхів подолання цієї відчуженості, насамперед самовідчуженості. Отже, питання в тому, щоб, кажучи словами письменниці, "своїм життям до себе дорівнятись", тобто відкрити в собі високу людську сутність.

Літературно-критичні статті Лесі Українки, зокрема її роздуми над творчістю Дж.Байрона, Г.Гаупмана та скандинавських драматургів, свідчать про те, що вона свідомо й цілеспрямовано торувала шлях до формулювання естетичного ідеалу "суверенної особистості", спираючись на традиції своїх попередників.

„У каждого большого писателя есть известная группа идей или даже одна какая-нибудь идея, к которой он или периодически возвращается, или же не упускает ее из виду ни в одном своем произведении; часто такие идеи воплощаются в одном типе, в одной излюбленной фигуре, которую писатель потом варьирует бесконечно, придавая ей каждый раз или новую черту, или новое положение, или новую окраску и таким образом создавая каждый раз совершенно новый мир на старом фундаменте” [2, 135], – такою узагальненою

сентенцією письменника упереджує свої роздуми й міркування про драму Г.Гауптмана „Михаель Крамер”.

До цієї когорти „больших писателей” авторка зараховує, зокрема, Дж. Байрона і Г.Гауптмана. У творчості першого з них вона вбачає видозміни, по суті, одного літературного типу — Чайльд-Гарольда, цього „одинокого” тодішньої романтики, що уособлює тему фатальної самотності (як вираження світової скорботи і внутрішнього протесту проти дійсності). Гауптман також у кожній із драм звертається до своїх „улюблених ідей” і драматичних ситуацій, і це, на думку Лесі Українки, свідчення не самонаслідування, а всеосяжності й невичерпності тих завдань, які щоразу постають перед автором. Як і в творчості Байрона, провідною для Гауптмана стає проблема самотності людини. Тому він, будучи „самотнім” в літературі (в сенсі неприналежності до певної літературної „школи”), як більшість його героїв у житті, з особливою увагою поставився до типу „нового Чайльд Гарольда”, засвідчуючи цим не лише спадкоємність традицій, а й їх трансформацію.

„Самотній” Гауптмана відрізняється як від байронівського прототипу, хоч і зберігає його „родові” риси, так і від своїх літературних сучасників. Скажімо, герой Метерлінка прагне подолати свою самотність шляхом містичного осяяння, „по наитию”, вважаючи властиве людям взаємне непорозуміння тимчасовим явищем; ібсенівські герої самотні в основному відносно суспільної громади, і самотність не притаманна їм як суттєва, невід’ємна риса. Натомість у творчості Гауптмана тема самотності набуває трагічного відтінку, бо поворотні пункти до єднання з навколишнім світом стають неможливими: „тем болем оно (одинокество. — Л.С.) трагично, именно потому, — наголошує Леся Українка, — что оно закономерно, что против него бессильно всякое наитие, пока не изменены коренным образом условия, создающие его” [2, 136]. У цьому сенсі драма „Михаель Крамер” — це апофеоз самотності та водночас виразний протест проти неї, власне, проти того укладу життя, в якому панують корисливі інтереси, егоїзм, лицемірство, занехаяність, нудьга, наче навмисно поставлені на заваді взаємності й порозуміння. І лише перед ликом смерті, яка відбирає й водночас „повертає” батькові сина, відкривається *величне*, що очищає світ від суєти і дріб’язковості. На думку Лесі Українки, у цій драмі превалюють не містичний настрій і не поривання від життя, а прагнення знайти „*звільняюче слово*” — звільняюче від „вавилонського прокляття” самотності, яка перетворює люблячого батька на тирана, а сестру — на Кассандру, здатну передбачити, але не у змозі врятувати від смерті рідного брата. „Драма заставляет чувствовать, — зазначає авторка, — что э т о слово, — или, по крайней мере, приближающее к нему, — есть слово „смерть”. Оно впервые заставило отца увидеть в своем сыне не только с в о е г о сына, но и с ы н а м а т е р и, сына ч е л о в е ч е с к о г о” [2, 153].

На думку Лесі Українки, нові естетичні тенденції вперше виразно виявилися у драмах Гауптмана „Ганнуся” і „Затоплений дзвін”, що задали тон німецькій неоромантиці. Хоч Гауптман і не претендує на роль „главы новоромантиков” у тому розумінні, в якому цей вираз прикладають, скажімо,

до Метерлінка, але він, „как идеолог больше сделал для новоромантизма, не говоря уже об искусстве вообще, чем Метерлинк и прочие корифеи новой школы” [2, 134]. Цей „ідеологічний” внесок письменника виявляє у прагненні досягнути самоцінності людської особистості, убачаючи в цьому продовження магістральної романтичної традиції.

Герої німецького драматурга значною мірою уже віддалені від байронівського прототипу, та все ж зберігають його спадкоємні риси. Як і в творчості Байрона, гауптманівські персонажі „одинокі по существу”. Проте їхня самотність позбавлена містичності, бо її причини криються здебільшого у зовнішніх обставинах (вплив середовища, виховання тощо), тягар яких скинути із себе вони не можуть, не хочуть чи не вміють. Тому всі самотні Гауптмана позначені печаттю перехідності (роздвоєності), відсутністю цілності, як, скажімо, Ганс Фокерат („Самотні”) чи Генріх („Затоплений дзвін”). Це, за словами Лесі Українки, невдахи, люди перехідного часу й перехідної психології, які не у змозі подолати прірву між своїми високими задумами і їх утіленням у життя. Цим „надто людським” натурам не властивий героїчний чин, але вони свідомі і своїх високих ідеалів, і власного безсилля, і ця свідомість не лише оповиває їх трагічним ореолом, а й вивищує над буденщиною „пересічних, урівноважених натур” та, отже, стає запорукою кращого майбутнього. „И знамение времени заключается в том, – підсумовує авторка, – что теперешний Чайльд-Гарольд не „исключительная натура”, а обыкновенная человеческая личность, начинающая сознавать свое достоинство и права” [2, 138].

Обґрунтовуючи неоромантичну концепцію мистецтва, Леся Українка наголошує на її принциповій відмінності від давніших філософсько-естетичних теорій. Сутність цієї концепції полягає в новому розумінні людини в системі суспільних стосунків та міжособистісних взаємин. Протиставлення „герой і юрба”, „особистість і середовище”, зіткнення суспільних верств, боротьба масових інстинктів – саме цими питаннями переймалася література попереднього періоду. Натомість письменники-неоромантики наполягають на тому, що кожна людина суверенна й самоцінна сама по собі. „Старый романтизм стремился освободить личность, – но только исключительную, героическую, – от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости [...] неоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышаться в своем уровне других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы” [2, 236-237]. Для неоромантиків „людина натовпу” — не аксесуар, не бутафорська приналежність, не ілюстрація теорії боротьби за існування (у біологічному й особливо соціологічному сенсі) і не предмет для художнього експериментування, а „человек в полном смысле слова” [3, 252].

Скажімо, у „Ткачах” Гауптмана всі персонажі пов’язані не лише спільними умовами життя, а й загальним настроєм, у В.Винниченка („Голота”)

– ще й спільною фабулою. Та водночас кожен із них наділений самодостатністю, має виразну індивідуальну „фізіономію” і, як це буває насправді в житті, „слугує ще й сам собі метою”. „У каждой личности своя драма, не подчиненная другим, – зазначає Леся Українка, – а только связанная с другими, опять таки в силу общих условий” [3, 252]. Тому в читача зникає враження, яке переслідувало його після прочитання творів, що належали письменникам „старих шкіл”: мовляв, „умри главный „герой” или исчезни главный тезис произведения, так „второстепенным” лицам уже и делать на свете нечего, хоть сейчас помереть, так как они только и жили для „освещения” или „оттенения”, а сами по себе никому не нужны” [3, 253]. Навпаки, тепер кожен персонаж набуває „суверенного” значення та, отже, за всієї залежності в суспільному сенсі, позбувається тавра „другорядності”.

Відповідно до цього змінюється й розуміння „натовпу”: він перестає бути лише „тлом”, людською „масою”, „страшным, темным чудовищем, как будто уже не человеческой природы”, лише „середовищем” чи „зряддям сил”, які не викликають жодного позитивного враження. Тепер „натовп” не протистоїть „героеві”, а разом із ним висувається на авансцену подій, „расчленившись на равноценные, но неравнозначущие фигуры” [3, 252]. У цьому, власне, й виявляється суть „нового погляду”, захоплено сприйнятого неоромантиками, а саме: „что ни в природе, ни в жизни нет ничего, что было бы само по себе, так сказать, по праву рождения, второстепенным, что к а ж д а я личность суверенна, что каждый человек, каков бы он ни был, есть герой для самого себя и ч а с т ь с р е д ы по отношению к другим” [3, 253].

На думку Лесі Українки, принцип „суверенності” не однаковою мірою й не в усіх творах неоромантиків постає „в чистому вигляді”, однаке він уже набуває значення критерію для розуміння й оцінки творчості письменників „нової формації”. До того ж цей „главный принцип” письменниця розглядає в контексті генези „истинного демократизма в искусстве”, і в цьому сенсі вона відмежовується як від демократизму у значенні усупільнення (пор. Франкове розуміння демократизму: „літературний леміш іде чимраз глибше в суспільність, піднімає вгору чимраз нижчі верстви” [4, 33]), так і від так званого „сверчеловеческого аристократизма” з його презирством до „натовпу”. „Истинный ново-романтик презирает не самую толпу, т. е. личности, составляющие толпу, – пояснює авторка, – а тот рабский дух, который заставляет человека добровольно причислять себя к толпе, как к чему-то стихийному, поглощающему, нивелирующему, стирающему индивидуальность, приносящему ее в жертву инстинкту, стадности. Ново-романтик противопоставит толпе не героя или избранную личность, а общество сознательных личностей, в котором она, эта толпа, растворилась бы без о с т а т к а” [3, 254].

З цього погляду, скажімо, скандинавська драма в особі Ібсена та його послідовників, крім новаторства в ідеях і художніх прийомах, усе ж належить до „старого типу”: особиста колізія тут превалює над суспільною, і герої надто домінують над юрбою. Натомість у новітній суспільній драмі, зокрема у п’єсі

Гауптмана „Ткачі”, яку можна розглядати як своєрідний зразок для творів цього жанру, спостерігається чітка індивідуалізація характерів: перебуваючи в тісному взаємозв’язку і взаємозалежності, у сукупності вони постають як єдиний суспільний організм. Так „уничтожается т о л п а как стихия, и на место ее становится о б щ е с т в о, т. е. союз сознательных личностей. С этого момента, – наголошує авторка, – начинается о б щ е с т в е н н а я драма в полном смысле этого слова” [2, 237].

Подібну тенденцію письменниці виявляє й у „Голоті” В.Винниченка: незважаючи на всі відмінності – і форму (недраматична), і план, і групування основних мотивів, – ставлення до „людини юрби”, до її особистості те ж саме, що й у німецького драматурга-неоромантика.

Водночас Леся Українка наголошувала, що новий, неоромантичний ідеал людини не має нічого спільного із „сверхчеловеческим аристократизмом”, тобто з концепцією ніцшеанської „надлюдини”. На противагу давнішій „людині натовпу” неоромантичній особистості властива виразна „суверенність” і почуття самосвідомості, і в цьому сенсі вона вивисується над повсякденністю, бо зазвичай „ее страдание превышает среднюю меру человеческого страдания и судьба ее слишком трагична для обыденной жизни” [2, 236]. Але „невільні жертви” суспільної стихії зовсім не заслуговують на презирство і зневагу, навпаки: в неоромантичній літературі вони рятуються від забуття й часто оповиті ореолом мучеництва. Тому для неоромантизму неприйнятні різного роду „сверхчеловечки” із чужих йому літературних угруповань, що пропагують „чуждые ему принципы и чувства”. „Но такая участь всех сильных литературных течений, — наголошує Леся Українка, — что они невольно увлекают за собой и выносят на поверхность разные щепки и мусор, мутящий по временам их чистую струю. Вдумчивый читатель и критик должны уметь отличить наносные элементы от основных” [3, 255].

Слід зазначити, що ідеал „суверенної особистості” був сформульований письменницею на самому порубіжжі XIX-XX ст., тобто тоді, коли вона робила лише перші кроки як драматург. Отже, попереду ще чекала значна робота над художнім втіленням ідеалу, омріяного й окресленого окремими штрихами вже в поетичних зразках. У цьому сенсі змальовані у драмах Лесі Українки образи-типи, а саме: Міріам, Елеазар, Тірца, раб-неофіт, Кассандра, Ричард, Юда, Дон Жуан, Лукаш, Мавка, Оксана та інші, – постають як *художня конфігурація суверенності*.

Як бачимо, основна прикмета неоромантизму в розумінні Лесі Українки – це нове розуміння людини як самосвідомої особистості в системі суспільних взаємин. Неоромантизм спрямований на пошуки самоцінності людської індивідуальності, у центрі його уваги – проблема свободи як „суверенності” та як вияву „істинного демократизму” в мистецтві.

Отже, крім іншого, йшлося про концептуалізацію літературного героя, який із байронівського прототипу виняткової, унікальної особистості перетворюється на реальну людину. У цьому перетворенні, як уже зазначалося, Леся Українка вбачала „знамение времени” – те нове, що вносить Гауптман як

неоромантик в літературу, прагнучи досягнути людську самоцінність. Але в цьому – також нова перспектива, яку відкривала українська письменниця для себе, осмислюючи власну концепцію неоромантичної особистості. Продовжуючи традиції своїх попередників і сучасників, вона теоретично виходить за межі концепту самотності, а натомість обстоює ідеал „суверенності” як невід’ємної прикмети людської індивідуальності та способу її життєдіяльності. З цього погляду вона, як Байрон і Гауптман, також належить до тієї ж когорти „больших писателей”, що упродовж усього свого творчого життя не упускали з виду „улюбленої ідеї”, уособлюючи її щоразу в живих, повнокровних образах.

1. *Донцов Дм.* Поемка українського Рісорджіменту (Леся Українка) // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики (у трьох книгах). – К.: Рось, 1994. – Кн.1. – С. 149 - 183; 2. *Українка Леся.* Збір. творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т. 8. – 318 с.; 3. *Українка Леся.* Твори / За заг. ред Б.Якубського. – Книгоспілка, 1930. – Т. XII. – 295 с.; 4. *Франко І.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 33 - 44.

*Дмитро Стус,
к. філол. н., доц.,
лауреат Шевченківської премії,
Інститут літератури
ім. Т.Г. Шевченка НАН України*

ВАСИЛЬ СТУС: ЗНАКИ СПРИЙМАННЯ

У статті йдеться про розвінчання кічевого героїчного міфу в проекції на духовно-поетичний простір Стусового тексту.

Ключові слова: міфотворчість, естетична свідомість, культура, етика, текст.

В статье речь идёт о развенчании кичевого героического мифа в проекции на духовно-поэтическое пространство Стусового текста.

Ключевые слова: мифотворчество, эстетическое сознание, культура, этика, текст.

This article deals with debunk of the kitch heroic myth in the prism of spiritual-poetic spaciousness of Stus's text.

Key words: myth creative work, aesthetic sense, culture, ethics, text.

Бувають часи, які проявляють себе чином однієї миті. І якою б не була та чи інша епоха, проте ставлення до неї та сприйняття її наступними поколіннями завжди будуть пов'язані з чимось цілком визначеним, хоча часто й не визначальним для людей тієї епохи.

Бувають часи, що ототожнюються з конкретними постатями, гублячись у тіні їхньої слави чи неслави.

Прийдешні покоління формують міфічне уявлення про щось на підставі саме такого «знання», втрачаючи не лише уявлення про те, як же було насправді, а й про людей, які стали виразниками тих чи інших типових поглядів, настроїв, учинків та суджень.

В такий спосіб ми втрачаємо не лише час, але й людину, яка мала снагу змінювати чи формувати обличчя епохи, проте виявилася вкрай беззахисною перед уніфікованими й спрощеними уявленнями нащадків.

Щось подібне сталося і з Василем Стусом.

Сталося навіть попри те, що сенс його буття – вірші – таки були створені, а може записані з голосу (голосів?) природи, світу, народу чи Бога (богів)... Відтак не дивно, що найголовніше зі Стусового життя ще й досі значною мірою залишається непрочитаним, а тому майже не впливає на сьогоdnішній літературний процес, чи й узагалі лишається неосягненим його народом. Про людей інших мов говорити не буду, бо голос Поета, на жаль чи на щастя, може, як мало кого іншого, істотно губиться при перекладі, терпнучи в інших мовних і культурних кодах, традиціях, звичках...

Маємо справу з культурним парадоксом: міфологізовані обставини творення віршів – Стусового сакруму й надмети життя – виявилися більш зрозумілими нащадкам, аніж Стусова поезія.

Інколи навіть складається враження, що в теперішній науковій, протогромадянській, масовій свідомості та на шпальтах ЗМІ робиться все можливе, аби міфологізований образ Василя Стуса не лише “відірвати” від Стуса-людини, Стуса-поета і Стуса-громадянина, а й узагалі назавжди витіснити всю інформацію про реальну постать поета з активної матриці сучасності. Натомість усіма можливими й неможливими, коректними й некоректними способами насаджується мало пов’язаний із реаліями та подіями культурний герой, позбавлений сумнівів, вагань і слабкостей, що поступово трансформується в загальноприйняте уявлення про поета-борця, який став “символом незламності українського духу”¹.

У такий спосіб продовжено традицію поповнення кіцевого героїчного іконостасу України ще одним персонажем, який стає поруч з такими ж відірваними від реалій кічами Шевченка-Кобзаря, Франка-Каменяра, Бандери, Петлюри та багатьма іншими знеособленими постатями, які “поклали своє життя” на «вівтар боротьби» за... «свободу України», боротьбу з соціальною чи національною несправедливістю, тощо.

Ніби й не зле, скажете ви, й до певної міри матимете рацію. Бо в такому кіцевому міфі провідна ідея працює на утвердження українського духу та зміцнення національної гордості.

Проте.

Власне, саме це “**проте**” і є, на мою думку, визначальним сьогодні. Що гірше, воно має чимало мінусів, які загрожують сучасній культурі й сучасному розвитку України не менше, а може, й більше, аніж друга державна мова, «згортання» демократичних завоювань, тотальна корумпованість і недовіра, що запанували в сучасному суспільстві. Власне, згадане “проте”, як мені здається,

¹ Особливу активність у цьому напрямку, звісно ж, виявляють політики: коли якійсь «силі» чи публічній постаті з-поміж численних плям сучасного українського політичного театру абсурду дуже треба стати героєм, вони обов’язково пробують зіпертися на авторитет Василя Стуса. Навмисне не називаю імен. Це вже неодноразово було і, на жаль, неминуче буде.

й породжує цю недовіру, бо всі яскраві постаті, всі, хто чогось у нас досягнув, такою мірою відірваний від життя, що потребують лише одного – поклоніння і «правильної» згадки на урочистостях. Життя ж розвертається ніби в іншій площині, де згадувати про великих – відвертий неформат. Натомість чи не найцінніші завоювання реальних Тараса Шевченка та Івана Франка, Йосипа Сліпого та Василя Стуса – здатність виростати над добою та її буднем – залишається поза межами національного культурного досвіду.

Не буду торкатися суспільно-політичних проблем, пов'язаних із експлуатацією в сучасних умовах народницького кічового героїчного міфу, дозволю лише зупинитися на естетичних, так би мовити, аспектах проблеми, себто на тому, що безпосередньо пов'язано з закономірностями чуттєвого осягнення дійсності, “сутністю та формами творчості за законами краси”¹.

Не торкатимуся політичної проблематики не лише тому, що в засадах нашого сьогодення провідною тенденцією українського красного письменства є майже тотальна втеча від викликів доби, але, передусім, тому, що для Василя Стуса в усі періоди його творчості надзвичайно актуальною була проблема адекватного естетичного відтворення сучасного йому світу та видозмін буття, узгодженого з законами краси, в тому числі – з сучасними світовими мистецькими та естетичними тенденціями, особливостями сприйняття культурного продукту читачами (споживачами), розумінням закономірностей розвитку мистецтва, в тому числі – з видозмінами художніх форм та методів відтворення.

Підтвердженням цієї тези можна вважати великий і, на жаль, усе ще невиданий масив Стусових конспектів піфагорійців і натурфілософів – Сократа і Платона, Августина, Фоми Аквінського, Баумгартнера, Гегеля, Чернишевського, Юма, Бердяєва, Шеллінга, Шопенгауера, німецьких романтиків, західних атеїстичних екзистенціалістів, Юнга та ін. Такі конспекти з послідовною нумерацією сторінок поет вів не лише під час навчання в Сталінському педінституті чи аспірантурі Інституту літератури АН УРСР, але й пізніше, в часи ув'язнення та заслання. Звісно, не все збереглося, але навіть те, що є, дозволяє говорити про особливо уважне вивчення естетичних доктрин, їх еволюції та переростання одних у інші².

¹ **Естетика:** «вичерпне визначення естетики з точки зору її методу мало б звучати так: естетика – це система закономірностей, категорій, загальних понять, що відображає у світлі певних практик істотні естетичні властивості реальності та процесів її осмислення й засвоєння за законами краси, в тому числі – буття й функціонування мистецтва сприйняття та розуміння продуктів художньої діяльності» (<http://www.tspu.tula.ru/res/other/estetika/lec1.html>).

² Окрім конспектів цю тезу підтверджують книжки з бібліотеки Василя Стуса, в яких, зокрема, особливо “густо” було підкреслено рядки та відзначено фрагменти текстів (це одна з особливостей читання наукової літератури Василем Стусом), де той чи інший мислитель торкався питань етики творчості та естетики. Наведу бодай кілька прикладів. Зокрема, під час обшуку 1972 р. у В.Стуса було конфісковано фотокопію праці Юнга та дореволюційну книгу Бердяєва. У його бібліотеці маємо чимало поміток на полях книг: Современная буржуазная философия // Под ред. А.С.Богомолова. – Москва, 1972; Древнекитайская философия в 2 тт. – Москва, 1973; А.С.Богомолов. Английская буржуазная философия XX века. – Москва, 1973; М.Рой. История индийской философии. – Москва, 1958; Г.В.Ф.Гегель. Эстетика в 2 тт. – Москва, 1969; А.Ф.Лосев. История

Можна сміливо твердити, що лектура “естетичного” у Василя Стуса в десятки разів перевищувала власне поетичну, особливо ж – сучасну йому українську шістдесятницьку, з культурною традицією якої поет немає майже нічого спільного. Проте не має нічого спільного саме на рівні естетичному, коли ж брати суспільно-політичний контекст, то в шістдесятницький міф постать Василя Стуса вмонтовано, здається, назавжди.

На жаль, таке міфотворче ангажування постаті Василя Стуса майже нічого не пояснює в його долі та творчості, але свідомо (утім, може й неусвідомлено, бо переважна більшість Стусових інтерпретаторів значно поступається йому за рівнем освіченості) вводить в оману суспільство, а що гірше – українську молодь, яка сприймає викривлений і деформований образ за чисту монету.

Звісно, це багато чого спрощує, в тому числі й для наших літературознавців, адже можна безкінечно перераховувати приклади життєвого героїзму Василя Стуса і, опираючись на незначний масив творів поета та його героїчну біографію, бездумно довжити народницький іконостас героїв, але – **і на цьому я б хотів наголосити особливо** – це шкодить не лише розумінню Василя Стуса як людини й поета, але і всій нашій сьогодшній культурній естетиці, служить змалінню й примітивізації художніх завдань, загрожує назавжди заякорити українську літературу й культуру загалом у тихому морі провінційності, де й в ХХІ ст. митці ставлять перед собою завдання творити сильних героїв часів Вальтера Скотта¹ чи новітній патріотичний кіч, автори якого й далі змагають за самостійну Україну чи твердять, що ми живемо в умовах окупації² (гадаю, не висловлю нового, стверджуючи, що художня вартість і цінність таких творів буде однаковою і в котрогось із батьків синашкола, що пише вірш до чергового офіційного ювілею в школі, і в члена Спілки письменників, який висуває збілочку таких творів на Шевченківську премію). І там, і там – імітація чину та патріотизму, і там, і там – в основі не віра, а конкретне, хоча й різномасштабне, завдання.

І, може б, узагалі можна було не піднімати цієї теми, якби така, з дозволу сказати, культура не деформувала свідомість і не підміняла мети. Бо коли на 20-му році незалежності колишні володарі суспільних дум пропонують читачам не розбудовувати державу, а все ще боротися за її утвердження та оспівувати жертв даної боротьби, – це означає ніщо інше як культурну та естетичну зраду. Зраду тих, хто офірував своє життя в ім'я здобуття незалежності чи соціальної рівності. Незалежність не можна вибороти вдруге чи в інакший спосіб, а соціальна рівність, як виявилось, взагалі недосяжна й неможлива.

античної естетики. – Москва, 1969; Гегель. Сочинения. – Москва, 1956; Ф.В.Шеллинг. Философия искусства. – Москва, 1966 та багато інших.

¹ Найяскравіше ідею сильного героя в сучасній літературі відстоює Василь Шкляр. Див., зокрема, його романи “Елементал” і “Чорний ворон” (“Залишенець”).

² Див., зокрема: Василь Шкляр: “Ми живемо в умовах окупації”. - <http://life.pravda.com.ua/interview/4b3239b5b355e/>. Де відомий письменник викладає поширену точку зору: “Уже немає сили, щоб подолати ці ракові пухлини – Донбас і Крим... Мені потрібна країна в межах моєї мови... Сходжу до банальних речей, але ж ми живемо в умовах окупації...”

Жорстко це можна назвати втечею від викликів сучасного світу, що (на жаль, не лише завдяки письменникам) спричиняє тотальну маргіналізацію сучасної української культури та літератури й майже унеможливорює ситуацію, за якої б суспільство могло почути живий голос (якщо він проріжеться, врешті-решт). Бо своїм сукупним доробком письменницький цех привчив читача до того, що нічого нового й важливого про сучасну людину та її буття в сьогоднішніх реаліях він сказати просто не здатен.

За такого стану справ не може не тішити, що на сучасних українських поетів (згадаю, бодай, Сергія Жадана чи Андрія Бондаря) більше впливає естетична концепція пізнього І.Бродського ніж В.Стуса.

У пошуках нової поетичної мови та естетичної свідомості періоду “Палімпсестів”, тобто періоду ув’язнення та заслання, Василь Стус настільки віддалився від поетичної естетики 1960-1970-х, від традиції декларативності та називання, що нічого дивуватися, що нинішнє поетичне покоління таке ж далеке від культурного засвоєння його здобутків, як, скажімо, від здобутків Володимира Свідзінського чи Євгена Плужника, які, спалахнувши метеорами на орбіті української поезії, за великим рахунком так і залишилися в нашій літературі непрочитаними і “незасвоєними”.

Про В.Свідзінського, щоправда, свою найкращу літературознавчу працю (“Зникне розцвітання особистості”) написав Василь Стус. Є.Плужником захоплювався Іван Світличний. Про них пишуть наукові праці й зрідка видають книги віршів, але стверджувати, що їхня присутність відчутна в сьогоднішній українській літературі – грішити супроти істини.

Можливо, це відбувається тому, що всі згадані поети говорили більше про стани й буття людини, аніж про героїку, намагалися перебувати на рівні естетичних концепцій свого часу, а тому у своїх творах свідомо уникали героїзму та декларативності: для них важливішим було розкрити внутрішній стан ліричного героя, механіку сприймань і подолань “на рівні розпачу”, аніж написати вірш-плач чи вірш-заклик. Але філософська лірика Свідзінського й Плужника не протиставлялася їхній героїчній біографії та чину. У випадку з Василем Стусом таке протиставлення очевидне. А відтак резонно постає запитання: ЧОМУ?

Власне, ця стаття не ставить за мету дати вичерпну відповідь на поставлене запитання, бо й так – надто багато написаного та сказаного. Але поставити проблему й підштовхнути до роздумів хотілося б. Чому послідовно, впродовж майже тридцяти років – власне, від часу переїзду до Києва в 1963 р. – у творчості Василя Стуса майже відсутня громадянська лірика, а якщо з’являються окремі начерки таких віршів (“Ви ходили до Петлюри за штанами...”, “Кубло бандитів, кагебістів” та кількадесят інших), то вони не лише не розглядаються автором із перспективи бути включеними до збірок творів (від “Зимових дерев” до “Палімпсестів” і навіть “Веселого цвинтаря”, де картинки деградації суспільної моралі, тотальної зневіри та байдужості таки присутні – “Ось вам сонце...”, “Я йшов за труною товариша...”, “Рятуючись од сумнівів”, “Марко Безсмертний”), але й не доопрацьовуються взагалі.

Виконавши роль своєрідних ліків від надміру негативних емоцій, ці віршовані рядки так і залишаються в чернетках і далеко схованих теках, які виявлені будуть аж у 1972-му під час обшуку в Стусовому помешканні працівниками КДБ.

Власне, ту Стусову розгубленість від чернеток, про існування яких автор, цілком ймовірно, елементарно забув, можна пояснити передусім тим, що всі вони були далекими від його магістральних естетичних пошуків. Інакше кажучи, були поетично та естетично нецікавими й неважливими, а тому – забутими.

Що ж цікавило поета передусім? Що перебувало в центрі його творчих пошуків і тоді, й пізніше, вже в часи ув'язнення та заслання, де його громадянська позиція протистояння з владою гранично загострюється, а ліричний герой його віршів, складається враження, такої позиції взагалі позбавлений.

Здається, чи не найточніше це описав ще наприкінці шістдесятих рецензент Євген Адельгейм, якому дали на внутрішню рецензію збірку “Зимові дерева” з метою “зарубати” її. Ось що він пише: *“Стус – поет драматичних почуттів, він живе у світі складних або – точніше – неймовірно ускладнених переживань і, звертаючись до них, нічого не хоче «вигладжувати», як це чинять не такі щирі або менш обдаровані... письменники.*

Особисто не приймаючи багатьох концепцій поета, я хочу лише сказати, що його абсолютна одвертість самовияву може стати надійним ґрунтом для такої ж одвертої полеміки та імовірною умовою подолання похмурих настроїв, що вже починають роз’їдати особистість...

Крізь збірку „Зимові дерева” проходить наскрізна тема – Людина і Людство, вузький аспект її – «я» і люди довкола мене...

*Про що б не писав Стус, він повертається до ядра своїх роздумів – людини. Саме поетове «я», те чи інше інтимне переживання врешті зводяться в збірці до ширших міркувань про Людину **взагалі**, про зміст її існування перед Всесвітом, Смертю, Вічністю або перед моральними категоріями, взятими в найбільших вимірах, як Абсолюти”¹.*

І на ту ж тему, вже з листа самого Василя Стуса до того ж Євгена Адельгейма від 25 серпня 1970 р.: *“В авторові рецензії на «Зимові дерева» я пізнав добру людину. За це дякую: людяність – найбільша, тому й така рідкісна достоїнність теперішнього митця.*

Мені навіть захотілося самопрорецензуватись – для Вас.

Як на мене, песимізм мало чим різниться від оптимізму. Як і всі антиномії, сіамські близнюки: добро і зло, ніч і день і т. і.

Мій песимізм іде від розуміння безглуздості людського життя і його неможливості – водночас. Єдиний смисл – у народній приказці: народився – то мучся.

¹ Рецензію Євгена Адельгейма на збірку поезій Василя Стуса „Зимові дерева” уперше надруковано у кн.: Дмитро Стус. Василь Стус: життя як творчість. – К.: Факт, 2004. – С. 222.

Але є мудрі поняття: так на роду написано, судилося; дав Бог і т. і. Таке осмислення здається мені найсправедливішим. Тобто ніяких нарікань на життя, навіть абсурдне.

Мій оптимізм-песимізм: живу не я, а – мною. Живе природа – через мене, тому я мушу жити – мушу на рівні здатності моєї екзистенції.

Людина шанує життя – і тоді, коли їй важко чи й нестерпно важко. Але свічка індивідуального людського існування, запалена природою, землею, Богом і т. і., має горіти – стільки, скільки їй дано.

Коли Вам здається, що мені тяжко, то це тому, що тяжко живому – в змертвілому світі отруйних соціальних інтеграцій. Тяжко тому, що животіння мають за повне існування, а пробу квітування сприймають за асоціальну.

І ще одне: мої оскарження – глобальні, а не якісь вузькочасові, режимні і т. д.”¹.

І ще – фрагмент з листа того ж періоду до Богдана Гориня: “нам, людям, що доходять (чи перейшли) межю 30-річчя, залишається менша половина з можливого і дарованого нам. Звідти ми винесли тільки лют, невдоволення – наші локомотиви “по той бік пристрасти“. Ця наша лют хіба ще колись нас удруге (чи й не раз) повертатиме до молодості. І, може, стане сумною причиною нашої гіркої подовженої до смерті молодості. Згага незробленого, лют перед неосягненим (ніби й неосягненим), нічні полюції натомість діянь – це наше. Згадую бідного Джойса, що носив свою Ірландію в серці, що зробив із неї духовно-безтілесу інтелігентську реальність і жив – так, як живе всякий (навіть – український) інтелігент: без рук, без яєць, без учинків. Ще: уяви собі предмет у русі. Предмет втрачено, скажімо, він згорів. Лишився тільки рух як пам’ять про предмет і туга предмета, грудний собачий щем перед місяцем. Ти пізнаєш у цьому нас?

Згадую багатьох мучеників наших, бувших до й після бар’єру. І – “повЕрхи бар’єрів“. Кожен мав її, свою крєвну, за курву, за п’яндижку, за повію, за таку-перетаку. І потім болів нею, люблячи, вже звихнувшись на сказі. Як у “Галілеї”²: чесноти на гидкому ґрунті, квітка, виросла з учорашніх нужників. І цей педерастизм, ця чеснота навпаки, ця гангрена болю видається за патріотизм.

Вибачай мені. Це мені додав люті вчора читаний Мина Мазайло й Малахій³. Ця радість пам’яти, вальпургієва ніч осягнень, цей оргазм укотре перечуваної долі – це наше. Гидке – наше. Тупе – наше. Сліпе – наше. Добре – наше. Незнання – наше. Осліплення духовних пуп’янків – наше.

¹ Там само. – С. 224.

² У 1967-му Василь Стус працював над перекладом віршованих частин п’єси Бертольда Брехта „Життя Галілея“, яку на українську переклала Зінаїда Йоффе. Пізніше він відредагував і увесь переклад та написав передмову «[Про п’єсу Бертольда Брехта Життя Галілея]» (Див.: Василь Стус. Твори. Том 5. – С. 241–335). Однак саме тому, що переклад віршів було зроблено Стусом, переклад Зінаїди Йоффе було знято з видання творів Брехта. Ця ситуація дуже гнітила поета і він навіть листовно вибачався перед перекладачкою у листі від 25 квітня 1968 р. (Див.: Василь Стус. Твори. Том 6: кн.2. – С.46-47).

³ „Мина Мазайло” і „Народний Малахій” – комедія і п’єса Миколи Куліша.

У нього, мудрого по-особливому, чую колючий дріт до справедливості, чую усміх “парубка моторного” і оргію дикуна.

Не знаю. Я вже прорубав штольню до останньої сили віри. Стою над краєм – радію зі скепсису” [2].

Як бачимо, скрізь мова про одне й те ж: про безсенсовність людського існування й конечну потребу за всяку ціну й обставини залишатись собою, бути собою, берегти в собі іскру Божого вогню, дарованого тобі при народженні. Інші теми – боротьба, патріотизм, надмірні емоції – усвідомлюються ним як чужа позавчорашня естетика. Проте більшості дослідників саме крізь таке побільшене скло простіше й далі дивитися на Стусову творчість, у такий спосіб викладати її школярам, щоб остаточно вмонтувати її в учорашній день та героїчний іконостас, звільнивши сьогоднішнього від Стусового неспокою.

За патріотичним кічем мало кого турбує, що вся творчість Василя Стуса присвячена лише одній темі – життю людини. За словами Івана Дзюби, «говорячи про ті чи інші мотиви Стусової поезії, слід пам’ятати про умовність їх виокремлення. Власне, всі вони поєднуються в ній у загальну картину. Поезія ця в принципі непрограмована, нетематична. Або, інакше кажучи, вона вся на одну «тему»: поетове самопочуття, стан його «я» [1]. Те само – і світопочування – ліричного героя? самого Василя Стуса? – яке Костянтин Москалець називає “кшталтуванням” [3]. Сам поет – “самособоюнаповненням”. Я ж назву естетикою “квітування”, що виявляє себе в ситуації абсолютного усвідомлення “марноти зусиль”. Ти мусиш берегти Божий вогонь у собі, розуміючи безглуздість як самої жертвності, так і уникання її. Тому єдина цінність життя справжнього – етична. Інакше: цінно не те, що ти жив чи живеш, а те, як саме ти живеш, за яким кодексом, з якими помилками, падіннями та звершеннями.

Саме тому Стусові “Палімпсести” так нагадують щоденник буття людини, яка майже не залишила слідів своєї діяльності. Ми можемо читати його вірші, накладаючи їх на героїчну біографію, а можемо – приміряти до себе, свого досвіду, своїх поразок, поразок і ще раз поразок на тій же дорозі безсенсового існування, що й у Василя Стуса.

Змінилися лише декорації й зовнішні виклики, а завдання лишилося попереднім – бути людиною, “квітувати”, себто жити, ділитися досвідом того, як гідно долати ситуації розпачу та страждання. Може, саме тому автор послідовно вичищає з віршів усі сліди конкретних ситуацій, які можуть надмірно прив’язати твір до життєвої колізії, що звузить й спримітивізує зміст. Навмисне не буду наводити приклади, бо рух поетичного тексту в цьому напрямі дуже добре розкрито в статті Василя Герасим’юка.

Наприкінці ХХ ст. ніби й сором драматизувати й гістерично кричати про трагедію людини, народу, людства... Все це у світовій літературі вже було. Залишилось одне – навчитись зі всім цим жити. Жити над прірвою, в повсякчасній готовності принести себе в жертву, марність якої добре усвідомлюєш.

...Сьогодні чимало представників українського поспільства й далі толочать стару пісню про жертовність, всіляко уникаючи її в своєму житті. Толочать, звісно, не над прірвою, а на зручному дивані чи кріслі. Не дивно, що таким літераторам мало хто вірить. Але жертви – і то жертви чисельні – давно принесені.

Відтак, коли ми читаємо Стуса в контексті його героїчної біографії, ми ніби повертаємось у достусівський культурний та естетичний простір, де не лише збагнути, а й відчитати його вірші неможливо. Адже акцентуючи героїку та протистояння, ми витісняємо на маргінесі свідомості ключову філософему його лірики – як зберегти себе, людину, в ситуації повної безнадії. Як не втратити довіру бодай до себе в середовищі тотальної байдужості, корупції та зради. Як, зрештою, стати і бути людиною всупереч всьому – знанню, обставинам, поневаженим викликам. Ми витісняємо з активного смислового простору всю його етичну програму, без якої читання Стусової спадщини втрачає сенс.

І, може, саме тому такими близькими до істини й водночас абсолютно непричетними до віршів та постаті Василя Стуса здаються слова Миколи Рябчука про те, що *“деміфологізований молодими критиками Василь Стус має ще менше шансів стати популярним культурним героєм України, ніж його міфологізована народницька іпостась”*? [4].

І хоча слова «молодих критиків» з часом затерлися, проте «народницька» іпостась Василя Стуса таки звела його в ранг «культурного героя», який залишається і непрочитаним, і незрозумілим.

Натомість його чин гідності в нелюдських умовах виявився настільки важливим і значним, що для багатьох цього виявилось більш ніж достатньо, аби цікавитися ще чимось. Або, навпаки, «прочитавши» Стуса як дивака, що «носиться зі своєю національною гідністю», хтось вирішив не дошукуватись ще й інших дивацтв, які йдуть урозріз із філософією часу, життєвою прагматикою тощо.

Може й це – доля.

Посмертна д о л я Василя Стуса, що з якихось незбагнених причин видовжилась у часі й донині є лакмусовим папірцем справжності, вкотре доводячи, що народитися – не значить бути людиною. Людиною треба стати.

Свого часу та ж незбагненна Доля – у якій поєднано інстинкт самозбереження й прагнення самоспалення, провидіння й віра, будень і свято – примусила Стусових батьків відразу після народження малого Василька перебраться з голодної й безперспективної Рахнівки до робітничого Сталіно (сучасний Донецьк), а самого Василя погнала звідти до Києва, міста, яке неодноразово виштовхувало його з себе як чужорідне тіло, аби вже по смерті вшанувати як героя. Доля випробовувала поета щораз новими шляхами та випробуваннями, але він, угадуючи її веління, знаходив у собі сили й готовність гордо приймати виклик. Так творилася містерія життя Василя Стуса, за внутрішньою логікою якої йому належало, попри все, максимально “тратити” себе. Постійна готовність за всіх обставин щільно наповнювати життєву мить,

дозволяє сьогодні говорити про феномен Василя Стуса – людини, поета, чоловіка, батька, сина, знаного і незнаного, доброго і...

В історію новітньої української літератури Василь Стус ввійшов, фактично ввірвався в супроводі таких же як і він зеків, тіла яких вдалося вирвати з таборів лише після смерті – Юрія Литвина та Олекси Тихого¹. Імена будь-кого з цієї трійці мало говорили людям, які в прозоро-морозяний день 19 листопада 1989 р. вийшли на центральні вулиці Києва, аби провести в останню путь не лише тих, кого вдалося повернути на Україну, а й, символічно, власних родичів, рідних і друзів. Люди вийшли віддати шану, але, ще більше, перебороти страх. Страх перед системою, яка паралізовувала волю й примушувала та вчила думати одне, а говорити інше. Тоді це здавалось таким простим...

Вже напередодні, 18 листопада 1989 р., коли літак з тілами В.Стуса, Ю.Литвина та О.Тихого прибув до Києва, під нічним небом сяли прапори – майбутні державні блакитно-жовті й чорно-червоні. Дивним було те, що того вечора, тієї ночі, вперше за багато-багато років ці прапори ніхто не виривав із рук, не забирав до міліції, не...

І ніби вгадавши острах влади перед цим відкритим поривом людей, провести в останню путь поета вийшло майже 100 000 осіб. Не всі пішли на цвинтар, розсіявшись вздовж доріг, на Софіївському майдані, біля пам'ятника Тарасові Шевченку, до якого підносили домовини, щоб символічно схилити їх перед беззаперечним національним авторитетом.

Ця хода й це перепоховання не лише відкрило перед Стусом дорогу в український літературний канон, чого надсило прагнули не допустити партійні функціонери та окремі літературознавці, але й відчутно змінили місто: вчорашній ситий і вдоволений міщанський Київ навіть стримував вмотивоване роздратування від перекритих вулиць, незвичних транспортних пробок, незбагнених людей, в яких можна було легко впізнати вчорашніх мешканців.

¹Юрій Литвин (1934-1984) – поет, письменник, публіцист. Учасник українського правозахисного руху. Ув'язнення: 1953-1955 (звільнений за клопотанням С.Ковпака, в загоні якого партизанив батько), 1955-1965, 1974-1977, 1979-1984. Помер в лікарні м.Чусового, Пермської області. Книга "На лезах блискавок" (вірші, статті, звернення, заяви, спогади). – К.: В-во ім. О.Теліги, 2009.

Олекса Тихий (1927-1984) – педагог, філософ, учасник українського правозахисного руху. Член-засновник Української гельсінської групи (1976). Ув'язнення: 1957-1964, 1977-1984. Автор статті "Історична доля України" (1977, спільно з В.Романюком), Меморандуму УГГ (1976), статей та звернень.

1. Дзюба І. Передмова // Василь Стус. Під тягарем хреста. – Л.: Каменяр, 1991. – 159 с.; 2. Лист Василя Стуса до Богдана Гориня від 1967 р. // Василь Стус. Твори. Том 6: кн. 2. – С. 43 - 44; 3. Москалець К. Страсті по Вітчизні // К.Москалець. Людина на крижині. – К.: Критика, 1999. – С. 209 - 254; 4. Рябчук М. "Небіж Рільке,

син Тараса" (Василь Стус) // Герої та знаменитості в українській культурі / Редактор-упорядник Олександр Гриценко. – К.: УЦКД, 1999. - С. 231.

*Анатолій Ткаченко,
д-р філол. н., проф.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ЩЕ РАЗ ПРО ГЕНЕРИКУ

У статті обґрунтовано авторську модель-схему літературної генерики, в якій, при збереженні спадкоємності з класичним поділом на літературні роди (епос, лірика, драма), переосмислено поняття виду не як жанру, а як типу письма (проза, поезія, драматургія). На кожен зі щаблів генологічної ієрархії поширено поняття різновидів (родових, видових, жанрових). Так здійснюється перехід від лінійних вимірів до об'ємних та увиразнюється єдність змісту (вертикальна вісь родів, парадигматика) і форми (горизонтальна вісь видів, синтагматика).

Ключові слова: генологія, структурна модель-схема, епос, лірика, драма, проза, поезія, драматургія, рід, вид, жанр, різновид.

В статье обоснована авторская модель-схема литературной генерики, в которой, при сохранении преемственности с классическим разделением на литературные роды (эпос, лирика, драма), переосмыслено понятие вида не как жанра, а как типа письма (проза, поэзия, драматургия). На каждую из степеней генологической иерархии распространено понятие разновидностей (родовых, видовых, жанровых). Так осуществляется переход от линейных измерений к объемным и воплощается единство содержания (вертикальная ось родов, парадигматика) и формы (горизонтальная ось видов, синтагматика).

Ключевые слова: генология, структурная модель-схема, эпос, лирика, драма, проза, поэзия, драматургия, род, вид, жанр, разновидность.

In the article the author's model diagram of the literary generics, which, while maintaining continuity with the classical division of labor in literature (epic, lyric poetry, drama), reinterpreted the notion of species, not as a genre, as well as the type of writing (prose, poetry, drama). At each of the degrees of the hierarchy prevalent notion genologicheskoy species (genera, species, genre). Since the transition from linear measurements of the volume and embodied the unity of content (vertical axis birth, paradigmatics) and shape (horizontal axis types, syntagmatic).

Key words: genologiya, structural model-diagram, epic, lyric poetry, drama, prose, poetry, drama, genus, species, genre, kind of.

Пунктом відліку в розмежуванні літератури на роди здебільшого вважають «Поетику» Аристотеля. Втім, це не зовсім так. Щодо самих найменувань **епос, лірика і драма**, то вони існували в нетермінологічному застосуванні як до Аристотеля, так і після нього. Поняття мімесису (μίμησις – наслідування) теж не є його відкриттям. За століття до Аристотеля Сократ (470/469–399) провадив бесіди на тему уподібнення в малярстві. А в Платонових діалогах «Держава» читаємо: «...один рід поезії та міфотворчості весь цілком складається з наслідування – це, як ти кажеш, трагедія і комедія; другий рід складається з

висловлювань самого поета – це ти знайдеш переважно в дифірамбах; а в епічній поезії і в багатьох інших видах – обидва ці способи» [1; 51].

Важливо, що Платон пов'язує з цілковитим наслідуванням лише драму («трагедія і комедія»), тоді як лірику – з висловленням свого (можна сказати – з вираженням, а не зображенням); епос – із поєднанням свого і чужого.

Аристотель генералізував поняття мімесису, виділивши три його аспекти – *чим, що і як* наслідувати (відповідно – *засоби, предмети та способи* наслідування).

Засоби наслідування – ритм, слово, гармонія (мелодія), метр (розмір). За їх допомогою Аристотель розрізняв переважно види мистецтва (танець, музика, словесність), а всередині мистецтва слова – такі його роди, що користуються або всіма цими засобами одразу, або в окремих своїх частинах. Зазначаючи, що не можна називати *поезією* медичних рецептів, бодай і метризованих, Аристотель виявляє якісну різницю між художнім і науковим.

Предмети наслідування – це люди: кращі, ніж сучасники (трагедія), гірші (комедія) й такі «як ми» (тут би мала бути названа власне драма, але теоретичне обґрунтування цього жанру постало значно пізніше).

Нарешті, *способи наслідування*, за Аристотелем, постають критеріями поділу мистецтва слова на **роди**: «...можна наслідувати одне й те ж одними й тими ж засобами, але так, що або [а) автор] то веде розповідь [збоку], то стає в ній чимось іншим, як Гомер, або [б) весь час лишається] самим собою і не змінюється, або [в) виводить] усіх наслідуваних [як осіб] дійових і діяльних» [1; 115]. У квадратних дужках подано вставки від перекладача, М. Гаспарова, зроблені з метою прояснення тексту. Коментаторська розбивка на три пункти покликана увиразнити поділ на три способи наслідування, відповідно до яких і почали **згодом** виділяти а) епос, б) лірику, в) драму.

Від стародавніх часів і аж до XX ст. слово «поезія» вживали на позначення особливим чином організованої художньої мови (не лише лірики) та мистецтва слова загалом.

Три типи пам'яток є джерелом наших відомостей про доаристотелівське розуміння й тлумачення мистецтва слова – **поезія** (епос, лірика, драма), оповідна й ораторська **проза** (твори Фукідіда, софістів, Сократа), філософська **проза** (діалоги Платона, фрагменти Геракліта і Демокріта).

Хоча вважають, що сам термін *проза* з'явився згодом, у латинян, зі словосполучки *prosa oratio* – *проста мова*. На відміну од *versa oratio* – віршованої мови, де *versa* означає та, що вертається, кружляє. Натомість *prosa* від *proversa* – та, що не вертається, спрямована вперед.

Десь на цих греко-римських перехрестях і слід шукати початки неоднорічних поділів мистецтва слова й термінологічних розгалужень на означення тих поділів. З одного боку, від Платона виводимо документально зафіксоване усвідомлення трьох родів художнього висловлювання (не лише наслідування). З другого боку, вже Аристотель говорить про однакову важливість як метризованої (тобто, віршованої), так і простої форми письма.

У листуванні Й.-В. Гете і Ф.Шиллера та в їх статті «Про епічну і драматичну поезію» з'ясовувалася своєрідність **епосу** і **драми**, через їх співвіднесення, відповідно, із минулим і теперішнім часом.

На принципово новій основі, застосовуючи філософські категорії *свободи і необхідності*, характеризував літературні роди один із засновників філософії ірраціоналізму та натурфілософії Ф.Шеллінг. **Епос** він співвідносив з *необхідністю*, **лірику** – зі *свободою*, **драму** – з протиставленням цих первин.

Г.В.Гегель поклав в основу поділу художньої літератури на роди критерій *суб'єктивності/об'єктивності*. Відповідно, **епос** він трактував як відтворення об'єктивності буття, що є в остаточному підсумку результатом саморозвитку ідеї; **лірику** – як розкриття суб'єктивності, внутрішнього світу індивіда; **драму** – як синтез, що поєднує в новій цілісності об'єктивне розкриття зовнішніх обставин і внутрішнього життя людини. Крім того, **епос** і **драму** Гегель розмежовував за допомогою таких категорій, як подія і дія.

Г. Пospelов, притримуючись поділу видів мистецтва на зображувальні та експресивні, відносить до перших живопис (малюнок, графіка і т. п.), скульптуру, пантоміму, а в загальних межах мистецтва слова – також епос і драму; до других – музику, художній танець, архітектуру, а в загальних межах мистецтва слова – ліричну словесність (поезію) [5; 294]. Наразі важливо зафіксувати, що в пошуках нових критеріїв для родових розмежувань і зближень дослідники щораз більше переходять на віддалені міжвидові аналогії та розподібнення, радше образні, аніж наукові.

Приблизно з 20-х років ХХ ст. у триступеневу ієрархізацію всередині роду **рід** – *вид* – *різновид* (підвид) вклинюється термін *жанр*, причому застосовують його в усіх трьох позиціях. Розглянувши чимало випадків таких різночитань, С.Крижанівський спочатку схиляється до найбільш поширеного, на його думку, «розуміння жанру як виду, а не як роду чи різновиду», а в доопрацьованому варіанті статті пропонує інший вихід: залишити *жанр* для повсякденного вжитку, «а в наукових розвідках повернутися до старої термінології – рід, вид і різновид» [3; 153]. Тобто, щось подібне, як і з «практичним» та «теоретичним» поділом літератури: зручніше – на повсякдень, класичне – для наукових парадів.

Є й інші варіанти ієрархізації. Один із них – чотириступеневий: 1. Рід. 2. Вид. 3. Жанр. 4. Різновид. Конкретизується це, наприклад, так: 1. Епос. 2. Роман. 3. Історичний роман. 4. Історичний роман з реальними історичними особами (один різновид); без реальних історичних осіб (другий різновид). Згадавши про існування такого поділу, С.Крижанівський відмовляється від нього з огляду на його чотириступеневість: «Нам би з трьома упоратися та дати їм лад!» [3; 151]. Цей аргумент не переконує. Поділяючи критичний пафос дослідника, не маємо права не означувати у разі потреби і 4-, і 5-ступеневу градацію для поглиблення характеристик (як і тих-таки різновидів історичного роману). Крім того, в застосуванні до інших літературних родів ця схема ступенювання не завжди підходить. Наприклад: 1. Драма. 2. Комедія. 3. Комедія характерів. 4. Комедія характерів з реальними історичними особами

(один різновид); без реальних історичних осіб (другий різновид). Але є дуже багато інших, вагоміших для комедії різновидів, а наявність чи відсутність реальних історичних осіб не відіграє в ній (як, утім, і в романі) першорядної ролі. З «найпростішим», як дехто вважає, літературним родом ще складніше. Запитання починаються вже на другому ступені: 1. Лірика. 2. Що вважати видом? Такі тематичні групи, як пейзажна лірика, інтимна, публіцистична (соціальна, громадянська), філософська? Але це швидше тематичні різновиди лірики ще на першому щаблі. Якщо ж удатися до найбільш поширеного (за С.Крижанівським) розуміння виду як жанру, то тоді треба на 2-гу позицію ставити такі жанри лірики, як ода, елегія, пастораль, пісня тощо, а на 3-тю – їх різновиди.

Нонна Копистянська [2] виділяє чотири сфери жанрової спіралі, йдучи від найбільш абстрактного (жанр як такий) до найбільш конкретного (цей же жанр у творчості певного письменника). Внаслідок такого підходу в центрі спіралі (*сфера 4*) перебуває те, що містить найбільше емпірики й розмаїтості, тобто те, що мало би бути розсіяним у найширших колах спіралі. Логічніше розташувати в ядрі спіралі *сферу 1*, що містить найбільш узагальнене, конденсоване розуміння жанру, зводячи його визначення до ключового слова на рівні аксіоматизації (це найперша операція будь-якого структурування). А вже далі – дисоціація (розподібнення), ієрархізація та інші операції структурування наших знань про об'єкт. Тобто, варто йти від розрідженої матерії маргінальних чи відцентрових явищ у їх конкретній розмаїтості до згущеної матерії центру, де відсіяно відцентрові риси (маргінальні – не означає гірші, а навпаки, історично та особистісно конкретні й неповторні).

Однак за будь-яких підходів термін *жанр* має тенденцію «гуляти» по всій шкалі ступенів, означаючи і рід, і вид, і різновид. Це у нього – вроджене, у генах, себто у походженні французького *genre* від того ж грецького кореня *γένος* (рід), що й зумовило його застосування в такому широкому діапазоні.

Мало того. Наростаючі процеси родового, видового, жанрового взаємопроникнення в генериці (жанристиці) призвели до того, що і в генології (жанрології) посилюється дифузія (чи навіть розмивання) теоретичних уявлень про жанр. Як стверджує австралійський україніст Марко Павлишин, «у сучасному, лінгвістично поінформованому, літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три ряди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під- і підпідкатегорії. Жанр становить будь-яка група текстів чи актів мовлення, котра, на думку якоїсь громади сприймачів, має визначальні риси» [4; 27]. На цій підставі Павлишин стверджує навіть правомірність запровадження терміна «чорнобильський жанр», відносячи до нього такі, з традиційного погляду, різнорідні явища, як поема і роман, у тому числі документальний, що взагалі належить до публіцистики, а не до художньої літератури. А що ж тоді таке тема? І як порівнювати нехудожню повість з іншими типами «інформації»? Тільки на основі того, що це месіджі? Але ж тоді зникає найголовніше для мистецтва – поняття художності.

Ще раніше провідний теоретик німецько-швейцарської школи іманентної інтерпретації літературного твору Еміль Штайгер (1908–1987), повністю заперечуючи родовий поділ літератури, пропонував визначати лише певні психологічні начала і тони, що формують загальну тональність творів. Як і саму людину, ці начала не можна до решти пізнати, досягнути, але загалом вони зводяться до понять ліричного, епічного та драматичного первнів стилю [6]. Концепція Штайгера у багатьох аспектах була суголосною з поглядами літературознавців, близьких до російського формалізму (Г.Винокур, В.Жирмунський). Схожу проблематику порушували й прихильники формального методу в українському літературознавстві (М.Йогансен, Ю.Меженко, М.Гнатишак, Б.І.Антонич): «ювелірний» підхід до форми слова, її аналіз на мікрорівні, прагнення сягнути первісної чистоти поезії, визнання мистецтва автономною сферою і художності твору, його найвищою цінністю. Водночас методологія представників вітчизняної «школи внутрішньої інтерпретації літературного тексту» (С.Смаль-Стоцький, В.Сімович) перегукується з концепцією іманентної інтерпретації Е. Штайгера лише частково, адже при докладному аналізі твору вони широко застосовували також методи культурно-історичної та філологічної шкіл (біографічний, компаративний, психологічний, соціологічний, естетичний).

Триєдність *ліричне – епічне – драматичне* Е. Штайгер обґрунтовує через паралель до тріад *склад – слово – речення* (у ліричному немає контексту, лише короткочасні спалахи почуттів; епічне слово описує; у драматичному превалює повне речення із завершеною думкою), *відчуття – представлення – обґрунтування*, *душа – тіло – дух* (душа – плинність ландшафту в ліричному спогадуванні; дух – драматична функціональність, у якій проявляється певне вище ціле; тілесне епічне розташоване посередині, де ще не затверділо плинне і не розчинилося тверде) та до екстазів гайдеггерівського часу: *минуле – теперішнє – майбутнє* (у плинності ліричного сприймається минулість; епічне стосується теперішнього, адже епос описує, що бачить навколо; драматург проектує світ, зазираючи у майбутнє). Так Штайгерові родові поняття стають водночас позначеннями фундаментальних можливостей людського буття. Але тут він теж не цілком оригінальний (згадаймо концепцію Гете-Шиллера).

У літературознавстві радянського періоду теорія Е.Штайгера зазнала критики як одна з гілок реакційного буржуазного вчення про літературу через нібито антиісторизм, суб'єктивізм, ідеалізм та формалізм. А водночас (чи й не без «підпільного» діалогу з ідеями опонента) і в нашому літературознавстві вже давно відрізняють **епос**, **лірику** і **драму** як літературні роди від **епічності**, **ліричності** і **драматизму** як видів емоційної тональності, що незрідка співіснують навіть у межах одного твору чи фрагмента.

Із плином часу епос і драма дедалі більше відходять від метризації. Зрештою, наприкінці XIX ст. з'являються навіть зразки *прозової лірики* (метафоричний термін *вірші в прозі* вважаю таким, що не відбиває суті явища), а поезія сприймається вже не як узагалі мистецтво слова, а здебільшого лише як віршована мова. У XX ст., з посиленням «дифузії» родів, видів і жанрів,

правомірність поділу літератури на роди викликала неабиякі сумніви і заперечення.

Чи не найпоспідовнішим тут був Бенедетто Кроче, котрий убачав суть поезії у чистій, або «ліричній» інтуїції, вільній од будь-яких логічних чи моральних завдань і на цій підставі протиставляв поезію як незацікавлене споглядання – прозі, «літературі», що виражає інтелектуальні, моральні та інші культурні цінності. (Про це ж раніше говорив і О. Потебня, не відкидаючи, однак, традиційного поділу літератури).

Тепер повертаємося до тези, що поділ мови, зокрема художньої, метризовану і «просту» існував так само давно, як і поділ на літературні роди, види, жанри. Понад те, нині, укладаючи видання письменників, дуже важко переконати видавців рубрикувати їх саме за отим, «теоретичним» (назва умовна) поділом. Їм хочеться простішого і зрозумілішого «для читача» – *проза, поезія, драматургія*. Ці ж рубрики – і в академічних історіях літератури. Тобто, «родовий устрій» вельми захитано.

То що, може, й справді, відмовитись від нього і теоретикам, і стане легше не тільки студентам, а й викладачам? Але у щойно наведених досягненнях літературних родів їх проєктовано на різні критерії, і це поглиблювало, урізномічнювало їхні характеристики саме з погляду змісту. Щось відпало, застаріло, але ядро лишилося: і міметичний підхід, і часовий, і з погляду свободи/необхідності, суб'єктно-об'єктних співвідношень тощо. Викинути це все на сміття і послуговуватися лише терміном *текст*? Чи *жанр*? Воно то гарно, постструктурально, але тоді часом відкриватимемо велосипед, як той-таки М.Павлишин, назвавши жанром... тему.

Без особливого захвату дивлюся на дедалі сильніше розмивання поняття жанру. У французів це слово майже не несе чіткого термінологічного окреслення. У них *genre* означає рід, корінь той же, що і в грецькому та латинському *genos*. Але вживають вони його собі довільно, у значенні *тексти* такого то *типу, роду, кшталту, татунку*. Нині, коли пішла чергова мода на «смесь французского с нижегородским» (О.Грибоедов), ми теж почали називати жанром буквально все. Поезія – жанр, проза – жанр, утопія – жанр, антиутопія – жанр, фантастика – жанр. Ледве переконав свою аспірантку на завершальних етапах роботи назвати фантастику не жанром (куди там, адже так сказав Ц.Тодоров!), а бодай метажанром та здійснити її родо-видо-жанрову ієрархізацію. Ось зараз ще один аспірант пише про *жанр* детективу. Насилу перевів на рейки *метажанру*, бо ж і в детективі як у тематичному комплексі є жанри новели, повісті, роману, є цикли детективних спогадів, як-от у Дмитра Марковича тощо. Захищена вже дисертація «Автокоментар як жанр мемуарної літератури», де я був опонентом і писав, зокрема, таке: «Із цього класичного (хай буде догматичного, кондового) погляду *автокоментар* у тому вигляді, як його тут простежено, не зовсім-таки збувся в окремий *жанр*. То швидше особливості *письма, ідіостилю*. Ставлення до зображуваного завжди було й буде, навіть у фольклорі, навіть у граматичних формах, наприклад у пестливих суфіксах. Але не може бути жанрово окресленою структурою те, що нібито

перейшло з *маргінесів* у центр, але так і не стало самостійним тілом. Або тоді треба називати яйцем лише жовток. Та й то тоді, коли його відділити, як, наприклад, гоголівські роздуми після вистави «Ревізора», написані як окремий твір чи Мольєрова «Критика “Школи жінок”», вистава якої відбулася за рік до вистави основного тексту чи хай буде – прототексту – «Школи жінок». Але ж у значно більшій кількості проаналізованих випадків маємо швидше гогель-могель, де все перемішано: аван-, пара-, гіпер-, мета-, мега- тощо. Тому, будучи чесним із собою, я, по-перше, назвав би *автокоментар... автокоментарем*, не заганняючи його в клітку жанру, а по-друге, не відносив би ту клітку лише в колгосп мемуарної літератури».

А оскільки родо-видо-жаанрова ієрархізація таки потрібна, то тепер повигадували ще субметажанри. У неофіційному відгуку на автореферат однієї докторської дисертації мусив написати: «Чи не простіше й водночас логічніше вважати прозу не метажанром, а *видом (типом)* письма? Та й узагалі оці сучасні ігри в метажанри-субметажанри, на мій суб’єктивний погляд, мало що істотного додають до старих добрих *родів, видів, різновидів, жанрів, жанрових різновидів* тощо».

Отже, щоб не бути остаточно поваленим, отой старий добрий «теоретичний» поділ потребує саме «практичної» підтримки. Не для консервування традиції, а для надання їй нового дихання. У підручнику «Мистецтво слова» я запропонував об’ємне розуміння літератури як планети, що тримається всередині себе і в космосі мистецтва силами притягування/відштовхування. Для цього варто лише перетнути дві лінії, які досі існували в паралельних вимірах і об’єктивна потреба в яких пройшла тисячолітню перевірку часом. На відміну од низки довільних розмежувань та уподібнень, обидва ряди фіксують найістотніші параметри художнього тексту. Якщо «теоретичний» більше стосується **змістових** характеристик, то «практичний» – **формальних**. А оскільки в художньо цілісному творі **формозміст** існує у взаємопроникненні цих чинників, то й у літературознавстві дивно було б обмежуватися лише повторенням постулатів про їх єдність.

Звичайно, при глибшому розгляді відмінностей між *поезією, прозою і драматургією* як типами письма виявиться, що вони – теж не лише зовнішньо-формальні, але то буде далі, в осягненні другого, третього і т. д. порядків. А для початкових вихідних позицій, скориставшись обома термінологічними рядами як осями ординат і абсцис, дістаємо таку *модель-схему літературної генерики*:



Вертикальну вісь у структуралізмі називають *віссю вибору* або *парадигматикою*, горизонтальну – *віссю поєднання* або *синтагматикою*. Але тут вертикаль і горизонталь – суто умовні, оскільки це – схема середохрестя, яке треба вписати в кулю як *систему систем*, що постійно обертається і включає в себе менші кулі – літературних **родів** та **видів**. Тобто, переходимо, образно кажучи, від уявлень про трьох китів чи трьох слонів, на яких тримається площинна «тарілка» *літератури*, до космогонічної моделі художньої словесності. А водночас це дає змогу зберігати теоретичну наступність зі здобутками класичної філології. Саме оці перехрестя – наші питома літературознавчі координати, до яких час від часу повертаємося, перехворівши (і збагатившись) знаннями з суміжних та віддалених наук. А *генологія* – наш родовий хрест, од якого навряд чи сховаємося за універсально-аморфними визначеннями *жанру* чи *тексту*.

Навіть виходячи зі слушної ідеї множинності тексту, безмежності його тлумачень, інтерпретатори, зрештою, опиняються перед потребою виділення в тексті якихось первинних *кодів*. Так, Р. Барт, присвятивши своє найголовніше дослідження «S/Z» прагненню «вивернути навиворіт текстову тканину, з якої сфабриковано твір, розпустити її на смислові нитки, змотати їх у клубки й виставити напоказ – в усій їх ідеологічній голизні» (так образно схарактеризував його метод Г.Косіков), мусив мати для цього авторський першотвір («Сарацин» О. де Бальзака), усвідомлюваний як певна *цілість*. І хоча дослідник з іронією характеризує поняття *цілості* класичного (авторського) *тексту* як наслідок суто західних уявлень про *ядро*, «святилище, прихисток, світло істини», проте подібні уявлення існують і на Сході. Так, у давньокитайській космогонії, зафіксованій у «Книзі змін», яку приписують Кун Фу-цзи (Конфуцію), первень Ци графічно зображується у вигляді яйцеподібного овалу: в ньому постійно розвиваються Інь і Ян, чоловіча й жіноча первини, контрарна пара, бінарна опозиція циклічних модусів Ци, що взаємоперетворюються у процесі визрівання. Та й в українській казці про яйце-райце саме з нього постає матеріальний світ. Недарма ж так шануємо писанку. Ядро – запорука Ладу, Космосу, що протистоїть Бézладу, Хаосові.

Пітер Баррі, автор популярного підручника «Вступ до теорії: літературознавство і культурологія» (1995), прагнучи дохідливо показати різницю між структуралізмом і ліберальним гуманізмом, унаочнює: «Якщо

вдатися до грубої аналогії з яйцями та курчатами, то в містких структурах (альба, куртуазне кохання, сама поезія як культурна практика) можна побачити курча, а в окремому прикладі (у цьому разі вірш Донна) – яйце. Для структуралізму найважливішим є визначення природи курчат, тоді як для ліберального гуманізму головне – докладний аналіз яєць».

Дивно, але в цій «грубій аналогії» курчата постають відповідником загального, а яйце – окремого. Тоді як головним, субстанційним, глобальним постає, звичайно ж, яйце! Тут нема про що сперечатися (хоч ця аналогія віддавна символізує безплідну суперечку). Яйце – ядро, згусток енергії, воно – сонце, земля, центр; воно є в гадюки і в курки, і в усієї парадигми живого і навіть космічного (атом, планета), а та парадигма – лише розмаїття форм. Тому ще латиняни знали, що починати треба *ab ovo* (буквально – з *яйця*), а тоді вже – куртуазні курчата як один із численних породжень яйця. Так і зі Словом, яке було на початку. Так і з мистецтвом слова, квінтесенцією якого є *художність*, хоч скільки б там намагалися її піхнати в сільце прагматичних інтересів чи заперечити за допомогою логічних побудов, а вона випурхує жар-птицею, і в ліпшому разі тлумачі мають по пір'їні з її хвоста.

Лишилося з'ясувати ще деякі вихідні позиції пропонованої спроби впорядкування термінологічного хаосу та структурування літературної *генерики*. За парадигматичним виміром (вертикальна вісь) на схемі можна зберігати для зручності й традиційну назву. Хай це буде вісь літературних **родів**. Синтагматичну горизонталь можна іменувати й віссю літературних **видів**. Термін *вид*, як ми вже бачили, давно дозрів для такого переосмислення, оскільки на його місці переважно фігурує *жанр*. Тож літературними *видами* дуже логічно називати *прозу, поезію і драматургію* як типи письма, що більше пов'язані з **формою**.

Двоєдиний феномен, умовно, для наочності названий **ДРАМАтургія** творять ядро літературної кулі цілком умотивовано – як *середохрестя-зародок* не лише колишньої *синкретичності*, а й майбутнього *синтезу* різних **видів мистецтва**. За допомогою шрифтового увиразнення показуємо, що по вертикалі маємо **ДРАМУ** як **рід (зміст)**, а по горизонталі – *драматургію* як тип письма (*форма*: розбивка тексту на діалоги, монологи, ремарки автора, поділ на яви, сцени тощо). Укладачі тлумачних словників виділяють три значення слова **драматургія**. Перше – синонім **драми**. Друге – сукупність драматичних творів якогось автора, періоду тощо. Третє – сюжетно-композиційна основа спектаклю, кіно- або телефільму, загалом будь-якого дійства (шоу) – термін уже *мистецтвознавчий*. У двох виданнях підручника «Мистецтво слова» (1998, 2003) було обрано базовий термін **драма** в обох вимірах – вертикальному (**рід**) і горизонтальному (**вид**, тип письма). Але існує ще *драма* як *жанр* (на третьому щаблі генологічної ієрархії, поряд із *комедією, трагедією* та ін.). Тому для унаочнення єдності **змістоформи** (чи **родо-видо-жанрових** розмежувань і співвідношень) вдаємося до візуальних увиразнень.

Структурна модель-схема літературної генерики допоможе переходити від лінійних або площинних до об'ємних вимірів при з'ясуванні як *синхронної*

картини жанрового *стану* світової чи окремої літератури (і вужче – доробку письменника), так і *діахронної* динаміки жанрового *руху* від давнини до сучасності. Тобто, між схемним хрестом і тілом кулі – опозиція *статики/динаміки*.

Окрім того, вписуючи у схему (прирівнюючи до *моделі*) будь-який твір, одержуємо його найзагальніші *формозмістові* характеристики, зумовлені так званим *жанровим імперативом*: відштовхуючись од них, можна провадити подальший аналіз на різних рівнях.

Кожну з позицій моделі можна розщеплювати на бінарні опозиції, причому не лише у площинних, а й в об'ємних вимірах. Куля, утворена обертанням площинного круга довкола будь-якої з осей *великого генологічного хреста*, буде ніби витканою меншими й меншими хрестиками, довкола яких так само розгортаються, виопуклюються, взаємопроникають, народжуються й відмирають під- і підпідсистеми та форми, лишаючись у гравітаційному полі мистецтва слова. Наприклад, підсистема лірики може мати такий вигляд у площині вираження:



Площинна хрестовина «кулі» чи сфери лірики перебуває у верхній половині генологічної макромоделі. Хоч варто повторити: тут горизонталь та вертикаль теж умовні, бо це – хрест, що з'являється, коли на сліпуче джерело світла дивитися примруженими очима. Широко розплющені не втримають усієї повноти інформації.

У поетапному осягненні феномена лірики можна запропонувати таку послідовність:

1. Літературний РІД – ЛІРИКА.

1.1. Різновиди РОДУ:

1.1.1. З погляду виражального (автопсихологічна/рольова; медитативна/сугестивна);

1.1.2. З погляду тематики (пейзажна/урбаністична, стоїчна/гедоністична, інтимна/соціальна, міфопоетична/культуральна та ін.);

1.1.3. З погляду емоційної тональності (мінорна/мажорна, героїчна/комічна, драматична/ідилічна, експресивна/розважлива та ін.).

2. ВИД:

2.1. ВІРШОВАНА, або ж ПОЕЗІЯ;

2.1.1. Різновиди ВИДУ:

2.1.1.1. З погляду систем віршування;

2.1.1.2. З погляду стилю;

2.2. ДРАМАТИЗОВАНА, або ж РОЛЬОВА;

2.2.1. РІЗНОВИДИ ВИДУ:

2.2.1.1. З погляду опозиції автор/персонаж;

2.2.1.2. З погляду стилю;

2.3. ПРОЗОВА (мініатюри та більші форми).

2.3.1. Різновиди ВИДУ:

2.3.1.1. З погляду опозиції автор/персонаж;

2.3.1.2. З погляду стилю;

3. ЖАНР (ода, пісня, романс, гімн, пеан, панегірик, мадригал, дифірамб, проповідь, молитва, псальма / пародія, гумореска, сатира, епіграма; ідилія, елегія, пастораль / памфлет, послання; епіталама / епітафія; етюд, спогад, монолог, портрет і т. д.).

3.1. Різновиди ЖАНРУ:

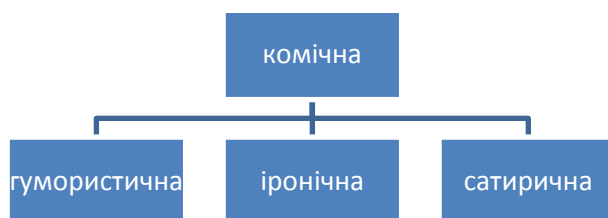
3.1.1. Загальнолітературні (гумористична ода, дружня епіграма, гімн-пародія; жартівливий панегірик, ідилія, пастораль, епітафія тощо);

3.1.2. Національні (ті ж таки жанри та їх різновиди, але з погляду розмаїття їх різнонаціональних модифікацій);

3.1.3. Сильові (те ж саме з погляду стильової парадигматики, своєрідності в різних напрямках, течіях, об'єднаннях);

3.1.4. Індивідуально-авторські (те ж саме стосовно окремого творця; напр., «низка епітафій» В. Симоненка, «Балади буднів» І. Драча, «білі» (неримовані) сонети Д. Павличка, тюремні коломийки Т. Мельничука).

Отже, кожна з трьох основних позицій (щаблів) у запропонованій ієрархії може мати свої різновиди. На всіх трьох щаблях перші визначення мають містити лише одне слово (напр.: **рід** – **лірика**, **вид** – **проза**, **жанр** – **етюд**). Коли ж додається якесь означення – то вже буде різновид (чи то **роду**, чи то **виду**, чи то **жанру**). Очевидно, можливе виділення різновидів і за іншими параметрами (наприклад, лірика тенденційна/нетенденційна, метафорична/ неметафорична (автологічна); національні та регіональні різновиди виду; унікальні жанрові нововведення тощо). Певна річ, остаточної структурної вивершеності ніколи не буде досягнуто, адже теоретичні узагальнення завжди відстають од художньої практики, та й не можуть охопити всіх її нюансів. До того ж, кожна нововиділена позиція ніби втягується в «ланцюгову реакцію» подальшого аналітичного розщеплення. Візьмімо, наприклад, одну із щойно виділених емоційних тональностей (у різновиді роду 1.1.3):



Далі, вичленувавши звідси лише *іронічну* тональність, побачимо, що вона може бути поблажливою, легкою іронією (кпином і самокпином), глузливою, скептичною, сардонічною, саркастичною тощо.

У різновиді б) можна вичленувати такий ієрархічний ланцюжок: лірика *інтимна* з поділом на підвиди – *любовна* й *еротична* (духовний і плотський аспекти), тоді як за *власне інтимною* лишаються почуття дружби, приязні, «Теплота родинного інтиму» (С.Чернілевський).

Певними ракурсами в опозиційне структурування можуть увіходити всі названі й неназвані позиції. Так, опонуючою парою до тієї ж *інтимної* лірики може бути *пейзажна*, навіть за умови їх взаємопроникнення (за вісь проти-зіставлення беремо внутрішнє і зовнішнє споглядання); парою до *соціальної* (громадянської) – *ігрова*, гедоністична, розважальна і т.п.

Третій основний щабель поділу – *жанр*. Тут називаємо усталені в історії лірики жанри, додаючи ліричну поему, прозову ліричну мініатюру (та більші форми ліричної прози).

Узагальнений же висновок щодо названих жанрів очевидний: переважна їх більшість уже належить історії. А ті, що іноді ще функціонують, незрідка знаходять лише пародійне переосмислення (ода, дифірамб); крім того, тут зустрічаються випадки різного найменування схожих явищ (дифірамб – панегірик; сюди ж можна долучити і гімн та пеан у їх первинному значенні).

Розводячи по структуротвірних полюсах-антиподах ті жанри, що й досі лишаються більш-менш продуктивними, можна знову ж таки дисоціювати (розподібнити) їх за принципом серйозне/смішне, піднесене/приземлене. З другого боку, можна розглядати пародію, памфлет, епіграму як підвиди сатири, гумористичну епітафію – як підвид епіграми тощо.

Натомість майже універсального, а відтак і досить розпливчастого застосування набули терміни вірш (або ліричний вірш) і поезія (а також у множині – поезії). Якщо в художній практиці співіснують обидва ці терміни, то в теорії їх або зовсім не визнають, або не надають їм жанророзрізнявального статусу.

Отже, розуміємо вірш як завершений поетичний твір, що набуває в сучасній ліриці ознак жанру. Таким теоретичним коригуванням терміна визнаємо його фактичне побутування в україномовному загальнокультурному середовищі. Що ж до первинного значення, то його, очевидно, доцільніше пов'язувати і з первинним звучанням – верс (versus).

Таким чином, на третьому основному щаблі структурне впорядкування категорій лірики ще більше ускладнюється – як історичною плинністю жанрових найменувань, так і сучасними процесами термінологічного новотворення. Останнє, зокрема, відбувається переважно за рахунок запозичень з інших видів мистецтва: етюд, акварель, естамп, фреска, барельєф, сюїта, симфонія та ін. Усі ці авторські визначення покликані підкреслити певні особливості конкретних творів і мають переважно образний характер, тоді як самі твори здебільшого надаються і до традиційних жанрових визначень. Хоч деякі з жанрових новотворень (як етюд), завдяки частоті їх вживання різними авторами, претендують на визнання у статусі літературознавчих термінів. Загалом, коли до традиційної назви жанру (скажімо, *інвектива*, *елегія*) додається якесь уточнення (напр., «сердита елегія», «дружня інвектива» тощо), то воно може до невпізнанності змінювати жанрову природу конкретного твору, і в такому разі слід вести мову про той чи той жанровий різновид.

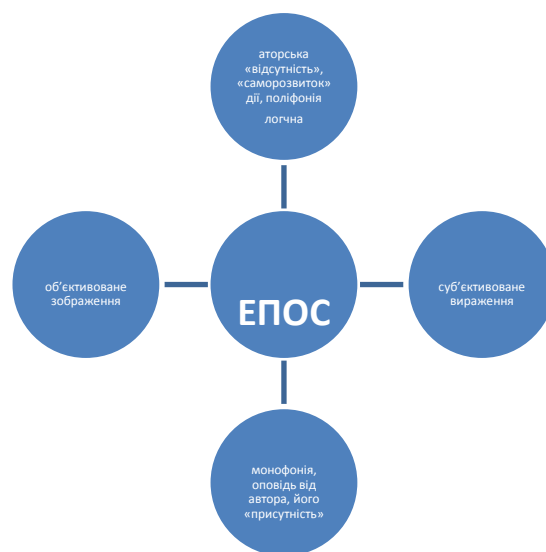
Як бачимо, проблеми класифікації лірики існували й існуватимуть відтоді й доти, відколи й доки існувала й існуватиме сама лірика. Спроба

систематизації «лірикознавчих» понять і термінів відповідно до структури самого об'єкта вивчення допомагає виходити і на загальні для всього літературознавства та генології зокрема проблеми. А вони не завжди надаються до структурно-системного впорядкування.

Якщо погодитися з неминучими спрощеннями, то і в підсистемі **епосу** можна виділити такі дві пари опозицій:

1) за ступенем авторської участі у викладі (від суто зовнішньої «присутності» автора-оповідача до його «відсутності»);

2) за ступенем авторської нейтральності (від зовнішньої об'єктивованості до неприхованої суб'єктивної позиції). Схрестивши ці пари, дістаємо структурну модель-схему епосу:



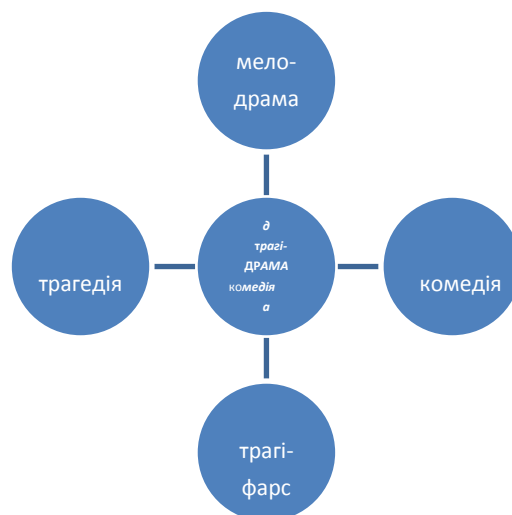
Ще раз наголошу, що це – лише схема підсистеми епосу в системі літератури, де поняття «верху» і «низу», «лівого» та «правого» боків – теж суто умовні. Але якщо ми вже так умовилися, то в нашу макромодель літературної генерики вона вписується знизу, тяжіючи своєю драматичною первиною («саморозвиток» дії) до драми, яка там – у центрі, а епічними (монофонія, оповідь від автора, об'єктивація) – до епосу і прози. У підсистемі епосу можна виділити й інші опозиції, наприклад, за наявністю чи відсутністю психоаналітичного письма; за незвичністю чи буденністю сюжету; за чіткістю чи розмитістю композиції; за різкою антагоністичністю чи завуальованістю конфлікту; його зовнішнім чи внутрішнім розгортанням; за інтуїтивістським чи позитивістським типом художнього мислення-відчуття; за видом емоційної тональності/пафосу тощо.

Про два *види епосу* – *поетичний* та *прозовий* – уже йшлося. Чи існує третій, *драматичний*? Себто, епос у вигляді драми? Безперечно, існує, але це якраз та спільна сфера **епосу** і **драми**, що перебуває на їх помежів'ї. Подібні суміжні зони є у **лірики** і **драми** (*ліро-драма*) та в **лірики** і **епосу** (*ліро-епос*). Поки що найбільш звичним із цих поєднань є ліро-епос, унаслідок чого його навіть виділяють в окремий рід.

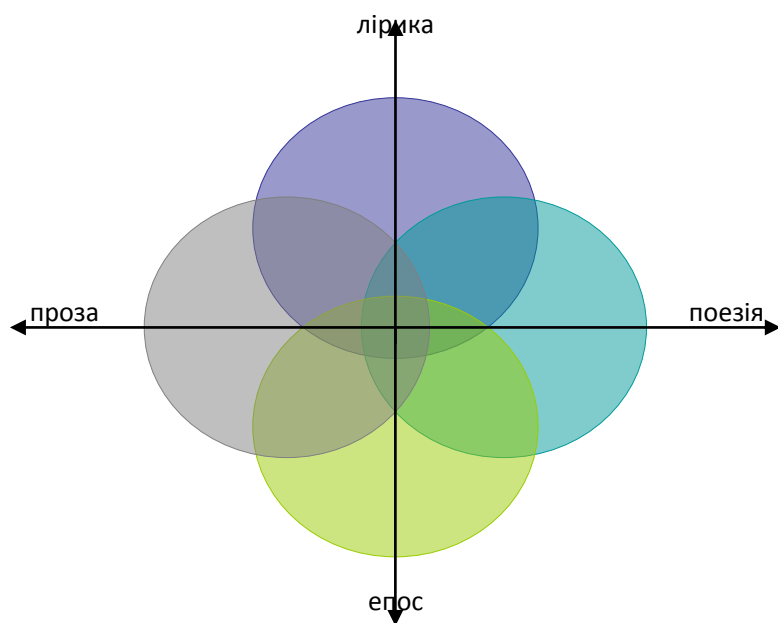
Незвичнішою буде нововведена назва третього помежів'я – **епо-драма** (зустрічається термін «епіко-драма», але тоді треба було б і ліро-драму називати «лірико-драмою», а ліро-епос – «лірико-епосом»).

Далі переходимо до третьої й основної для епосу сходинки – *жанру*. Як і в ліриці, тут протягом тисячоліть відбулася значна еволюція, і все ж багато давніх епічних жанрів досі зберігають свої основні характеристики та місце в літературному процесі. Це – *казка, байка, притча, оповідання, повість, роман*. Усі вони існують у прозовому і поетичному (віршованому) та драматизованому видах, легко надаються до інсценізації, перенесення на кіно- і телеекрани.

Як і епос, **драма** вже на першому, родовому шаблі поділу (**рід**) може мати суто обсягові різновиди (великі, середні та малі драматичні форми); на другому (**вид**) буває **прозовою, віршованою та змішаною** (із різноманітними дія- та синхронними різновидами); на третьому зберігається основна *жанрова* опозиція трагедія/комедія та проміжна позиція – власне драма й трагікомедія; ще одну опозицію можуть у певному сенсі скласти мелодрама / трагіфарс. У такому разі площинна генологічна схема роду матиме вигляд:



Що ж до жанрових різновидів, то їх найбільше у *власне драми і комедії*. Шрифтовими увиразненнями подано єдність **ДРАМИ** як роду і *драми* як жанру (*власне драми*), а також **драматургії** як типу письма.



1. *Аристотель и античная литература* / Под. ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Наука, 1978. – 232 с.;
2. *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.;
3. *Крижанівський С. А.* Художні відкриття і літературний процес : Огляди, статті, роздуми / С.А. Крижанівський. – К. : Рад. письменник, 1979. – 240 с.;
4. *Павлишин М.* Чорнобильська тема і проблеми жанру / М. Павлишин // СіЧ. – 1991. - № 4. – С. 27 – 32;
5. *Поспелов Г. Н.* Эстетическое и художественное / Г.Н. Поспелов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1965. – 360 с.;
6. *Радченко О. А.* Іманентна поетика Емілія Штайгера у контексті проблематики сучасного літературознавства. – Автореф. ... канд. філол. наук. – 10. 01. 06. – Донецьк, 2011. – 20 с.

Микола Ткачук,
д-р філол. н., проф.,
Тернопільський національний університет
імені Володимира Гнатюка

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПОВІСТІ «МЕСТЬ ВЕРХОВИНЦЯ» МИКОЛИ УСТІЯНОВИЧА

У статті досліджується наративна стратегія романтичної повісті «Месьть верховинця» М.Устияновича, функція сказової усноповідної викладової форми, простежується роль персонажної, гетеродієгетичної розповідної ситуації в організації тексту. Запропоновано новий погляд на жанрову своєрідність твору як повісті-апологу, в якій наскрізною є ідея перемоги добра над злом.

Ключові слова: романтизм, наратив, наратор-усезнавець, сказ, фокалізація, жанр, повість-аполог, ідея.

В статье исследуется нарративная стратегия романтической повести «Месьть верховинця» М.Устияновича, функция сказовой формы повествования, прослеживаются персонажная, гетеродиегетическая формы изложения истории. Предложено новый взгляд о жанровом своеобразии произведения как повести-аполога, которую пронизывает идея победы добра над злом.

Ключевые слова: романтизм, нарратив, гетеродиегетический нарратор, сказ, фокализация, жанр, повесть-аполог, идея.

Mykola Tkachuk. Story-narrative of the story-apologue “Mest verhovintsa” by Mykola Ustianovich.

This article deals with the narrative strategy of romantic story “Mest verhovintsa” by Mykola Ustianovich, function of folk-telling oral form, following the role of character, heterodiegetic situation of the story organization. There is proposed new view of genre peculiarity of the work of art as story-apologue, which has the key idea of victory of the Good over Evil.

Key words: romanticism, narrative, all-knowing-narrator, telling, focalization, genre, story-apologue, and idea.

Романтичний напрям в українському письменстві першої половини ХІХ століття відзначався новим типом художнього мислення і наративними формами моделювання світу і людини, репрезентував дискурс, в основі якого лежить суб'єктивізм як реакція проти раціоналістичної переваги загального й абстрактного, ірраціоналізм – проти панування розуму; спіритуалізм – проти механістичного матеріалізму ХVІІІ століття, плекання індивідуалізму, тобто особистості, яка діє за законами своєї природи. В центрі художньої системи романтизм поставив особу, до того ж яскраву, виняткову, яка поривається до незвіданих горизонтів. Іван Франко вважав, що свобода була написана на прапорах романтизму, «однією з рис його було звільнення особистості від гніту», а джерелом романтичних прагнень були таємниці душі і серця, бентежні бажання, мрії про щось піднесене, величне.

У порівнянні з естетикою класицизму з його закріпленими канонами в романтизмі відбулася зміна об'єкта зображення: романтиків цікавлять виняткові характери, що діють у незвичайних обставинах, та внутрішній світ персонажів. Саме романтизм плекав ідеали демократизму, свободи народу й людини, незвичайної і волелюбної особистості. Ідеал романтиків – духовно багата особистість, яка шукає гармонії своєї душі з людьми, природою і світом. Не знаходячи такої гармонії, герой стає трагічним. У цих пошуках герой-романтик своїми моральними якостями вирізняється зі свого середовища, стає вольовою, сильною людиною, здатною боротися з антигуманним світом.

Романтичний дискурс зумовив важливі естетичні зміни: розширилося дослідницьке поле літератури, розроблялися нові теми, митці сміливо вдавалися до нових ідей, образів і символів, що виводили художню творчість на якісно вищий рівень. Романтики оновили жанрову систему української літератури. Особливо розквітає лірика та проза. Процес формування романтичного типу художньої свідомості тісно пов'язаний у мистецтві слова з адекватними формами його втілення – жанру. Таким важливим жанром була повість, в центрі якої була самодостатня особистість – романтичний герой, який перебував у ворожому, антигуманному світі й мріяв про гармонійну царину, що існувала поки що тільки у його уяві, свідомості, фантазіях.

В українській епіці жанр повісті репрезентували М.Гоголь, Є.Гребінка, Т.Шевченко, М.Устиянович, Марко Вовчок, О.Стороженко, П.Куліш, Ганна

Барвінок, Ю.Федькович та інші. У 20 – 30-х роках XIX століття російська критика журналу «Московський телеграф» не вважала повість «витонченим мистецтвом», віднесла її до «легковажного жанру». Зруйнував негативне ставлення до повісті М.Надеждин. В Україні теоретично повість як самостійний епічний жанр в українській літературі окреслив М.Костомаров, аналізуючи «Марусю», «Козир-дівку», «Щиру любов», «Сердешну Оксану» Г.Квітки-Основ'яненка [4, 375 – 393].

У добу романтизму вона набула популярності серед читачів. Загалом романтична проза «впродовж п'ятиох десятиліть нараховує понад сім десятків творів (з них понад півсотні – українською мовою, інші – російською)» [6, 7]. Справді, в повісті відбилися ідейно-художні пошуки митців романтичної доби, знайшли своє втілення яскраві риси національної самобутності народу, гуманістичний пафос.

Проте жанрова своєрідність повісті осмислюється в національних літературах по-різному, зокрема в англійській літературознавчій науці застосовується термін «short novel» і «long story» [12, 16]. Дж. Джілеспі запропонувала вживати термін італійського походження «novella», на відміну від французького «nouvelle» і німецького «Novelle» [10]. В американській жанрології акцентується обсяг повісті (від 15 до 50 тисяч слів) [11]. Літературознавець Ш.Сакс розглядає повість як аполог, завданням якої є не так відтворення дійсності, як утвердження певної авторської ідеї. Він виділив жанровий різновид повісті-апологу як характерного явища епіки. На його думку, дидактична настанова зумовлює характерні жанрові ознаки твору: однобічність індивідуалізації персонажів, тяжіння до ефектів у розгортанні сюжету, прагнення витворити універсальну картину світу [11, 32]. Проте не варто перебільшувати у повісті дидактичне начало. До жанрового різновиду *повісті-апологу* в українській літературі XIX століття належать «Маруся», «Сердешна Оксана», «Козир дівка» Г.Квітки-Основ'яненка, повісті «Варнак», «Художник», «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т.Шевченка.

В українській науці про літературу утвердилася думка, що повість, на відміну від роману, дещо обмежена у своїх можливостях. За обсягом вона більша від оповідання, але менша від роману; її сюжет однолінійний, тобто змальовує низку епізодів у житті головного героя, а другорядні персонажі – це «наративне тло» [5, 225].

Чільне місце в українській прозі посідають романтичні повісті «Месть верховинця» (1849), «Старий Єфрем» (1849), «Страсний четвер» (1852) Миколи Устияновича, який був однодумцем і приятелем М.Шашкевича. Він продовжив його традицію (новела «Олена»), змалювавши романтичними барвами життя простих людей, зокрема бойків, відтворивши непересічні, яскраві характери, що діють у незвичайних обставинах. Передусім, автор змалював екзотичну природу Верховини, що оточує героїв. Це – первісні, дикі пейзажі гір, їх стежки, урвища, потоки і струмки, воду з яких п'ють, лосі, лисиці, ведмеді, вовки, рисі, дикі кабани. Серед такої величної і драматичної природи живуть герої М.Устияновича, яких він наділяє альтруїзмом, глибокими почуттями,

шляхетністю, духовністю, а головне – вони вірять у перемогу добра над злом. Тому ця романтична повість була популярною серед читачів і високо оцінена сучасниками. Так, І.Франко вважав її найкращим взірцем української новелістики 60-х років XIX століття [9, 130]. За його словами, письменник обрав для себе шлях «щирої праці для народу», «причинився до духовного і політичного відродження свого рідного малоруського люду» [8, 91]. До її аналізу зверталися З.Гузар [1, 311 – 317], І.Денисюк [3, 80], Є.Нахлік [6, 190 – 213], Л.Гуревич [2, 40 – 45] та інші, які схарактеризували проблематику, жанрову своєрідність, романтичний характер змалюваного світу у творі. Проте особливості наративного дискурсу тексту повістяра не знайшли свого висвітлення. Тим часом розгляд наративної стратегії допомагає глибше проникнути в інтенції автора, збагнути його образотворчі засади, що увиразнюють характер його естетичних шукань, новаторство у творенні фікційного світу. Загалом письменник дотримувався романтичних засад творчості: писати народною мовою і відбивати у творах дух народу, його моральність, відтворювати незвичайне і таємниче, змалювати пристрасні й неочікувані вчинки героїв, звеличувати перемогу правди над кривдою.

За своїм жанром «Мість верховинця» – *новелістична* повість. В її основу покладено любовний трикутник персонажів: парубок-наймит Продан Наливайко та Меланія, донька багатія Дмитра Кожана, взаємно кохаються, проте на перешкоді до щастя став багацький син Федір Медуляк, якого підтримує Кожаниха. Цей сюжет у повісті поступово обростає подробицями, мотивуються вчинки героїв, вводяться побічні епізоди, експлікуються розвиток основної дії та розкриваються характери героїв. На відміну від новели ренесанського взірця, в якій змалювалися ті чи інші колізії без докладних мотивувань, для новелістичної повісті притаманне прагнення письменника до відтворення не тільки виразних, а й зображальних аспектів світу, розкриття наратором обраної ситуації в найбільш конкретній і переконливій викладовій формі. Крім того, цьому жанровому різновиду повісті притаманна цілеспрямованість у розвитку сюжетної дії, умовна правдоподібність, ефектна розв'язка, до якої стягується всі події і яка має важливе значення в реалізації авторської інтенції.

Якщо у «звичайній» повісті сюжет відбиває ті чи інші обставини в їх поступовому, діалектичному розвитку, то в новелістичній зосереджується увага на істотних аспектах художнього світу, змалюються найбільш гострі ситуації крізь призму морально-етичного конфлікту між героями і середовищем, мрією і дійсністю. При цьому наратор вдається до романтичної зображальності та романтичної антитези, таємничості і передчуттів, до змалювання вольових і пристрасно-монічних натур, що є домінантою романтичної повісті.

М.Устиянович мав естетичний смак до зображення дивного, неочікуваного, примхливого, екзотичного, умів стратифікувати своїх героїв як романтичних, підкреслюючи їх винятковість. Він подбав про сюжетно-композиційну цілісність повісті: вона складається з п'яти частин, до кожної

дібрано епіграфи, що становлять собою *метанаратив* у художньому дискурсі твору, виконуючи функцію метанаративних знаків, маркуючи подальші події.

Так, у першому експозиційному розділі дібрано мот з народної пісні: *«Ой піду я межи гори, там де живуть бойки, / Де музика дрібно грає, скачуть полегойки»*. Його функція – ознайомити читачів з тлом, на фоні якого експлікується дієгезис. Відтак у річищі романтичної поетики наратор Устияновича, дбаючи про художню правдоподібність, майстерно змальовує Верховину як локус подій у повісті, що відбуваються в гірському селі Рожанка: *«В темних горах наших Бескидів, в стороні, протягаючійся від Самбірського округу до Станіславських верхів, лежить земля, давніше Тухольщина названа, а на ній при самій угорській границі знаходиться село Рожанка. Не так велике, як розтягле, простягається воно помежи двома широкими полонинами понад невеличкий криштальний поточок і припирає вижним кінцем аж до Добошівки, найвищого хребта велетів, що то, мов камінні стіни, творять границю ко Угорщині. Вздовж понад селом дрімають старинні бори яловії та кедровії, відвічне прибіжище всякої звірини, і оточують свої верхи та полонини заєдно красним, вічнозеленим вінцем»* [7, 393 – 394]. Пейзажі в повісті романтично колоритні, відтінюють світ почуттів і переживань героїв, підкреслюють духовне багатство персонажів. Вони змальовуються то з *«пташиного польоту»*, то крізь оптику персонажів.

В експозиції наратор прагне викликати інтерес до оповідуваної історії: він знайомить читача з головним героєм Проданом, схарактеризувавши його як послухного і шанобливого до старших юнака. За добру вдачу та працьовитість його шанують панотець Андрій і господар Кожан, парубок в якого був *«за праву руку»*. Оповідач захоплюється ним як мисливцем, яких мало, повідомляючи, що Продана знала *«ціла Тухольщина»*, адже *«умів він виторпити звіра, хочай би край Бескида, і не лякався і рисьові заглянути в очі»* [7, 396]. Особливе вміння виявляв парубок під час полювання на ведмедів, а шкуру з одного панотець подарував владиці на підніжок у Львові. Розповідач резюмує: *«Такий-то був собі хлопець наш Продан Наливайко з уроди і охоти, від ніг до голови легінь, бойко, якого шукай»* [7, 396], а далі афористично зазначає: *«Лиш би му щасливо та спокійно жити. Але де чеснота, там покуса, а де щастя, там заздрість»* [7, 396]. Таким завидьком був вівчар Федір Медуляк, ставши його потаємним ворогом. Сюжет твору концентричний, тобто події в ньому розвиваються у причинно-наслідкових зв'язках до несподіваного пуанту.

Художній наратив розгортається на бінарних опозиціях. Розповідач вдається до такого наративного прийому, як пролепсис, тобто забігає у майбутнє стосовно теперішнього часу оповіді: *«Но тая ненависть була би ся, може, улагодила, коби не случай, котрий внеобав потому наступив і обох молодців до крайності припровадив»* [7, 396]. Цей пролепсис викликає інтерес у реципієнта: як далі відбуватимуться події, якою буде помста верховинця?

До другого розділу епіграф – це строфа поезії *«Верховинці»* Юзефа Коженювського: *«Верховино, світку ти наш, / Гей, як у тебе мило! / Як ігри вод, плине ту час / Шумно, весело, щасливо»* [7, 396]. Наратор підкреслює

патріотичні почуття персонажів повісті, які милуються незвичайною красою краю, відчують свою нерозривну єдність з природою. Споглядаючи чудові гірські краєвиди, герої стають добрішими, шляхетнішими. Олюднення природи – важливий мотив у повісті Устиновича, який прагнув протиставити меркантильність, гонитву за багатством, що нівечать живу душу й омертвляють особу, людським почуттям, духовному світові закоханих, творенню добра. Для М.Устиновича-романтика природа є своєрідним дзеркалом етико-морального життя людини, ідеалом її свободи. Пейзаж визначає емоційну атмосферу повісті і створює життєстверджуючий настрій.

Характерним є епізод, в якому зображується схід сонця, за яким спостерігають Продан та Федір. Через красу і велич природи, Божого творіння утверджується романтичний погляд на людину, яка в такі хвилини постає щасливою, піднесеною, внутрішньо схвилюваною й натхненною. Розповідач використовує *зовнішню фокалізацію*: юнаки, побачивши неповторну гармонію в світі, одухотворюються і складають хвалу Господу: «Наші товариші зняли крисані і зачали голосно говорити молитву утрєнню. Заблукана пташина защебетала і своє «Слава Богу!» А гомін з подолів зашумів голосніше. Нараз запанувала велична тишина, і ціла природа склонила голову перед тим, що позникало на світлім сході. Із-за Магури-гори на золотім престолі вийшла цариця світу, Боже сонінько, і глянула по широкій землиці, зрадувалася природа» [7, 398]. Для змалювання світанку наратор використав зорові та слухові образи; відтворюючи величну симфонію буття, застосував багатючі ресурси звукопису, що увиразнюють ритмічну картину, внаслідок цього проза стає милозвучною. В багатоголосому хорі художнього світу повісті поєднуються барви і звуки: защебетали птахи, «гори зазоріли в ненаглядних красотах», «кожна билинка, кожна цвітка піднесла весело свої листочки» [7, 398]. Особливою тональністю забарвлено мовлення Продана (цитатний дискурс): « – Братє! – каже, – як же красний день нині! Глянь, як палахкотить Магура, як горить Зелемінь, як яснїє Тосцянь, як палають Клива, Добошівка, Пітоси в Божім золоті!.. Гей, гей, милий Боже! Хто знає, чи нарік побачу я ся з тобою, моя Верховино красна. Чи заграю я ще раз в сопілку, чи задую в трембіту!..» [7, 399]. Для повістяра цей момент – боже провидіння, втілює у собі реальне і Божественне, виражає предметне, духовне начало і щось суттєве, змістовне, яке людина відчуває і переживає. В очах прозаїка-романтика схід сонця – своєрідна еманация Божественного, відбиває субстанційний зв'язок людини з безконечним, Бог – це поєднання природних і моральних начал, що діють у духовному і суспільному світі. В цих картинах відбилася «філософія відповідностей», яка стверджувала єдність усього суцього, людини і природи з універсальними законами буття і всеохоплюючого морального закону світу.

«Сидить сова конєць стола, дується, як пудло, / Через сову до сокола промовити трудно» («Коломийка») – епіграф до третього розділу, в якому події розгортаються бурхливо. Розповідач застосовує змінну фокалізацію: спочатку міркує про зелені свята та празник у селі Рожанці. Це щаслива пора – буйно квітне земля, зеленіють поля, «золотим зерном випускають перший

колос надії, а в садах деревина, облита вонним (пахучим) молоком, аж тягне у свій холодочок. Чисте і тепле небо палає, гріє і любо усміхається до тебе, а весела птиця щебетами своїми аж носить дубровою» [7, 400 – 401]. Картина природи мальовнича, розрахована на звукові, зорові й нюхові враження, яку персонажі сприймають всіма органами чуття і відчують гармонійне єднання з нею. Цей пейзаж служить своєрідною поетичною увертюрою до подальших подій, водночас символізує ідеальну духовну свободу, що виступає антитезою до епізоду, в якому мати лає Моляну, грубо топче її шляхетні почуття. В українській міфології (поруч з іншими значеннями) сова символізує жінку, в душі якої переважає темне, злісне начало. Такою є Кожаниха, яка не зважає на прохання дочки не видавати її заміж за нелюба Медуляка: «– Мовчи, суко, мені вівчаря треба, не служниці! – загуділа мати і ударила черепом (череп'яним горщиком) о ватру, що кусені по цілій розлетілися хаті... І який то ми вівчар? Заволока! Ага, може, би-сь ми хотіли его за зятика дати?... Ой, скоріше би-м ти голову скрутила, як курці, нім би-м допустила, аби ми мав заволока споганити хату, бо знай, що твоя мати не з простого роду!» [7, 403]. Розповідач влучно застосовує колоквіальне народне мовлення, з притаманними йому інтонаціями і діалектизмами, що оживлюють постаті персонажів. Він вдається до сказової мовленнєвої тональності, індивідуалізуючи характери героїв, чиї голоси наявні у наративі як і голос розповідача.

Мото в четвертому розділі – *«Тече вода річеньками, / Плаче мила сльозинками; / Тихо, мила! Не журися, / Іно Богу помолися»* («Піснь народна») – важливий смисловий компонент розділу, увиразнює темпоритм твору. Наратив починається осіннім пейзажем, який відтінює безнадійний стан Молани: «Сумно шуміли бори, мов лихим товкся западовець по тісних дебрах та диких яровах. До полонин ухопився грубий туман, і сям і там по верхах заляг уже сніг табором на стале зимування. Небо приоділося оловом, ліси почорніли, навіть зелена ялиця потемніла, затужила... Минув час вечері, челядка забиралася до спочинку, а на вулиці не знайшов би-сь ані єдної душі». Тут пейзаж виконує психологічну функцію: Наратор, зображуючи картини осені і страждань персонажів, розраховує на рецептивно-інтерпретаційну співучасть читача, аби викликати роздуми над змальованими подіями та героями. Він вдається до романтичної поетики, натякаючи на таємничість і загадковість постаті, що прийшла на кладовище, змальовуючи окремими деталями її портрет: «у короткім сірачку, на голові хустка спущена на лице глибоко, ходить хильцем по гробах і приглядаєся до землі... стає при свіжій могилі і хапає сквапно жменю землі», яка згідно з народними віруваннями допоможе забути коханого [7, 404 – 405]. Це Молана. У розпачі вона прибігає до матері Продана, оповідає про свої муки – у суботу весілля. А її милий Продан з горя пішов у найми до Сигота. Наливайчиха заспокоює дівчину і прикладає землю до гарячого лоба Молани, аби знизити жар. Монологи дівчини, звернені до Наливайчихи, розкривають її палку душу і глибокі почуття. Моделюючи образ Молани, наратор-усезнавець прагне змалювати душевне життя героїні як особливий світ, незвичайно складний, в якому зіштовхуються протилежні начала, змагаються пристрасті і

етико-моральні засади. Проте розповідач обмежує багатий психічний малюнок героїні, зосереджуючи увагу на пристрастях, які керують поведінкою дівчини.

У художньому наративі повісті відводиться важлива роль таким композиційним одиницям тексту, як ліричним монологам, що висвітлюють внутрішній світ героїні; її монологи – це оповідь про події, в яких брав участь її коханий. При цьому її нарація ускладнена трьома вставленими оповідями-снами, що змальовують її внутрішні переживання, убоління, а також висвітлюють психіку дівчини. Її багата уява малює горем прибитого милого, який «стоїть у церквиці перед Божим престолом і дає перстень на офіру, а такий марний, такий сумний! Личко му почорніло, як головня, очі посоловіли і запали десь глибоко в голову, кучерики випали, як по тяжкій глухані, а коло него стояла жінчина, десь ніби я, ніби вона – вдовиця, і держала його за руку» [7, 407]. В цій оповіді Молана виконує функцію *екстрадієгетичного наратора*: у сні вона бере участь у дієгезисі, спостерігає, як Продан переслідує вовка, що роздер ягня, описує його портрет і веде з ним розмову. Водночас третій сон дівчини – це *проlepsис*: час переходить з теперішнього моменту в майбутнє, своєрідна перспекція, що натякає на щасливу розв'язку: «Тут виходить Продан з церкви і держить в єдній руці білий рушник, а в другій – хорошу червону хоругов, і такий красний, що не мож ся було надивити. І став іти десь ніби до нашої хижі, а за ним усі люди, а попри него десь і я; а так ся ним раду» [7, 407].

М.Устиянович поетизував найкращі якості людей із народу, їхнє духовне багатство, щедрість душі. Особливу роль в етико-моральному житті людини відводив любові, яку розглядав багатогранно. В романтичному світі повісті кохання є духовною основою буття Молани та Продана, вона спроможна протистояти злу, відчуженню, меркантильності, допомагає побороти труднощі в боротьбі за щастя.

До п'ятого розділу дібрано епіграф з поезії «Погоня» М.Шашкевича: «*Та де ти садиш, біснுவатий?! / Ні там людей, ні там хати!*». У баладі змальовано український степ, яким мчить козак, доганяючи татарина, що полонив його сестру. На його дорозі виникають могили, непрохідні болота, діброви, луки, загалом непривітне Дике поле. В Устияновича в цих епізодах важливе місце відводиться картинам незайманої природи, на тлі якої розкриваються духовний світ Федора. Повістяр романтичними фарбами змальовує гори, бори, непрохідні хащі, провалля. Він малює природу у всій її незайманій красі, багатстві кольорів, звуків. Наратор вдається до зовнішньої та внутрішньої фокалізації, зображуючи погоню Продана за Федором, який полює на ведмедя.

Спочатку подорож Федора змальовується крізь оптику розповідача: «Здалека мож єго було видіти, як спускався з єдиного верха на другий і то в єдну, то в другу завертав сторону, і то щезав з очей в дебрі, то знову появлявся на вершку» [7, 410]. Герой опиняється один на один з природою, відтворюються труднощі на його шляху, а в розповідь наратора вклинюється мовлення героя: «Но тяжка туди дорога! Що крок, то колода, що сяг, то пропасть, як би лихий, – не снів би ся! – з весілля туди через всі віки гонився»

[7, 410]. Природа сприймається у своєму пластично-живописному бутті, відтінюючи настрої персонажа і його наполегливість у досягненні мети. Романтичний колорит досягається за допомогою описів звалищ розтрісканих від бурі дерев, вивернутого коріння, зламаних молодих ялин, старих буків, які падають на дорогу. Проте ці перепони не зупиняють молодця: наратор підкреслює мужність і винахідливість Федора Медуляка у його полюванні на ведмедя.

У річищі романтичної поетики змальовується образ Продана, для якого Федір не тільки давній товариш, а ворог, що руйнує його щастя. Ось за сто метрів чекає Продан ненависного йому суперника, прагне «помститися за свою Молану». Художньо майстерно наратор зображує внутрішні суперечності парубка-месника: «По всіх жилах заграла ему кров, мов з нових нор, скоро го взяв на око, а в гарячій серці розпочалася страшна буря. Зчорнілая Молана і ще чорніше діло, до котрого забирався, станули ему на хвилюку перед очі. Чисте сумління і пекельна гадка, життя і смерть, небо і пекло стрітилися в его душі» [7, 411].

Так своєрідно розвивається наратив повісті, в якій притаманна своєрідна розповідна стратегія, особлива форма відносин між наратором, реципієнтом, розповідачем та об'єктом зображення і самим дискурсом. Загалом художній наратив характеризується *скомплікованою формою*: в ньому наявні елементи «сказу» як особливої усно-оповідної манери оповіді, гетеродієгетична і гомодієгетична оповідні структури. При цьому в повісті «Мість верховинця» розповідач набуває рис народного оповідача: «Нема над зелені свята. Годі описати, як красно, як любо тоді у нас. Вийдеш на поле – рай!» [7, 400]. До таких ознак народного оповідача можемо віднести вияви самоідентичності, коли наратор відносить себе до того ж соціуму, який описує. Його можна вважати частиною дієгезису, хоча явних вказівок на це наратор не представляє, натомість виявляє захоплення природою краю, його мешканцями, з любов'ю зображує їх побут та звичаї: «А прийдеш до села, який там новий вид, яка там нова радість! Хати всі побілені, вичищені, а на кожному подвір'ї гай. То кленові, то липові, то ясенові галузки стоять і на воротях, і на підсіню, стирчать у віконцях, виглядають зо стріхи і всюди, всюди, що аж чоловікові здається, що в яким лісочку. А люди, поубирані в святочнім строю, то фалюють по улицах, то сидять попід хати або гомонять по садочках. Ах, як любо у нас на зелені свята!» [7, 401]. У такий спосіб наратор позиціонується як *екстрадієгетичний*.

Він неквапливо описує дійових осіб, подає розгорнуту характеристику головного героя, немов особисто знає цю людину. Спостерігаючи за розвитком подій, наратор відтворює внутрішні монологи-роздуми персонажів, що увиразнюють розгортання соціально-побутового конфлікту: «Медуляк не повернув того дня, але замість него прийшов слуга до овець. «Так-то, – погадав собі наш Продан, – багацькій дитині хоть свято свобідне, а бідному слугі і великдень не свій». Не знав він, сирота, яке то свято святкував Федір». Таке проникнення у внутрішній світ людини засвідчує відхід від народно-оповідної манери викладу до гетеродієгетичної розповіді, яку веде наратор-усезнавець,

виявляючи себе семантично, оприявнюється як джерело інформації, представляє свою рецепцію історії, яку розповідає, вдаючись до відтворення внутрішнього мовлення Кожана, який міркує над поведінкою Молани і Продана: «Що сталося дівчатю? – зачав сам до себе. – Чи ся їй перевернуло в головці, чи якесь данє, чи лихо знає що? Прийшла з церковці, і плаче, і сумує, і не знати чому та й про що. І Продана дасть Біг: прибіг з полонини, лишивши вівці, стояв у церкві, мов чуява вівця, і щез... Ой, щось тут недобрим віє... Ну та що? Байдуже, що він сирота, але хлопець хоть куди. Газдик був би добрий з него, права рука. Ле що ж люди скажуть? Ей, сором, крий Боже!» [7, 402]. У художньому наративі повісті це розгорнутий внутрішній монолог, який висвітлює душевні почуття і переживання Дмитра Кожана. Розповідач вдало імітує усне мовлення персонажа, що безпосередньо розгортаються в даний момент, відбиваючи почуття люблячого батька. Ці враження, плин роздумів, асоціацій, відчуттів, страху за долю Молани своєрідно переплітаються, утворюючи виразний психологічний портрет героя. Наратор ускладнює монолог, увівши мовлення його дружини, яка «безустанку, все одно, як сорока, скреготала: «А Коби-то багача, а Коби-то Медуляка!» Як би убогий не варт уже чесним бути, як би тісний, а почтивий не годен шанувати мою доньку та й мене, строго. От що ж ми по багатстві? Бузьок на хаті, а жура в кімнаті! От плаче небога та розшибається. Так, стара, розмотай, що-сь намотала. Пий пиво, яке-сь наварила!» [7, 402]. Отож виникає внутрішня незгода, адже Дмитро не погоджується з дружиною, яка силою прагне видати заміж Молану за сина багатів Федора. Тобто наратор вдається до діалогізму – такого наративу, в якому взаємодіє декілька голосів, утворюючи своєрідну поліфонію думок.

Викладова форма повісті розгортається крізь оптику центрального наратора, через суб'єктивну модальність якого зображується художній світ та персонажі. Його всеохоплюючий погляд поширюється на всю сюжетно-композиційну структуру твору, тобто зовнішній наратор виконує функцію всезнавця в жанрі повісті-апологу, обравши собі особливий тип ставлення до героїв, виражаючи особисте «я». Не випадково своїх протагоністів – Продана і Федора – повістяр наділяє однаково позитивними рисами. Його позиція фіксується в творі особливою тональністю і ставленням до суб'єктів зображення, яке є ліричним.

Цим ліризмом, наприклад, забарвлений нічний епізод у житті дівчини (її розповідач ласкаво іменує «дівча»), яка не може заснути від хвилювань і переживань: наратор застосовує невластиве-пряме мовлення, цитатний дискурс Продана, чий образ постійно стоїть перед очима закоханої; вона пригадувала, «як-то він ніколи інакше не закликав на ню, «як Моланочко!», як-то він ніколи не прийшов додів, аби не принести то ягідок, то малин, то горішків, то пстружка (форелі), а з Сколього не повертав він ніколи без яблучка або калачика. А все то для Моланочки. Який же то був веселий, коли Маланочка забесідувала до него та засміялась» [7, 403]. Розповідач застосовує третьоособовий наратив, непрямий мововивав, а також персонажну фокалізацію: події дня прокручуються через сприйняття Молани. В цьому епізоді дівчина

виступає *фокальним персонажем*, крізь промінь зору якої представляються події. Дізнавшись, що кохану віддають за нелюба, Продан «стояв у церкві, мов ждав смерті на себе. А скоро учув заповідь, яким же оком глянув на свою Моланочку, що аж серце розпукалось» [7, 403]. Експліцитний наратор відзначає: «Ой не знала вона ще до днесь добре, що ся діяло в тім серденьку. Ой не знала вона аж досі на правду, про що про ню думав Продан... І довго, довго думала вона, і не суди, Боже, заснути дівичі. Вже й когут запів і зірочка зблиснула з-за Мазури, а вона ще думає, вона ще гадає і сльозами заливає постіль свою» [7, 402 – 403]. У такий спосіб наратор моделює внутрішній світ героїні, її сильні почуття і переживання, духовні порухи, що засвідчують мистецтво психологізму М.Устияновича в повісті. Цей епізод інтертекстуально перегукується з аналогічною ситуацією в повісті «Маруся» Г.Квітки-Основ'яненка, в якій змальовано, як закохана Маруся у Василя насамоті переживає перше кохання. Так пристрасно кохають сильні натури.

Наратор вдається до коментарів та оцінок персонажів, повідомляє про заздрість Федіра Медуляка, яка штовхає його на нерозважливі вчинки. Як і народний оповідач, такий наратор втручається в розповідь, а згаданий пролепсис вказує на часову дистанцію між подіями й розповіддю про них. Історія набуває рис бувальщини, яка має повчальний характер, що властиве жанровому різновиду повісті-епологу. В цьому виток авторитетних пояснень розповідача, в яких розкриваються мотиви вчинків персонажів. Водночас наратор-усезнавець займає позицію свідка подій, як в описі нічного візиту Моланки до Наливайчихи. Він також використовує прийом альтерації – притримує інформацію, як-от в епізоді, що мав місце в церкві, повідомляє про невідомого хлопця, який стоїть у кутку ні живий, ні мертвий. Такими прийомами оповідач намагається заінтригувати читача, адже конфлікт розгортається передбачувано. У розповіді присутнє романтичне замилювання героєм.

Наратор Устияновича ідеалізує верховинців. Хоча конфлікт будується на морально-етичних суперечностях, він, як романтик, вірить у фатум, який супроводжує людину життєвими дорогами, визначає її долю. Він осуджує антигуманний світ, якому протиставляється висока моральна гідність простих людей. Романтична поетика позначилася на характеристиках героїв: душевний світ Молани і Продана вільний від потворної моралі багатіїв, контрастує світові Кожанихи і Медуляка. Майстерно розповідач ускладнює конфлікт твору, розкриваючи психіку героїв. У коловороті життєвих випробувань опиняються колишні друзі-вівчарі та члени родин. Наратор по-романтичному ідеалізує головного героя, показує першість Наливайка у всьому: і красою «*був собі легінь, яких мало*», і «*ніхто не зіграв ліпше на сопілці, не загудів на вівчарській трумбеті*» (трембіті – М.Т.), і з «*вівцями перший на полонині*». У повісті акцентуються його риси як романтично ідеального героя, висвітлюється його глибокий світ почуттів, пристрастей, реакція на світ майнової нерівності. Особливо допомагають збагнути запальний характер парубка його діалоги з дівчиною, Федором, матір'ю. Ці експресивні, різкі й напружені діалоги, що

переростають у монологи, – крик серця юнака, рани його душі, під час яких навіть втрачає самовладання. Така поведінка закоханого вказує на винятковість його натури. Справді, Продан замислив помститися своєму суперникові. Він вистежив Федора в лісі, коли той збирався вполювати ведмедя. З глибокою психологічною майстерністю наратор домальовує образ Наливайка. Він помітив, як поранений і розлючений звір кидається на Федора. Хвилина – і суперник буде мертвий. Перед ним постала дилема: вбити Федора, спокійно дочекатись його смерті від ведмедя або врятувати суперника в біді. Продан стріляє у звіра. Платячи добром за зло, він пробуджує в душі суперника людяність, моральну свідомість. Розв’язка несподівано-новелістична. В цьому епізоді, сповненому граничного напруження духовних і фізичних сил, розкривається шляхетність натури героя, людини з народу. Відтак і Медуляк виявляє вдячність своєму рятівникові: відмовляється від Молани. В епілозі зображується колоритне весілля Продана і Молани. Пафос повісті-епологу – це ідея всеперемагаючої сили добра над злом.

«Мість верховинця» – класичний взірець романтичної *новелістичної повісті-апологу* в українській літературі як важливого етапу кристалізації живого художнього змісту в предметну цілісність, утвердження жанрового різновиду повісті, в якій інтенсивність впливу наратора на реципієнта є важливою. Звідси – її повчальна інтенція як характерна жанрова ознака. Тож дискурсивна практика М.Устияновича в цьому жанровому різновиді епіки засвідчила широкі можливості романтизму, його спроможність до художнього відтворення світу та людини. У наративі автора змальовано мальовничу частину України – Верховину, її неповторних людей, їх звичаї, вірування, трудолюбство, альтруїзм, духовність. Своїми художніми можливостями повість відповідала насущним потребам літератури середини XIX ст. у пізнанні національного характеру українця – волелюбної натури, духовно багатой особистості.

1. Гузар З. Повість Миколи Устияновича «Страсний четвер» // Шашкевичіана. – Вип. 1-2. – Львів-Броди-Вінніпег: Просвіта, 1996. – С. 311 – 317; 2. Гуревич Л. Бойківська тема у прозі М.Устияновича // Слово і час. – 2006. – № 9. – С.40 – 45; 3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.. – К.: Вища школа, 1981. – 277 с.; 4. Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // Костомаров М. Тв.: У 2 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1967. – С.375 – 393; 5. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Упоряд. Ю.Ковалів. – Т.2. – К.: Академія, 2007. – 622 с.; 6. Нахлік Є. Українська романтична проза 20 – 60-х років XIX століття. – К.: Наукова думка, 1988. – 318 с.; 7. Устиянович М. Мість верховинця // Письменники Західної України 30 – 50-х років XIX ст. – К. Дніпро, 1965. – С.393 – 412; 8. Франко І. Миколай Устиянович // Франко І.Я. Пов. зіб. тв.: У 50 т. – Т. – 26. – К.: Наукова думка, 1984. – С.380 – 383; 9. Франко І. Южнорусская литература // Франко І.Я. Пов. зіб. тв.: У 50 т. – Т. – 41. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 101 – 161; 10. Jillespie J. Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel – F Review of Terms // Neophilologus. – Leipzig, 1987. – Vol. 51. – № 2, 3; 11. Sacks Sh. Fiction and the Shape of Belief. A Study of Henry Fielding with glances at Swift, Johnson and Richardson. – Berkley – Los Angeles, 1984. – 325 p.; 12. Springer M. D. Forms of the Moderne Novella. – Chicago – London, 1985. – 423 p.

Олександр Ткачук,
к. філол. н., доц.,
Тернопільський національний
університет імені Володимира Гнатюка

МОДЕРНІСТСЬКА РЕЦЕПЦІЯ АБСУРДНОГО СВІТУ В НОВЕЛАХ МИХАЙЛА ЯЦКІВА

У статті аналізується наратив Яцківа крізь призму моделювання абсурдної свідомості особи, яка зневірилась у можливостях здійснення ідеалу в реальності. У такій семіосфері художній світ формується за правилами абсурду, що виражається на дієгетичному рівні, в розгортанні сюжету твору.

Ключові слова: абсурд, наратор, суб'єкт, феномен свободи.

В статье анализируется нарратив Яцкива сквозь призму моделирования абсурдного сознания личности, которая утратила веру в возможность идеала в реальности. В такой семиосфере художественный мир формируется по правилам абсурда, что выражается на диететическом уровне, в разворачивании сюжета произведения.

Ключевые слова: абсурд, рассказчик, субъект, феномен свободы.

There is analyzed Yatskiv's narrative through the prism of modeling in it the absurd consciousness of a person, which despaired in possibilities of ideal in reality. The artistic world in such semiosphere is formed due to the absurd rules, what is expressed on the diegetic level in the story line development.

Key words: absurd, narrator, subject and phenomena of freedom.

А.Шопенгауер у відомій праці «Світ як воля і уява» стверджував, що художник дає можливість подивитися на світ його очима [8, 256]. При цьому естетична насолода від сприймання тексту розпадається на два моменти: пізнання ідеї, яку несе автор, і самопізнання його як суб'єкта. Спочатку німецький філософ закликав до формування «чистого суб'єкта» пізнання, завдання якого полягало в тому, щоб об'єктивно репрезентувати обставини дійсності, аби продемонструвати трагізм екзистенційного буття. Пізніше у працях Ніцше йшлося не стільки про об'єктивність, скільки про особливості суб'єктивного сприймання трагізму [6, 11 - 128]. Зрештою, зваживши на те, що саме суб'єкт як носій свободи, відчуває відчуження життя, стає зрозуміло, що почуття трагізму народжуються у його індивідуальній уяві як реакція на детерміновану онтологію світу необхідності. Йдеться, відтак, про стан абсурду, в контексті якого людина бачить свої потуги марними усунути протиріччя людського буття.

Отже, два моменти, про які говорив Артур Шопенгауер, розглядаються тепер таким чином: самопізнання в контексті художнього наративу знаходить своє вираження у протиріччі між внутрішніми «я» і «не-я», тобто «буттям» і «небуттям». Залежно від того, успішним чи ні буде результат означеної боротьби, відмінною буде інтерпретація ідеї, яку хоче утвердити автор. Оскільки йдеться про трагедію, то зрозуміло, що і в зовнішній парадигмі, яка стала виразником негативного типу інтерпретації свободи, й у внутрішній, що означила конфлікт «я» і «не-я» позитивної свободи, небуття виступає своєрідним знаменником, з погляду якого оцінюються усі деталі естетичного

дискурсу. Саме непереможна присутність небуття примушує реципієнта бачити світ в абсурдній формі.

Глибоке дослідження феномена абсурду в російській символістській літературі першої половини ХХ ст. здійснила О.Буреніна. Зокрема, вона ідентифікує абсурд у відмінних естетичних та філософських площинах, у кожній з яких він набуває інших конотацій. Так, етимологію цього терміна вчена пояснює контамінацією латинських слів «absonus» – «какофонічний» і «surdus» – глухий [2, 7]. Водночас дослідниця спирається на праці давніх греків, з яких робить висновок, що основою поняття про абсурд є щось таке, що суперечить логосу [2, 7]. Зокрема, загальновизнаним є покликання на цей феномен у працях ранніх християнських мислителів, які стверджували: «Вірую, тому що абсурдно» [2, 9], тобто я вірую, оскільки це суперечить розуму. Відтак О.Буреніна розглядає абсурд у потрібному значенні: як логічний абсурд, тобто заперечення раціональної логіки, як метафізичний абсурд, тобто вихід за межі розуму як такого, як естетичну категорію, що виражає негативні сторони світу. Власне, посилаючись на перші два значення, розмірковував про абсурд і данський філософ С.К'єркегор, який, як і Тертуліан, стверджував, що повірити для людини з екзистенційними переконаннями надто важко, бо віру в Бога неможливо пояснити [5, 15 - 112]. А тому більш доступною для інтерпретації є естетична категорія абсурду, що стає формою вираження по-особливому негативного сприймання дійсності. Словом, абсурд, так би мовити, стає підґрунтям людської екзистенції, оскільки закриває двері із темної кімнати, в яку потрапив суб'єкт. З одного боку, повірити в Бога важко, бо неможливо з'ясувати розумом його присутність у людському житті, а з другого – усі прагнення суб'єкта в екзистенційному світі завжди будуть розбиватись намарно. Саме тому естетична категорія абсурду стає підґрунтям для модерністського модусу реєпції людської екзистенції, зокрема її символістського різновиду, який категорично не вірив у можливість гармонії людини.

З філософів ХХ ст. найбільш ґрунтовно осмислив природу абсурду Альбер Камю, в есе «Міф про Сізіфа» [4, 13 - 143]. Свої міркування учений експлікує на розповіді про грецького героя, абсурдність поведінки якого означається у двох площинах, які можна вважати як метафізичний та естетичний абсурди. У контексті першої Сізіф марно штовхає камінь. У контексті другої він усвідомлює драматичність свого стану, а відтак рефлексує над своєю долею. Тобто в першому випадку абсурд вважається об'єктивною складовою екзистенції, у другому він стає формою вираження реєпції негативної свободи. Репрезентативно в цьому сенсі є новела М.Яцківа «Шкапа», де пізнання ідеї відбувається шляхом інтерпретації випадку із життя тварини, яка сама не може рефлексувати над своєю екзистенцією, тому за неї це робить наратор. До того ж у творі відкривається не тільки об'єктивний світ абсурдного буття шкапи, але і роздвоєність абсурдної свідомості суб'єкта-оповідача. Отже, у новелі йдеться про конячку, стару й худу, яка ледь тягла віз під гору. Наратор малює її вражаючими, експресивно насиченими рисами, що

доводять її страдницьке та підневільне життя. Крім важкої праці на користь свого погонича, вона нічого не могла більше терпіти: «З праці і голоду мала полуди на очах і виділа лиш, як крізь сито» [9, 53]. Але як могло бути по-іншому, якщо і сам селянин змушений вдаватись до різних хитрощів, аби вижити, бо як він нестерпно ставився до шкапи, так і до нього відчуженим було ставлення тогочасного суспільства. З цього приводу можна згадати чималу кількість образів української літератури, що переконують у трагізмі людського життя. Наприклад, у новелі «Дай, Боже, здоров'я корові» Т.Бордуляка йдеться про залежність усієї селянської родини від корови, яка є єдиною годівницею. Так само в новелі Марка Черемшини «Чічка» змальовані драматичні обставини смерті коняки, від якої залежали щастя і добробут мужика. Саме тому в новелі М.Яцківа погонич так безжально знущався над твариною, примушуючи її робити те, що від неї вимагалось: «візник прав її по кістках так, що аж висувались з-під шкіри» [9, 53]. Хоча він верещав на неї і бив її, зрештою, зрозумів, що не зможе витиснути з неї те, чого хотів. Тому вдався на останню хитрість. Скубнувши жменю сіна, він спокусою та обманом вирішив все ж таки домогтися свого. Виморена коняка, зібравши останні сили, пошкандибала, аби дістати їжу, яку їй пропонував господар, від якого вона хоч хвилями, проте розраховувала на ласку. Якщо для абсурдного чоловіка така поведінка близької людини означала втрату «сподіваного раю», то у творі в житті коняки втрачена мрія символізується смертю: «Як опинилася на горі і мали з'їздити в долину, дав їй сіно, але вона захиталась і упала. Витягнула судорожно ноги, відхлипнула кілька разів, аж голова розгубилася і угибла» [9, 53]. Отже, хоч сама коняка цього усвідомити не могла, наратор проголошує даремність її екзистенції. Бо «колись була гарна і сильна, служила цісарю», а тепер у її очах «пекло муки» [9, 53].

Загалом, у спадщині письменника зустрічаємо чимало творів, які побудовані за принципами вище аналізованої притчі. Л.Туміна відзначає, що в прагматичному аспекті притча є символом, який вказує на ідею і пропонує багатозначненість її інтерпретації, тому по-особливому актуальна для оформлення символістського наративу [7, 12]. Так, у наведеній новелі М.Яцківа спостерігається безпосереднє негативне ставлення наратора до трагічного типу буття, в якому вимушено екзистує людина, чию онтологію продемонстровано в алегоричному образі шкапи.

Модель дійсності, відбита у творі може бути проінтерпретована у різних контекстах, що здатні служити ключами до осмислення конфлікту. Сюди можна віднести новелу «Собака», де змальовано ситуацію знищення маленьких песенят, які щойно були приведені на світ Лискою. Тільки маленька Ганнуса з дитячою приязню, співчутливо ставиться до собаки, бо любить бавитися з нею. Навіть тепер, у найбільш драматичний момент, коли Лиска даром скавуліла і дерла лапами двері, тільки дівчинка її пожаліла і дала молоко. Кожен з цих епізодів життя тварин і в попередній, і в цій новелі, як і в багатьох інших, доводить, що світ розвивається по-своєму, не зважаючи на жалі та страждання ліричного суб'єкта, тобто завжди є той, хто у своєму серці переживає трагічну

іронію, яка, як кара, панує відчужено над усіма, хто прагне свободи в цьому світі. Наратор зосереджує увагу на особливостях самопізнання суб'єкта, на прикладі якого бачимо роздвоєну структуру трагічного героя, що перетворює об'єктивний ідеал у суб'єктивний, у пошуках якого людина сприймає дійсність у форматі абсурду.

Дуже часто відбувається так, що спочатку персонаж, як шкапа з однойменного твору, сподівається на успіх в егоїстичному світі детермінованої дійсності. Проте в силу непередбачених обставин трагічно карається від тиску трагічної іронії. Прикладом цього є наратив у творах А.Тесленка, який розгортається за традиційною схемою характеробудування, коли спочатку персонаж розвивається в контексті багатьох перспектив, проте згодом несподівано усі його інтенції руйнуються, що стає зрештою причиною відчаю, який веде до самогубства. Олена Панасенко, героїня повісті «Страчене життя», вирізнялась розумом та працьовитістю від своїх ровесників, за що була нагороджена можливістю продовжити навчання в церковно-вчительській школі. Проте, незважаючи на високий рівень її освіти, глибину її творчого та інтелектуального потенціалу, в дорослому житті вона зустрілась із небезпекою, що її втілюють людська черствість, лицемірство та корисливість. Темрява смертельного відчаю тому була настільки образливою для неї, бо виходила з вчинків та слів найбільш близьких людей, які спочатку ніби й сприяли Олені в її духовному зростанні, пізніше продемонстрували свою справжню суть. Сюди можна віднести кар'єриста і підлабузника Федора Грищенка, отця Полієвкта, якому так довірилась героїня, і найбільше – рідню – батька і матір.

Письменники межі століть прагнули продемонструвати своїх персонажів саме у критичний момент екстремальної ситуації, коли загострюються проблеми об'єктивної дійсності та посилюється рецепція суб'єкта. Саме тоді стан абсурду переживається людиною, оскільки вона у страху перед екзистенційною безоднею замислюється над неможливістю реалізувати свій внутрішній потенціал, тобто над проблемою свободи. А.Камю з цього приводу відзначав, якщо недавно світ ще якось служив задоволенню людських бажань, то тепер він повен свого відчуження, швидше нагадуючи «втрачений рай»: «розмальована нашими звичками сцена стала нічим іншим, ніж тим, чим вона є сама по собі, чужою до наших прагнень, бажань та інтенцій» [4, 27]. Словом, на думку екзистенціаліста, відсутність позитивного відношення між сутністю та буттям, перетворює останнє на світ розчарувань. Перебуваючи в такому пеклі, людина нічого більше не бачить, окрім абсурду.

Як відзначає О.Буреніна, абсурд, на погляд філософів, стає індексом руйнування людської екзистенції. Суб'єкт усіма силами прагне наблизитись до буття, проте, відчуваючи його відчуженість, вдається до засобів несправжнього існування. В такий спосіб у людині, яка відчуває себе самотньою у світі, формується абсурдна свідомість. Абсурд при цьому не стільки є онтологічним складником людської свідомості, скільки набутою формою, усвідомленою під час пограничної ситуації. В цю мить суб'єкт гостро переживає абсурд

об'єктивної дійсності, на що в нього з'являється суто людські почуття: тривога, страх, самотність.

Так, у художньому світі новели «У милосердної богині з кам'яним серцем» персонажі перебувають на лікуванні у шпиталі. Незважаючи на те, що на закладі, де вони знаходились на утриманні, висіла вивіска милосердя, проте відчай, який панував серед людей на межі зі смертю, заперечував їхню надію на життя. В таких обставинах неможливо було не тільки мріяти про свободу, але й міркувати про яке-небудь взаєморозуміння. Вони бачать тільки абсурд своєї екзистенції, яка відвернулася від них і прикривається маскою милосердної богині. Насправді ж, усі помітили в її образі посмішку смерті: «білі в неї груди, але серце кам'яне» [9, 135]. Кожен опинився сам-на-сам з проблемами, як той хворий з поламаними ногами і ребрами, якому принесли листа від рідні. Батько повідомляв, що його мати померла з туги за сином. Залишившись на самоті, він благав у долі про те, щоб повернутися до рідних і допомогти їм на господарці. Проте що було робити синові, коли він лежав у госпіталі, втративши будь-яку надію на рух. У відчаї він просив Бога, аби забрав його з цього світу, вирвав з тих мук, що взяли його в полон. Як і в листі, так і в душі молодого хлопця творилося пекло від безвиході. Абсурдність людського буття засвідчує розв'язка: син помирає, так і не дослухавши прикінцевих вітань батька та сподівань на швидке повернення.

Особливо красномовною в сенсі рецепції буття як абсурду є новела М.Яцківа «Ой не ходи, Грицю...», в якій наратором накреслюються реальні пошуки персонажем смислу свого буття. Чирик при цьому не просто робив вчинки, але й рефлексував, аналізуючи свої минулі помилки. Так, коли герой записався на роботу в театр, він відразу почав розуміти, що така професія не буде його життєвим шляхом. Характерно, що судження героя нагадують швидше міркування вправного філософа-екзистенціаліста, ніж якогось артиста. Таким способом автор намагався висловити свої думки, що стосуються людської екзистенції. Як пізніше М.Гайдеггер назве життя людини «буттям-до-смерті», так само мислить Чирик: «кожна людська дорога, від'їзд чи повернення, кожний крок – це постійне надточування простої лінії, яка веде до могили...» [9, 172]. Якщо так думати, то беззаперечним стає негативне ставлення до дійсності, яке знаходиться на грані з байдужістю, як-от у новелі «Все дурниця». Так може говорити тільки та людина, яка настільки звикла до трагізму у своєму житті, огрубіла, що для неї уже немає значення, що діється навколо. Великого хлопа-велетня принесли до шпиталю, де мали відрізати обидві ноги, проте його не злякала небезпека. Як тільки на лице закладали хлороформову сітку, він промовив: «що то всьо дурниця».

За такими висловлюваннями персонажів простежується ідея самого наратора, який для своєї розповіді добирає обставини людського буття. Прикладом є новела «Горобці», в якій чоловік та його дружина сиділи під риштуваннями, гадаючи про свої клопоти. Знову ж, як та шкапа, люди важко працювали, чекаючи на гроші, яких весь час не вистачало. Обоє обідали пісною юшкою, яка, як той «голодний борщ» з твору Тимотея Бордуляка [1, 29 - 32], не

приносила ніякої користі, тому що в шлунку «бурлила, наче тачками хтось буркотів по сінях» [9, 180]. Навколо ж самі проблеми пообсідали настільки, що вже сам незчуєшся: «не знаю, чи з голоду, чи з журби... нуд до мене вчепився, як би я п'яний був...» [9, 180]. Саме такі умови життя спонукають бачити екзистенцію в абсурді: «людина – як отой горобець. Ніби вільна, ніби бадьора, а притулиться де-небудь під риштуванням і не знає, який кіт чи сова чатує на нього» [9, 180]. Так і сталось, піднімаючись від столу, зачепив за стовп, від чого риштування впало та забило обох. Спрацьовані люди, які закопували свій кривавий піт у своїй роботі, крім неї, більше нічого не бачили, на думку наратора, не заслуговували на трагедію. Але чомусь саме вони стали жертвою випадковості.

Проте автор цих явищ не абсолютизує тому, що, як стверджує герой новели «Де правда?» Мартин Гробман, ім'я якого вже говорить саме за себе, нема значення, чи цісар чи не цісар, кожен «мусить постарітися й вмерти». Алегоричним образом така безпосередність детермінізму, що стосується всіх, описана в новелі «Журавлі». Провідник, який був лідером у групі птахів, чи то захворів, чи задрімав, почав втрачати рівновагу та демонстрував ненормальну поведінку, яка свідчила про те, що він не здатен більше керувати зграєю. Наратор таким чином порівнює людей з тваринами, які, як тільки помітили слабину у своєму побратимові, відразу накинулись на нього та заклували дощенту: «на чолі гурту став новий провідник» [9, 212].

Наратор у творах М.Яцківа намагається продемонструвати, що синтетизм трактування свободи в екзистенційній дійсності немає правдоподібності, тому, як і сам абсурдний світ, який є об'єктивно заданий, так і внутрішній стан людини мають трагічне підґрунтя. Тому щодень вимірюється відчуженням, а попереду смерть, прагнучи забути яку, людина наповнює своє буття боротьбою за владу. Так мислить своє життя Чижик, головний герой новели «Ой не ходи, Грицю...». Поки він міркував про смисл своєї екзистенції, намагався бути самим собою, послідовним та глибоким у своїх вчинках, інші, можливо, гірші за нього, пхались уперед: «тим часом перший-ліпший дурень випихався вперед, а тебе відпихав назад...» [9, 173]. Життя є змаганням, яке, розвиваючись за своєю традицією, ніколи не терпить жалісливих слів до кого-небудь: «ти повинен ловити всяку нагоду і не бавитися доброю вірою в людей, інакше – поки ти розглянешся, світ тебе обікрав, і ти став голий, що хоч сядь і плач, і ніщо тобі не допоможе» [9, 173]. Недаремно Чижик обирає для себе працю в театрі, оскільки хотів пізнати ідеал у мистецтві, очікував там побачити синтетичну ідеальну серцевину, сприймаючи яку, в романтичний спосіб прийде до гармонії. Проте і там він розчарувався, як втратив віру в театр сам М.Яцків [3, 124]. Театр для них не став місцем для рятунку від обмежень буття, а тільки підтвердив, що, як і в екзистенції, в ньому кожен прагнув здивувати один одного, «намагався показати щось небувале» [9, 171].

У парадигмі екзистенціалізму, без віри у смисл свого буття, суб'єкт відчуває, що воно стає абсурдом. Сприймання світу як абсурду в наративі Яцківа окреслюється через моделювання абсурдної свідомості особи, яка

зневірилась у можливостях ідеалу в реальності й переживає страх перед будь-яким синтезом, гармонією. У такій сім'юсфері художній світ формується за правилами абсурду, що виражається на дієгетичному рівні, в розгортанні сюжету твору.

1. *Бордуляк Т.* Твори / Тимотей Бордуляк. – К.: Дніпро, 1988. – 372 с.; 2. *Буренина О.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / Ольга Дмитриевна Буренина. – СПб.: Алетейя, 2005. – 332 с.; 3. *Ільницький М.* На перехрестях віку. У трьох книгах. / Микола Миколайович Ільницький. – К.: Києво-Могилянська академія, 2009. – Кн. III. – 902 с.; 4. *Камю А.* Миф о Сизифе; Бунтарь / Камю А. [пер. с фр. О.И.Скуратович]. – Мн.: ООО «Попурри», 2000. – 544 с.; 5. *Кьеркегор С.* Несчастнейший / Серен Кьеркегор. – М.: Библийско богословский институт св. апостола Андрея, 2005. – 376 с.; 6. *Ніцше Ф.* Народження трагедії // Ніцше Ф. Повне зібрання творів: Критично-наукове видання у 15 томах / Упорядн. Джорджо Коллі та Мацціно Монтінарі, ред. укр. вид. Олег Фешовець. – Т. 1. Народження трагедії; Невчасні міркування I – IV; Твори спадку 1870-1873 / Ф.Ніцше. – Львів: Астролябія, 2004. – 770 с.; 7. *Тумина Л.Е.* Притча как школа красноречия: Учебное пособие / Л.Е. Тумина. – М.:Издательство ЛКИ, 2008. – 368 с.; 8. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр. – М.: Харвест, 2007. – 848 с.; 9. *Яцків М.* Муза на чорному коні / Михайло Яцків [Упоряд., автор передм. та приміт. М.Ільницький]. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.

**Станіслав Ульяш,
д-р філол. н., проф.,
Жешувський університет
(Польща)**

ФЕНОМЕН КРЕСІВ

У статті розглядається проблема пограничної свідомості в польській літературі, означена польським терміном «креси».

Ключові слова: креси, погранична свідомість, ідентичність, діалог літератур.

В статье рассматривается проблема пограничного сознания в польской литературе, означенного польским термином «кресы».

Ключевые слова: кресы, пограничное сознание, идентичность, диалог литератур.

In the article the problem of the border consciousness in Polish literature is considered. This problem is defined with the Polish term “kresy”.

Key words: kresy, border consciousness, identity, literatures' dialogue.

В історії культури існують поняття, які формувалися протягом довгого періоду, включаючи в свою семантичну структуру все нові сенси і набуваючи в результаті полісемічного характеру. Саме так історія формувала термін «пограниччя», значеннєві складники якого в міжвоєнний період спричинилися до еволюції семантичного поля, що, зрештою, призвело до значних суперечностей. Доцільно прослідкувати ці значеннєві зміни терміна, що стосуються як його диференційних, так і конотативних рис.

У міру просування кордонів Польщі на захід поняття пограниччя все ширше охоплювало терени вздовж меридіану і міліло за паралелями¹. Нині цей термін постає утворенням вельми різномірним і охоплює чи не всю багаточисельну

¹ Поп.: A. Ziemiński. *Miasto kresowe Polski międzywojennej: mit i rzeczywistość* // “Odra”, 1983. – Nr 4. – S. 38.

історію польської присутності на Сході. Термін «пограниччя» став різновидом канону, чуттєвої догми, «домом польського буття»². Він має географічно-історичний, цивілізаційний, політичний, національний та аксіологічний підтексти, а ближче до сьогодення набуває виміру культурного феномену. У сучасній же літературі східна тема присутня, зокрема, як «спроба опису ампутованої руки, що болить і далі»³.

Слово «пограниччя» (польське *kresy* з нім. *Kreis* – коло, границя, лінія)⁴ в старопольській мові означало низку сторожових веж⁵, що тяглася степами від Дністра до Дніпра, і пов'язувалося переважно з Поділлям. Але південно-східна окраїна Речі Посполитої постійно змінювалася. У XVI ст. пограниччям називали Поділля й Україну, в XVII ст. цією назвою було охоплено ще й Дике Поле. Перед поділом Польщі пограниччя асоціювалося з ненадійними, небезпечними, слабо пов'язаними з державою землями, розташованими на південно-східних околицях Речі Посполитої. На ці землі нападали татари, волохи, турки. Тут формувалися шляхи їхніх пересувань: волоський, чорний, кучманський. Тут була найбільша фортеця Речі Посполитої, що охороняла країну від чергових атак, – Кам'янець-Подільський. Однак відсутність натуральних кордонів захисту призвела до того, що з польським пограниччям пов'язується лицарський етос, оскільки, як писав Пйотр Грабовський на початку XVII століття, «лише в наших руках, у наших грудях і наших горлянках наша *Munitia* (оборона)»⁶. Поступово історичне пограниччя було замінене ідеологічним⁷, концентруючи, як у фокусі, низку визначальних для польської національної ідеології елементів. Пограниччя частково поділило долю поняття передмур'я, оскільки його семантику формували два усталених уявлення: твердині й муру та окопів і валів⁸. У XVII ст. ідея Польщі як *antemurale christianitatis* (оплоту християнства) була великою ідеєю, яка непокоїла уми. Важливо підкреслити, що через південно-східне пограниччя, тобто через Червону Русь, Волинь, Поділля й Україну, Річ Посполита контактувала з просторим мусульманським світом, а локальні вияви життя набували тут загальноєвропейського значення, тому польський «захист пограниччя» був охороною для цілої *respublica christiana*⁹; подібним чином іспанське лицарство боронило Європу від потоку сарацинів на заході.

Те, що в XVI і XVII століттях відповідало реальній дійсності, пов'язаній із геополітичною ситуацією Речі Посполитої Обох Народів, у наступний період

² J. Kolbuszewski. *Legenda Kresów w literaturze polskiej XIX i XX wieku* // *Między Polską etniczną a historyczną* / Pod red. W. Wrzesińskiego. – Wrocław, 1988. – S. 47.

³ J. Jarzębski. *Exodus (ewolucja obrazu kresów po wojnie)* // *W Polsce czyli wszędzie*. – Warszawa: PEN, 1992. – S. 129.

⁴ Поп.: A. Brückner. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. – Warszawa, 1989. – S.266.

⁵ Поп.: Z. Głogier. *Encyklopedia staropolska ilustrowana*. – Wyd. 2. – T. 3. – Warszawa, 1972. – S. 98–99.

⁶ Цитується за: M. Wańkowicz. *Anoda-katoda. Było to dawno* / Wybór i oprac. tekstów T. Jodełka-Burzecki. – T. 1. – Kraków, 1986. – S. 9.

⁷ Термінологічне розмежування запропоноване А. Земільським: A. Ziemiński, *op. cit.*, s. 39.

⁸ Поп.: J. Tazbir. *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*. – Warszawa, 1987. – S.146.

⁹ Поп.: B. Jasinowski. *Podstawowe znaczenie kresów południowo-wschodnich w budowie polskiej psychiki i świadomości narodowej* // “Pamiętnik Literacki”, 1936. – Nr 2. – S. 215–216.

переходить до категорії міфу, обтяженого глибинним значенням для національної свідомості.

Нашарування сенсів у понятті пограниччя також викликане актуалізацією історичної дійсності. Під кінець XVI століття кристалізується ідея багатонаціональної держави, породжена тим, що *Corona Regni Poloniae* просторово й етнічно значно розширила свої терени. Держава, яка досі лежала майже виключно в межах річкових систем Вісли й частини Одру, збільшилася на системи Дністра, Дніпра, Німану й Двіни. До майже монолітного до того часу народу п'ястівської Польщі тепер входять поляки, литвини, русини, білоруси, поруч із меншими групами німців, татар, вірмен, волохів, циган, євреїв. Корона Королівства Польського і Велике Князівство Литовське займають величезну територію, більше ніж мільйон квадратних кілометрів і, за винятком Росії, становлять на зламі XIV і XV століття найбільший державний організм у Європі. Зразок Польщі Ягеллонів, скріплений актами в Крєві, Городлі й Любліні, протягом довгого часу був парадигмою співіснування народів на східному пограниччі давньої Речі Посполитої. Громадяни ВКЛ звали мешканців з-за Бугу «коронцями», а останні, у свою чергу, називали тих «литвинами», незалежно від їхнього різноманітного етнічного складу. «Поляками» вони називалися всі разом. Так само і «союзну державу» Річ Посполиту Обоих Народів уже з XVII ст. почали повсюдно в розмовній мові називати «Польщею»¹⁰.

Польськість у такому розумінні не мала, звісно, нічого спільного з етнічним та націоналістичним розумінням національності, поширеним нині. Назва «поляк» аж до середини XIX ст. означала лише громадянина земель Речі Посполитої, свідомого своїх обов'язків стосовно великої (сьогодні сказали б – ідеологічної)¹¹ вітчизни, незалежно від вірності малій: її звичаям, мові, традиціям (нині сказали б – вітчизні приватній чи регіональній). Пам'ять про ці ідеали зберігатиметься в колективній свідомості народів, які мешкали на цій спільній території, аж до моменту поширення концепції національної держави. Польський, литовський та український націоналізми, що набирали сили, давали окремим національностям альтернативу етнополітичної орієнтації. *Gens Lithuanus (Ruthenus) natione polonus* все більшою мірою ставав тільки *natione polonus*, а проблема власних коренів залишалася для істориків та родинних спогадів.

Східні землі, прилучені до Росії в період поділів і відділені від утвореного в 1807 р. Варшавського герцогства кордоном по Німану й Бугу, очікуватимуть на кампанію Наполеона, що підтверджує, наприклад, поема Адама Міцкевича «Пан Тадеуш». Пан Тадеуш не може забути «Мазурки Домбровського» й наполеонівського року, який мав повернути єдність із Корonoю. Фіаско воєнної

¹⁰ Пор.: W. Wielhorski. *Ziemia ukraińska Rzeczypospolitej. Zarys dziejów* // «Pamiętnik Kijowski». – Londyn, 1959. – S. 67–68.

¹¹ Описом взаємозалежності між приватною, регіональною та ідеологічною вітчизнами завдячуємо С. Оссовському: S. Ossowski *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny* // *Dziela*. – Т. 3. – Warszawa, 1967. – S. 201–226, 251–253.

експедиції Наполеона й акт Віденського конгресу зумовили утворення Польського герцогства під владою російського царя. Водночас Віденський конгрес відрізає від герцогства литовсько-білоруські землі, повністю віддаючи їх Росії. Згаданий річковий кордон стає також митним і паспортним. Землі, розташовані на схід від нього, підпорядковуються законодавчому устрою царської Росії. У термінології петербурзького двору – це були західні губернії, в Польщі ж ці самі терени почали називати «відібраними землями». Царат зваблював польську політичну еліту можливостями розширення герцогства. Розчарування від обманутих царатом надій стало однією з головних причин повстання 1830 р.¹² Цікаво, що повстанська влада використовувала двогербову печатку: поруч із Орлом був зображений литовський знак Погоні. Ведеться боротьба за об'єднання «з братами, поневоленими Петербургом»¹³. У період між повстаннями патріотичний загал був переконаний у єдності, хоч і нетотожності, Литви і Русі з Польщею. Цій ідеї повністю присвячений «Пан Тадеуш». Царські репресії призвели до значного регресу польськості на цих теренах. Але керівники Січневого повстання докладатимуть зусиль, щоб воно охопило всі частини поневоленої вітчизни, закликатимуть до боротьби за незалежність у межах 1772 року. Повстанський комітет приєднає до двогербової печатки знак архангела Михаїла як символу Русі. Однак повстанські маніфести не здобудуть загального відгуку. Отже, поразка повстання значною мірою передрікає долю польськості на цих теренах. Відтоді вони отримують назви «Севєрозападний край» і «Югозападний край». У розумінні царської влади ці терени були корінними російськими. Росія вважала їх етнографічно своїми, тому навіть у періоди невдач, таких як Японська війна, зяття закріплювала в пам'яті перемоги, ставлячи у Вільні, поруч із пам'ятником Муравйову, монумент на честь цариці Катерини з картою на цоколі, де було зображено буцімто російські землі й містився напис: «Відірване – повернулося»¹⁴.

Тим часом спадкоємність культурного і патріотичного спілкування забезпечувала література, яка за допомогою відповідної системи шифрів, алузій і псевдонімів стала своєрідним рухом опору проти спеціально модельованої царської політики, спрямованої на дезорганізацію патріотичного коду поляків. «Трилогія» Г.Сенкевича, як зазначає Вацлав Ледницький,¹⁵ рятувала багатьох поляків пограниччя від денаціоналізації, захищала від повені русифікації, що заливала країну. Сугестивно-романтичне зображення Дикого Поля, локалізація на Жмуді архетипу гнізда, за яким сумують і куди

¹² Пор.: S. Kieniewicz. *Kresy. Problem Litwy i Rusi w dobie porozbiorowej* // "Tygodnik Powszechny", 1989. – Nr 46. – S. 1.

¹³ Цит. фрагмент сеймового маніфесту за С.Кеневичем, *op. cit.*, s. 1. Пор. також: S. Kieniewicz. *Kresy. Przemiany terminologiczne w perspektywie dziejowej* // "Przegląd Wschodni", 1991. – T. I. – Z. 1. – S. 6; повний текст с. 3–13.

¹⁴ Пор.: J. z Puttkamerów Żółkowska. *Inne czasy, inni ludzie*. – Londyn, 1959. – S. 94.

¹⁵ Пор.: W. Lednicki. *Pamiętniki*. – T. I. – Londyn, 1963. – S. 567. Ця тема більш широко висвітлюється в розділі «Імена пограничної книги».

повертаються¹⁶, знову спрямували увагу поляків на терени пограниччя. Відбувався процес освоєння простору пограниччя в уяві.

Натомість Еліза Ожешко і Марія Родзевічувна показували далекі рубежі Речі Посполитої як виселену і стражденну спільноту, яку видатні особистості привчали до етосу виживання й витривалості, до слухання голосу Матері¹⁷. Така проблематика йде в підпілля й живе у слові, оскільки з часу неволі польськість на пограниччі триває в постійному стані облоги. Це стосується і мови, і суспільної свідомості, і визвольних ідей та віровизнання (релігії). У міжвоєнний період поняття пограниччя рішуче переноситься на всі східні землі. Неодноразово воно супроводжується додатковим окресленням: «так зване» східне пограниччя. II Річ Посполита, яка становить «решту після парцеляції Великого Князівства»¹⁸ і Русі, фактично є останнім періодом, коли проблема пограниччя належала до сфери реальних фактів. Учасники київської військової експедиції 1920 року були останніми поляками, яким дано було бачити землю ягеллонської Польщі¹⁹. Територія польської держави зменшилася з 734 тис. км² перед поділом до 388 тис. км² після Ризького трактату, причому зменшення давньої території відбулося майже виключно на сході. Богуміл Ясіновський вважав, що міжвоєнний період «найбільш відповідний для зміцнення таких важливих ідейних зв'язків [із пограниччям. – С.У.] і переказування їх національній свідомості»²⁰. Уживана тоді фразеологія пограниччя становила протипагу до назв Литва і Русь, недоцільних у міжвоєнні роки з політичних поглядів.

Період війни став ніби подзвінням. У такому контексті польський цвинтар під Монте Касіно став символом багатонаціональної Речі Посполитої. Адже тут у солдатських могилах спочивають поряд із поляками представники інших національностей, що мешкали на східних теренах міжвоєнної Польщі. Монте Касіно одним нагадувало Збараж, другим – Волинь, Львів, Пінськ, для третіх було ознакою страждань, помсти і кари. Але ні для кого воно не було «фортецею Апеннінських гір»²¹. Очевидно, остаточна дематеріалізація ягеллонської Польщі, хоч вона почалася набагато раніше – шляхом витворення відмінної ієрархії цінностей, відбулася під час Ялтинської конференції.

Достатньо було однієї конференції «верхівки», пише Єжи Стемповський, кількох підписів і туманних комюніке, аби Польща позбулася останніх залишків ягеллонщини і повернулася до п'ястівських кордонів. Жодного Великого Князівства Литовського, жодного пограниччя, жодних національних меншин; один народ, одна держава, одна мова, одне віровизнання, одна партія; майже як *ein Volk, ein Reich, ein Führer* (один народ, одна імперія, один вождь).

¹⁶ Пор.: С. Miłosz. *Rodziewiczówna* // "Kultura" (Paryż), 1991. – Nr 3. – S. 17.

¹⁷ Пор. Там само. – С. 10.

¹⁸ Цим визначенням часто послуговувався Ю.Мацкевич.

¹⁹ J. Stempowski. *Wyprawa kijowska* // "Kultura" (Paryż), 1955. – Z. 12/98. Цит. за: J. Stempowski *W dolinie Dniestru. Listy o Ukrainie* / Wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył A.S. Kowalczyk – Warszawa: LNB, 1993. – S. 116.

²⁰ B. Jasinowski, *op. cit.*, s. 220.

²¹ A. Międzyrzeczki. *Katechizm szturmowy* // *Kresowa walczy w Italii* / Oprac. L. Paff. – Italia, 1945. – S. 87.

Така картина є новою, мало подібною до Польщі часу виборних королів і навіть до періоду двадцятиліття²².

Сьогодні добре відомо, що ідея моноетнічності польського народу була довгий час пропагандистським кліше комуністичної влади. Невипадково питання національних меншин, які мешкають у Польщі після 1945 року, було підняте повною мірою лише в переломні 1980-ті роки.

Отже, чим є пограниччя у свідомості сучасних поляків? Шукаючи відповідь на це запитання, ми звертатимемося до літератури як своєрідного дзеркала, яке фокусує типові антропологічні уявлення.

Переважну кількість значень, що асоціюються з пограниччям, породжено художньою літературою, де не тільки змальовано надзвичайну красу краєвидів, а й передусім конкретизовано низку культурних цінностей, що творять канон легенди пограниччя. Польська література пограниччя становить собою сплетення трьох елементів: пейзажних перспектив, часопросторових композицій та систем значень. Ця остання категорія постійно розростається, невтомно доповнюючись.

Упродовж тривалого періоду свого розвитку література створила чимало образів пограниччя. Воно постає як «країна з молочними ріками й медовими берегами», як Аркадія, лицарська школа, останнє пристанище всього свого, країна років дитинства, польський рай, «придушений і пустельний» простір, «метапростір пригоди», шанс для розвитку індивідуалістської концепції людини; простір чарівних краєвидів, що наводить «чари смутку». Натомість, починаючи з двадцятих років ХХ століття, пограниччя символізує драму зменшення батьківщини і супровідну драму раптового скорочення польських анклавів на сході, а ще – драму відходу з цих теренів західної цивілізації. На канві образу пограниччя як краю попелищ і могил, що спливає кров'ю, з'являється мотив вигнанців із найближчої серцю вітчизни, біженців, що тікають до Польщі зі сходу, охопленого революцією.

«Жінки, старі й кволі, – читаємо у «Провесні», – хапалися тремтячими пальцями за балясини штахет, чоловіки, змучені дорогою, цілували стовпи в тій огорожі. Усі штовхалися й товклися, прокладаючи собі й своїм прохід у натовпі, який горлопанів, ніби зборище потопаючих, що побачило берег»²³.

Юліуш Каден-Бандrowsький завершує цей розділ історії за допомогою надзвичайно місткої метафори: «Їхні босі стопи – це стопи гекзаметра невисловленої недолі»²⁴. Крім того, Мати постає у свідомості деяких письменників пограниччя як Каїн, що винен у винищенні рідних братів. Множаться «осучаснені переклади» міцкевичівської апострофи.

Більш пізні реалізації цього мотиву розвиваються шляхом, що його накреслив Адам Міцкевич. В епілозі «Пана Тадеуша» він представив етос біженців, який формував першу «нормативну поетику» польськомовної літератури пограниччя. Її своєрідною конкретизацією була повоєнна література

²² J. Stempowski. *Etapy pewnego odwrotu* // "Kultura", 1960. – Z. 6/152. Цит. за: J. Stempowski, *op. cit.*, s. 96.

²³ S. Żeromski. *Przedwiośnie*. – Warszawa, 1970. – S. 98.

²⁴ J. Kaden-Bandrowski. *Trzy wyprawy* (1931). Цитується за вид.: Wrocław, 1991. – S. 73.

про приречених на викорінення з рідної батьківщини, які рухалися шляхами репатріантів. Відбуваються два паралельних процеси: «сибірізація пограниччя» і «опограничнення Сибіру»²⁵. Пограниччя стало першим етапом хресної путі, яка випала на долю поляків, депортованих на простори білого пекла, зокрема до Воркути й Колими²⁶. Цю путь можна сприймати не лише дослівно, а й у символічному сенсі. Адже вона вписується в польський топос, який виник ще в межах романтизму і повторює схему дороги емігрантів. Отже, це шлях страждань, спричинений примусом і неволею, шлях, що веде від рідних місць до чужого й незнаного простору. Дороги ХХ століття перехреснюються з давніми дорогами засланих ХІХ віку, образи яких подає ІІІ частина «Дзядів» або «Ангеллі»²⁷.

Після Другої світової війни література, яка народжувалася на еміграції, з пієтетом зберігала традицію пограниччя. Митці, що постають у ролі мандрівників, пілігримів, вітають вимріяну вітчизну «здалека від покинутих станиць, через драти накинених границь» (*z dala od kresowych stanic, poprzez zasieki narzucanych granic*)²⁸. Цей мотив був присутній у польській літературі – щоправда, в завуальованій формі. Пограниччя дає про себе знати як постійно «живий цвинтар Речі Посполитої»²⁹, розмаїта книга Великого Князівства Литовського, а з шістдесятих років ХХ століття входить у художню течію малих вітчизн. Часто застосовувана формула «край років дитинства», що пов'язана з епілогом «Пана Тадеуша», дозволяє оминати рифи кордонів і складні політичні й демографічні проблеми. «Втрачені місця» пограниччя стають великою темою сучасної літератури, яка висвітлюється у різних способах.

Література пограниччя приваблює нині не лише тих, хто пов'язаний із нею своєю біографією, але й прихильників пограниччя за власною волею. Пограниччя отримує ранг послання до Польщі і до поляків. На думку Яна Кеневича, потрібно «поєднати геоісторичне бачення Польщі через вісь *Північ – Південний Схід* із культурною концепцією. Подібно пограниччя Європи було міжморським, було міжкультурним помостом, цивілізаційним простором зустрічей»³⁰.

Нині феномен пограниччя є передовсім культурною категорією. Пограниччя набуло символічного і сублімованого вигляду, означаючи певний стан свідомості, тип вразливості та уявлень, інакше кажучи, стало картиною світу. Пограниччя є пошуком дійсності, «очищеної часом, що проминув, – як у

²⁵ Пор.: E. Czaplewicz. *Kresy a Syberia* // “Przegląd Humanistyczny”, 1992. – Nr 5. – S. 101, 102.

²⁶ Пор. напр.: M. Kumorek. *Z Kresów do peczorskich łagrów*. – Warszawa: IW PAX, 1990.

²⁷ Пор.: T. Bujnicki. *Obrazy “innego świata”*. (*Losy Polaków w latach 1939–1945 na terytorium ZSRR w emigracyjnej prozie literackiej*) // “Przegląd Humanistyczny”, 1990. – Nr 4. – S. 38.

²⁸ “Tułacz”, *Kłaniam się Tobie...* // “Biuletyn Koła Lwowian” (Londyn), 1987. – Nr 53. – S. 21. Великої популярності серед читачів “Бюлетеня...” набув «Полонез пограниччя» [*Kresowy Polonez*], опублікований 1985 р. № 49, с. 2–7. Варто нагадати, що “Бюлетень кола львів’ян” [*Biuletyn Koła Lwowia*] з 1988 р. узяв назву «Львів і пограниччя» [*Lwów i Kresy*], «аби підкреслити», що він «захищає цілісність і інтегральність нашого східного пограниччя».

²⁹ Пор.: M. Zaleski. *Żyjące cmentarze Rzeczypospolitej*. – “Res Publica”, 1987. – Nr 4. – S. 81–92.

³⁰ J. Kieniewicz. *Polacy i Europa końca XX wieku* // “Krytyka”, 1991. – Nr 34–35. – S. 69.

Пруста»³¹. Певним чином пограниччя відірвалося від територій і етнічних груп, воно живе й розвивається лише в думках людей. Відтак воно стало знаряддям опису і мислення про світ, способом упорядкування проблем, важливих для регіону Центрально-Східної Європи. Зміст поняття переростає з географічно-просторового у міфічний, стосується вже не стільки речей, скільки цінностей.

Сьогодні потрібно наново прочитати наш зв'язок із пограниччям. Варто ще раз звернутися до періоду старопольської мови. У той час сформувався новий спосіб розуміння кордонів, який почали ототожнювати з суттю пограниччя. Польська мова засвоїла специфічне означення для такого роду теренів із відкритими кордонами. Власне, лексема *пограниччя* (польськ. *kresy*) відрізняється від слова *кордон* у значенні стабільної та усталеної лінії поділу між народами і державами. Це поняття не є тотожним зі словами, які функціонують в інших мовах для означення прикордонної специфіки, тобто з англійським *frontierland*³², німецьким *Grenzmark*, французьким *les confins*³³, словацьким *pohraniče*. І не лише через те, що воно має психосупільну маркованість, а й з огляду на згадану категорію відкритості. Рухомий кордон був історичною дійсністю, яка чітко співвідносилася з відкритим і динамічним регіоном різнорідних етнічних і релігійних груп³⁴. У той час не існувало поняття лінійного кордону, натомість існував степовий рубіж, нейтральна смуга. Ніхто у Дикому Полі кордону, в сучасному розумінні, не проводив – він постійно змінювався, проходячи то ближче до Києва, то ближче до Львова. Частково це нагадує відому концепцію Фредерика Джексона Тернера і Вернона Луїса Паррингтона про створення Америки й американського духу завдяки *the West Frontier* (західним фронтам, західному прикордону). Однак відкритість кордону на теренах України, а також те, що вона розвивалася не в напрямі політичного небуття, як у випадку історичного американського кордону на заході, визначило його відмінність. Відкритий кордон сформував національний характер і політичні інституції поляків, угорців, а також козаків і майбутніх українців. Виникло надзвичайно оригінальне сплетення польського, українського, візантійського впливів із перським і татарсько-турецьким орієнталізмом.

«Здається, – зауважує Ян Кеневич, – що реалізація Польщі найповніше відбувалася тоді, коли вона мусила чи могла знаходити спосіб для поєднання суперечностей між її геополітичною ситуацією і культурною належністю. Індикатором цієї здатності було вміння асимілювати орієнтальні впливи – культурні впливи зі Сходу»³⁵.

³¹ C. Miłosz. *Zaczynając od moich ulic*. – IL Paryż, 1985. Цит. за вид.: Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1990. – S. 31.

³² Ця стаття у: *The Random House Dictionary of the English Language*. – N. York, 1967. – S. 570, – містить таке тлумачення: «граничні землі; краї, що є найдальшою заселеною частиною».

³³ “Le Monde” від 15 травня 1987 року пояснював у зв'язку із конференцією, організованою Д. Бовуа у Ліллі, значення терміна як контамінацію єднання і поділу.

³⁴ Пор.: F. Gross. *Kresy. The frontier of Eastern Europe* // “Polish Review”, 1978. – Nr 2. – S. 4–5.

³⁵ J. Kieniewicz. *Orientalność polska // Sąsiedzi i inni* / Pod red. A. Garlickiego. – Warszawa, 1978. – S. 92.

Януш Тазбір у праці «Шляхетська культура в Польщі» ґрунтовно висвітлює такі контакти з культурами Сходу та процес запозичення їхніх елементів. Автор показує, як формувалися найбільш оригінальні й органічні форми культури, як виник невідомий раніше тип громадянина нової Речі Посполитої, дуже привабливий з політичного й культурного погляду. Він акцентує на кристалізації багатопланових покладів культури, відкритих романтичними поетами, які назвали простори України «слов'янською Шотландією».

На цій території зустрілися не лише Рим і Константинополь – спільну долю сусідства поділяли тут п'ять головних релігій: римський католицизм, ортодоксальна грецька церква, протестантизм різних видів, іслам та іудейство. Умовою існування названих етнічних і релігійних груп була толерантність як єдино можлива альтернатива³⁶. Через розвиток толерантності сформувалися цінності й інституції народів, які заселяли регіон. З цього духу виросла й ідея польської федерації, що ґрунтувалася на взаємному визнанні. Можна сказати, що такі цінності є найглибшим покладом «слов'янської Атлантиди»³⁷. Відтворення європейського пограничного простору, в якому відбувалася зустріч цивілізацій, культур, релігій, мов і рас, де своє стикалося з чужим і виникали умови для животворної конфронтації конфлікту й діалогу, є великим завданням сучасних гуманітарних наук.

Вочевидь, глибинне значення пограниччя не містить категоричних меж та замикання в «обложених твердинях»³⁸. Це вже пізніший набуток, сформований ідеєю національної держави. Міф пограниччя в такому поверховому значенні супроводжується етноцентризмом і бундючними гаслами про могутність Польщі та національну міць. Єнджей Гертих так висловив у 1932 р. аргумент великодержавності: «Доведення Польщі до втрати пограниччя означало зіштовхування польського народу з позиції великого, яким він був завше протягом усієї своєї історії, до ролі малого народу»³⁹.

Отже, визнання складного характеру пограниччя, прийняття його багатозначності означає згоду й толерантність щодо інших. Із пограниччя випливає важливий урок, непросте послання гуманізму, що нині є дуже актуальним. Пограниччя в розумінні помосту, який поєднує сфери різноманітних впливів, елементи Сходу і Заходу, збагачує світ духовної культури. Оце «поміж» латинським і візантійським, тобто між теренами гомогенно польськими і колективним руським простором, сформувало особливу межу народів, над якою височіли боги різних визнань⁴⁰. Поширеною була думка: якщо Польща відійде від пограниччя, то втратить сутність польськості. Наприклад, Станіслав Естрейхер свого часу закликав: «Хай береже

³⁶ Пор.: F. Gross, *op. cit.*, s. 8–9.

³⁷ Ст. Вінценз у «Вступному слові до барвінкового вінка» писав: «Ця пісня виросла із зерна, із засіву Верховини, що є останнім островом слов'янської Атлантиди. Але нині вона розрослася. Хай стане словом для світу. Не тільки нашої Верховини, не лише Польщі й України, а словом усієї Атлантиди, що виростає із хвилі, як дар» // *Barwinkowy wianek*. – Warszawa, 1983. – S. 302.

³⁸ Пор.: M. Zieliński. *Ucieczka na Kresy* // “Kresy”, 1992. – Nr 9–10. – S. 140–154.

³⁹ J. Giertych. *O program polityki kresowej*. – Warszawa, 1932. – S. 29.

⁴⁰ Пор.: Z. Żakiewicz. *Kresy – między łacińskim a bizantyjskim* // “W drodze”, 1988. – Nr 8. – S. 44.

нас Провидіння від скорочення до т. зв. етнографічної Польщі»⁴¹. Сучасний поет Збігнєв Герберт додасть: «Польща без євреїв (та інших меншин) перестала бути Польщею»⁴². А Тадеуш Конвицький підкреслить: «Я зліплений із трьох глин (...) Три субстанції, з яких складаюся, це польський, литовський і білоруський елементи. А три стихії – це польськість, російськість і юдаїзм, а точніше – єврейськість»⁴³.

Нині більшість поляків мислить новими категоріями, які, втім, не дають ключа до розуміння їхніх предків і минулого їхньої країни. Свого роду загадкою є слова: «О Литво, краю мій», – бо політичний, культурний і емоційний клімат, який лежить в основі цієї апострофи, дуже важко відтворити⁴⁴. Станіслав Свяневич – «останній громадянин Великого Князівства Литовського» – зізнається: «Поляк, який водночас є литвином, або литвин, який має право почуватися добрим поляком... Це були надто складні речі, що вимагали ерудиції, історичної свідомості й навіть геополітичного чуття»⁴⁵.

Істиною, яку неохоче помічали, а не раз навіть заперечували, є те, «що Польща розташована у східній частині Європи, і тому вона може бути віднесена до Сходу. Донедавна орієнтальність, – робить висновок Я. Кеневич, – не належала до рис, якими б поляки хотіли пишатися»⁴⁶.

Я. Мєрошевський додає: «Не було гарним тоном добре говорити про Схід, а тим більше визнавати свою належність до нього, хоча “східняки”, тобто люди, що походять з теренів давнього Великого Князівства Литовського й України, віками достойно служили польській культурі»⁴⁷.

Які універсальні цінності несе погранична спільнота, культура пограниччя? Таких багато. Назвемо їх.

1. Поліморфність у розумінні різноманіття й численності форм за одночасної належності до однієї історичної слов'янської спільноти. Світ європейського сходу вирізнявся двомовністю (у фізичному і культурному сенсі), а також потенційною присутністю людей із подвійною культурною ідентичністю, тобто таких, які вільно рухалися в межах двох або трьох культур⁴⁸.

2. Культурний федералізм, а отже діалог культур та відкритість на інших. Це йде в парі з ідеєю сходження народів і несення відповідальності за інших.

⁴¹ S. Estreicher. *Znaczenie Kresów // Na wschodniej rubieży*. Jednodniówka Akademickiego Koła Kresowego w Krakowie. – Maj, 1925. – S. 4.

⁴² Цит. за: “Znak”, 1992. – Nr 3. – S. 141.

⁴³ T. Konwicki. *Kompleks polski*. – Warszawa, 1989. – S. 79.

⁴⁴ Поп.: J. Stempowski. *W dolinie Dniestru...*, *op. cit.*, s. 236.

⁴⁵ Ostatni obywatel W. X. Litewskiego. Ze Stanisławem Swianiewiczem rozmawia M.J. Karp // “Res Publica”, 1987. – Nr 6. – S. 35.

⁴⁶ J. Kieniewicz. *Orientalność polska*, *op. cit.*, s. 76. Той же автор у нарисі «Поляки і Європа кінця XX століття» пише: «Суперечки про Центральну чи Центрально-Східну Європу походять зі спротиву поляків проти приписування їх до Сходу. Важко, однак, заперечити, що в Європі, у цивілізаційному розумінні, Польща завше містилася на східному фланзі, а свою велич чи оригінальність вона черпала з творчого поєднання орієнтальних та західних течій», *op. cit.*, s. 67.

⁴⁷ Цит. за: A.S. Kowalczyk. “*Stepowa Hellada*”. Післямова в: J. Stempowski. *W dolinie Dniestru...*, *op. cit.*, s. 319.

⁴⁸ Посилення ідей плюралізму, помітне в польській літературі пограниччя після 1945 р., було формою маніфестації проти націоналізму і тоталітаризму.

Простір спільноти окреслює її аксіологію, яка стає словом для світу. Побратимство у природний спосіб породжує толерантність, керуючись елементарною мудрістю: «Треба так жити, щоб бути»⁴⁹.

3. Ранг індивідуальної та національної ідентичності. На просторі пограниччя найраніше було поставлено й постійно поновлювалося питання: що означає бути поляком, що таке «ми», а що таке «інші». На сході витворювалася «ідея польськості», яку не підтримували політичні кордони, оскільки світ «інших» перебував не за межами держави чи навіть регіону, а був усередині локальної спільноти⁵⁰. У моделі цього світу мала місце діалектика спільності й відрубності.

4. Пограниччя набуває подвійного значення: як окраїна і як полоса потенційного проникнення, спільне поле загрози і надії. У другому значенні вказується на модельний характер межі, явлений у світі вартості та її довільність за конкретних історичних обставин⁵¹.

5. Цінність меншої батьківщини. Це, наприклад: Віленщина, Мінщина, Інфланти, Полісся, Волинь, Гуцульщина, Україна, Галичина. Вони є символічними знаками набагато ширших культурних процесів. Індивідуум сумує не за державою, а за вітчизною, органічною, близькою серцю⁵². Водночас повернення до «малої вітчизни» є формою закорінення в універсальних цінностях людської вітчизни.

6. Образну конкретизацію згаданої цінності становлять дім, родина, сусіди, а також пейзаж і краєвид, що є тлом історії, формою пам'яті культури. Частотні в літературі пограниччя мотиви рік, озер, курганів, долин, пущ, ярів, степів, шляхів і доріг, замків і дворів, садів і парків є не пейзажною листівкою, а художнім кодом мовлення про історію теренів пограниччя і найближчої серцю вітчизни. Географічний простір та історичний час трансформуються в сакралізований часопростір культури, в якому рідна сторона набуває вищої цінності й укритего глибокого сенсу. Відтак подорож до «малої вітчизни» стає подорожжю до джерел, що містять як польські цінності й національні символи, так і польські комплекси та вади.

7. Концепція мистецтва як пошуку джерел. Пограниччя становить не лише сферу історії та спогадів, а й простір літературної пам'яті, де записано різні конвенції вираження правди про людину, природу і світ.

8. Культуротворчий характер усвідомлення загибелі. Творчість пограниччя розвивалася майже в постійному усвідомленні «кінця». Це усвідомлення загрози вивільняло, у свою чергу, величезну творчу енергію. Не один письменник висловлював переконання, що був свідком «кінця кінців», пережив здійснений апокаліпсис⁵³.

⁴⁹ Z. Żakiewicz, *op. cit.*, s. 43.

⁵⁰ Поп.: Z. Mach, A.K. Paluch. Вступ до: *Sytuacja mniejszościowa i tożsamość* // “Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MXXIX. Prace Socjologiczne”. – Z. 15 / Pod red. Z. Macha i A.K. Palucha. – Kraków, 1992. – S. 10.

⁵¹ Поп.: E. Feliksiak. *Budowanie w przestrzeni sporu. Ethos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu...* – Warszawa: PWN, 1990. – S. 22.

⁵² Поп.: C. Miłosz. *La Combe* // S. Vincenz. *Po stronie dialogu*. – T. 1. – Warszawa, 1983. – S. 27.

⁵³ Поп.: E. Czaplewicz. *Kresy i Europa* // “Przegląd Humanistyczny”, 1992. – Nr 3. – S. 50.

9. Європейський простір пограниччя в найзагальнішому вимірі є моделлю культури і цивілізації. Томас Венцлова пише: «Вільно, цей вічний анклав, отримує тут новий шанс. Як місто етнічних зон, які накладаються одна на одну, воно є моделлю усієї Східної Європи. Співжиття і взаємозбагачення мусить тут замінити колишнє тертя (...)»⁵⁴.

У просторі сходження залишається також особливий цивілізаційно-культурний і релігійний експеримент – уніатська церква, яка (хоч і народилася в XVI столітті) є предтечею, тому й далі залишатиметься прототипом зближення двох християнських світів: східного (греко-католицького) і західного (латинського); вона є взірцем, який привертає увагу до ідеї поєднання і збагачення сакральних цінностей різного рівня⁵⁵.

Ця модель демонструє, що у вікових змаганнях ставкою є не шовінізм, а культура Європи. В оптимістичному варіанті⁵⁶ мала батьківщина пограниччя стає абсолютною: зачатком, парадигмою та реалізацією моделі універсуму.

* * *

«Таким чином, твори пограничної літератури є сублімованим продуктом пограничних культур і засвідчують його дивовижну витривалість. У них постає не спрощений, а багатобарвний і різноманітний світ, інтерпретується істина «мозаїчності» простору та тлумачиться урок пограниччя про роль «ідеальних первнів культури»⁵⁷. Те, чого ніколи не вдалося досягнути в досконалому вигляді в історії, в культурі набуло облагородженого вигляду, функціонуючи як цінність. Збігнєв Беньковський пише: «Щасливі літератури, які мають свої пограниччя, свої терени неоднакових, взаємно проникливих культур із незакінченими процесами розвитку, дикими полями забобонів, з екзотикою простору»⁵⁸.

⁵⁴ Цит. за: P. Łossowski, *Polska – Litwa ostatnie sto lat*. – Warszawa: Oskar, 1991. – S. 94. Пор. також C. Miłosz, T. Venclowa. *Rozmowa o Litwie* (autoryzowany zapis publicznej rozmowy w auli UJ. – Kraków, 22 maja 1990) // “Odra”, 1991. – Nr 1. – S. 23–33. У «У польських розмовах літом 1983 року» Я.М. Римкевича герой намагається проникнути в сутність спільної польсько-литовської історії. І він доходить таких висновків: «(...) О брати литвини, (...) було б (...) значно розумніше і значно більше відповідало б духові вашої і нашої культури тішитися тим, що ми разом досягли, що ми разом здійснили, що ми одне одному по жертвували, ви – нам, а ми вам». Цит. за вид.: Białystok : “Versus”, 1991. – S. 51.

⁵⁵ Пор.: Р. Лужний, висловлювання в дискусії про українську культуру // “Znak”, 1988. – № 395 (4). – С. 21. 17–19 грудня 1992 р. у Кракові відбулася міжнародна конференція на тему: «Унія й уніати в польській культурі та культурі слов'янських народів».

⁵⁶ Е. Чаплєєвич слушно розрізняє «оптимістичний» і «песимістичний варіанти» долі пограниччя. Пор. цього самого автора: Kresy i Europa, *op. cit.*, s. 50. Т. Конвицький у розмові з Данутою Сосновською сказав: «(...) Пограниччя може бути вогнищем Карабаху, але може також бути м'яким, приємним, теплим пластиром на зболілі боки суспільств» // “Kresy”, 1993. – № 13. – С. 55.

⁵⁷ Маємо тут на увазі відоме висловлювання Ю. Пілсудського про пограниччя, яке спопуляризував Т. Лопалевський, зробивши його епіграфом своєї книги «Між Німаном і Двіною» (Познань, 1938). Ось його фрагмент: «Усі народи, усі держави мають свої пограниччя. Нещасливою і мінливою є доля пограничних міст і сіл. Коли зривається вихор, то викорчовує передусім їхні будівлі до фундаментів. (...) Але водночас це й глибоке щастя. Воно виникає не з гордості за тяжкі страждання і жертви, й не з великого задоволення від змагань із долею та переборення власними силами фатуму, це глибоке щастя – ревне й тихе, навіть по-дитячому наївне, бо народжується з віри в ідеальні первні власної культури».

⁵⁸ Z. Bieńkowski *Ballada o Krzemieńcu* // “Tygodnik Powszechny”, 1985. – Nr 19. – S. 4.

Тому пограниччя живе у свідомості довше за своє реальне буття. Для сучасної літератури воно є землею обітованою. Книга Пограниччя вирізняється багатством сюжетів і стилів. Її сторінки написані пером Чеслава Мілоша, Станіслава Вінценза, Влодзімежа Одосвського, Анджея Стойовського, Юліана Стрийковського, Ярослава Івашкевича, Юліана Волошиновського, Мельхіора Ваньковича, Флоріана Чарнишевича, Збігнєва Жакевича, Зигмунта Гаупта, Анджея Хцюка, Влодзімежа Пазьнєвського, Юзефа Мацькевича, Юзефа Лободовського, Ярослава Марека Римкевича та багатьох інших. Книга Пограниччя має багато імен⁵⁹, найхарактерніші з яких: Книга Ностальгії, Екзотики, Порятунку, Тернів і Блиску, Призначення і Втаємничення, – а також ім'я, яке найбільше підтверджує антропологічний статус літератури: Книга Пробачення і Поєднання.

Ці факти з історії літератури та культури заперечують – принаймні частково – слова Єжи Стемповського про те, що погранична дійсність, разом зі смертю її мешканців, поступово перестане бути живим спогадом, а стане предметом досліджень або навіть чимсь на зразок «медитації над омлетом»⁶⁰. «Запуск» сучасною літературою системи значень, які виростають із пограниччя, а також, у рівній мірі, мистецтво мови й естетичні чари, які вона з собою несе, доводять, що пізнанню атмосфери пограниччя не загрожує зразок «медитації над омлетом».

⁵⁹ Поп. :A. Mazur. *Imiona Księgi Kresowej* // "Kresy", 1991. – Nr 8. – S. 149–152.

⁶⁰ J. Stempowski. *Etapy pewnego odwrotu*, op. cit., s. 98.

*Мар'яна Шаповал,
д-р філол. наук, доц.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ПАРОДІЮВАННЯ ТА ЙОГО ВАРІАЦІЇ У ДРАМАТУРГІЇ ОСТАПА ВИШНІ

У статті йдеться про внутрішню організацію системно-текстової інтертекстуальності, її традиційні види, зокрема пародію. Аналізуються причини непродуктивності пародії у драматичних жанрах та особливості застосування в них прийомів пародіювання.

Ключові слова: пародіювання, пародія, третій план, інтертекстуальність, драма, комедія.

В статье речь идет о внутренней организации системно-текстовой интертекстуальности, ее традиционных видах, в частности пародии. Анализируются причины непродуктивности пародии в драматических жанрах и особенности применения в них приемов пародирования.

Ключевые слова: пародирование, пародия, третий план, интертекстуальность, драма, комедия.

This article envisages internal organization of the systematic and textual intertextuality and its traditional types, particularly parody. The article analyses reasons of non-productivity of the parody in dramatic genres and peculiarities of application of parody taking-in in dramatic genres.

Key words: parody, caricature, the third plan, intertextuality, drama, comedy.

Раніше ми констатували, що переважну більшість форм і типів інтертекстуальних зв'язків можна звести до одиничної або однотекстової референції, яка, на нашу думку, є свідомою, інтенційною, маркованою, спрямованою на читача авторською стратегією інтертекстуальності. Однак, літературний процес продукує тексти, які містять інтертекстуальні відношення, значно м'якші та імпліцитніші за формою, але більш охопні за культурним простором, у який здійснюються відсилання. Сукупність цих відношень визначають як системну або системно-текстову референцію, що корелює новий текст не лише з окремими претекстами, а з цілими їх групами, а також конвенціями літературних жанрів, художніми системами, та ін.

З одного боку, така міжтекстовість є очевидною надбудовою, що базується на густому плетиві простіших інтертекстуальних елементів і зв'язків, а з іншого, як застерігає П.Рихло, «...буває досить проблематично розмежувати одиничну й системну референцію, оскільки новий текст може бути тісно пов'язаний зі своїм претекстом маркованою інтертекстуальністю, але водночас бути зорієнтованим і на загальнішу традицію...» [17, 27]. Спостереження показують, що найчастіше інтертекстуально насичені твори репрезентують обидва типи зв'язків – кількість однотипних інтертекстем часто переростає в якість інтертекстуальності, і, навпаки, у співвідношенні текстових систем і систем текстів завжди можна виявити одиничні реляції, що експлікують загальну тенденцію.

Літературні твори, що можуть проілюструвати системну інтертекстуальність, зазвичай відносили до маргінесу літературно-художнього процесу, як такі, що «паразитують» на справжній (міметичній) оригінально-авторській творчості. В.Новиков, автор книги про найпопулярніший інтертекстуальний жанр – пародію, вбачає причину недооцінки цих творів у стереотипах псевдонаукового мислення: «... літературу розуміють як пасивне «відображення» життя, а пародію, відповідно, як «відображення» літератури, тобто «відображення відображення». Внаслідок такого «вертикального» уявлення література постає чимсь другосортним порівняно з життям, а пародія виглядає вторинною, другосортною літературою, а в масштабах цілого життя вона перетворюється на майже непомітну дурничку[14,78]».

Стилізації, варіації, переклади, переспіви і пастиші, які також вважалися технічними і далекими від магістрального потоку літератури, слабо розвивалися і мало досліджувалися в нашій літературі, не лише внаслідок страху меншовартості, прищепленого українським письменникам як ідеологією соцреалістичного стилю, так і апологетикою народницької традиції, а й через нездатність літературознавчої науки знайти адекватного обґрунтування механізмів творення та функціонування такого типу текстів.

Причину виникнення дослідницького інтересу до інтертекстуальності І.Смирнов вбачає в «інваріантному для поточної культури ... прагненні до неґації всіляких видів репрезентативності» (референтності) [18,7], хоча

розповсюдження цієї тенденції на художній текст позбавляє його здатності заміщати і соціофізичну реальність і будь-який інший текст, а зводиться до лише до нескінченної гри означниками. Перехід від логічної до лінгвістичної моделі референції вимагав визнання того факту, що знак не лише відтворюється в процесі комунікації, а й утворюється або модифікується, а, отже, текст в момент утворення співвідноситься з безліччю текстів культури, що виникли задовго до нього. О.Бразговська у монографії, присвяченій логіко-семіотичному аналізу міжетекстових взаємодій, наголошує на актуальності розширеної теорії референції: «Якщо говорити про репрезентацію текстом дійсності, ми повинні враховувати той факт, що текст одночасно посилається і на простори інших текстів, тобто виступає і як знак світу, і як знак інших знаків того ж світу. У ролі знака знаків текст здійснює опосередковану їх простором референцію на світ. Зауважимо, що в ролі текстів – об'єктів референції можуть виступати загальнолюдські смисли як концептуальні утворення, або як символи, що структурують простір культури»[3, 41]. Таким чином смисл тексту є завжди результатом міжзнакових зв'язків, який висновується з перспективи, з контексту часу і ситуації існування знака, тому для тлумачення смислу необхідно виявляти логіко-синтаксичні відношення між знаками.

Розширена теорія референції дає змогу констатувати, нехай певною мірою спрощено, що відношення між знаками є знаком, а отже, відношення між текстами є текстом. Цю тезу цікаво ілюструють дискусії щодо природи такого унікального своєю сконденсованістю навколо конструктивного принципу інтертекстуальності жанру як пародія.

Останнім часом хрестоматійною стала думка про те, що неодмінною умовою існування пародії, принципом, який пояснює механізми виникнення не лише пародійного, а й комічного ефекту твору, є її двоплановий характер. Відкриття «подвійного життя» вторинних текстів належить Ю.Тинянову, який проілюстрував «діалектичну гру прийомом» на прикладі чи не єдиного інтертекстуального жанру: «Пародія існує остільки, оскільки крізь твір просвічує другий, пародійований, план; чим вужчим, визначенішим, обмеженішим є другий план, тим більше всі деталі твору набирають подвійного відтінку, сприймаються під подвійним кутом, тим сильнішою є пародійність. Якщо другий план розпливається до загального поняття «стиль», пародія стає одним з елементів діалектичної зміни шкіл, граничить зі стилізацією...[19, 212]».

Поняття «першого плану», «другого плану», «об'єкта пародії» «пародійності», «пародичності», завдяки теоретичним зусиллям формалістів, стали надбанням літературознавства, поповнивши його аналітичний інструментарій, і служать орієнтиром не одному поколінню науковців, серед яких О.Фрейденберг, Г.Нудьга, О.Морозов, В.Новиков, Б.Д'Анджело, Г.Нога, Т.Мельнікова. [20; 16; 13; 14; 7; 15; 12]. Проте менш наголошеним у теоретичних дослідженнях є те спостереження Ю.Тинянова, що саме обсяги і кореляції першого та другого планів визначають вид текстового симбіозу: «гра стилем» відрізняє стилізацію від простого наслідування [19, 200], комічна

неузгодженість і зміщення планів витворюють пародію [19, 201], перебільшення першим планом другого дає переспів [19, 292], і, навпаки, лаконічність першого плану щодо другого – пародію, а от незнання читачем об'єктів текстової апеляції загрожує втратою відчуття інтертекстуальності.

Питання загального співвідношення текстових систем було пізніше проблематизоване В.Новиковим, який розширив тинянівську формулу неузгодженості першого і другого плану пародії до концепції «третього плану». У «Книзі про пародію» дослідник говорить: «Пародія не просто «двозначність», їй притаманний складний, багатозначний і конкретний третій план, що становить собою співвідношення першого і другого планів як *цілого з цілим*» [14, 13], - і мимохіть протиставляє тинянівській «нев'язці» концепт «сплетеності» текстових планів. На його думку:

- третій план вибудовується у свідомості адресанта і досягається не одноразовим читанням, а багатократним перечитуванням тексту;
- третій план виникає завдяки «зчепленням» першого і другого планів (йдеться про художні співвідношення матеріальних елементів пародії),
- зіставлені перший і другий план з'єднуються «численними волокнами», які продукують сенси;
- каталогізація цих зв'язків завжди ускладнена, і навіть при найдетальнішому дослідженні щось усе-таки залишиться непоміченим, отож доводиться вдаватися до *інтерпретації* третього плану, тобто спробувати сформулювати зміст пародії за допомогою міркування;
- і, врешті, третій план не є елітарним атрибутом - його слід шукати не лише в шедеврах пародійного мистецтва, але й в будь-якій пародії [14, 13-18].

Еквівалентним до поняття «третього плану» є «третій текст» М.Ямпольського, який він обґрунтовує на візуальних рядах кіноматеріалу і співвідносить з «інтерпретантою» М.Ріффатера.

Отже, як бачимо, не лише окремі тексти, а й цілі текстові системи можуть співвідноситися між собою внаслідок зіставлення свідомістю читача, а результатом такої метонімічної операції виявиться нова значеннєва площина, що буде вибудована з одиничних інтертекстуальних зв'язків. До цієї думки приходять і теоретики й історики літератури, незалежно один від одного. Проте не кожна читацька свідомість здатна оперувати достатніми фоновими знаннями, які могли б забезпечити розуміння дериваційної та жанрової інтертекстуальності. Тому, на відміну від одиничної міжтекстовості, системно-текстова є більш факультативною, ніж обов'язковою для читача: якщо одиничний інтекст руйнує плавне розгортання тексту і зупиняє процес читання, вимагаючи виходу на інтертекст, то системно-інтертекстуальний твір може сприйматися і самостійно, без ознайомлення з претекстом. Таким чином, формально системно-текстовому типу інтертекстуальності не притаманна експліцитна маркованість, але, фактично, опосередковано маркування одиничних інтертекстом, з яких виплетено «третій план», дає сигнали для адресанта складної референції.

Літературна пародія є жанром складним і вибагливим не лише тому, що для її написання автор має володіти механізмами створення комічного ефекту, тонко відчувати стиль претексту, відбирати в ньому істотні риси та вияскравлювати їх, а й тому, що читач такої літератури мусить співвідносити текст з претекстом та отримувати естетичну насолоду саме від інтерпретації цього співвідношення. Літературознавству відомі пародії на конкретний твір, творчість письменника, тематику і стилістику літературного угруповання, зрідка об'єктом пародії стає жанр [10, 722]. Пародія – слово багатозначне, воно вживається не лише в літературі, музиці, живописі, театрі, естрадному мистецтві на означення специфічного жанру, а й у побутовому мовленні для називання невдалої подоби чогось; але у будь-якому випадку пародія вибудовує образ того, що пародіюється, і для літературної пародії це буде образ літературного твору.

Найчастіше пародіюється поезія, рідше проза, а от пародії на драму створюються надзвичайно рідко. На думку Г.Нудьги пародія Остапа Вишні на популярну свого часу творчість Я.Мамонтова «Я.Мамонтов – Коли народ уже визволивсь» залишається чи не єдиним зразком пародії на драматичну творчість. Спроба пояснити цю аномалію повільнішим, порівняно з поезією та прозою, розвитком драматургії [16, 37-38] здається нам непереконливою. На нашу думку, драматурги уникають писати пародії з кількох досить вагомих причин:

1. Безумовною ознакою пародії є тяжіння до стислості – таким чином тексти контрастують за обсягом і поглиблюється їх протиставлення. Великі за обсягом пародії або виростили з первісного задуму, як то сталося з «Дон Кіхотом» М. Сервантеса, або залишалися творчими невдачами. Тому написати драму-пародію означало відмовитися від розрахованого на виставу обсягу тексту і створити комічну сценку, шкіц, близьку до інтермедії драматичну замальовку, яка б не знаходила місця у традиційному сценічному дійстві театру ХХ століття;

2. Літературна пародія є складною для сприйняття – її реципієнт повинен невпинно порівнювати похідний текст з текстом пародійованим і висновувати з цього співвідношення свою власну інтерпретацію. У наші демократичні часи зібрати повний зал здатних здійснювати естетичний аналіз літературних текстів глядачів здається неможливим завданням. Тому витончений комізм пародії, що його сприйняття відбувається без бурхливих психологічних реакцій, ризикує виродитися у простіші форми сміху;

3. Формування «третього плану» пародії часто буває тяглим у часі процесом, який вимагає пауз, перечитування, ретроспективного порівняння пародії та її об'єкта. У драматургії, мета якої – сценічне втілення, текстові ребуси неминуче сповільнюватимуть дію, гамуватимуть експресію, чого професійний драматург дозволити не може. Щоб уникнути названого, авторові довелося б або спрощувати, примітизувати кореляції між пародією і претекстом, або ознайомлювати глядача з претекстом протягом самої дії, що створювало б ефект штучності, «робленості» вистави.

З цих та деяких інших, позалітературних, причин драматурги надають перевагу не пародії як жанру, а пародіюванню як художньому прийому. Як уже було сказано, пародією є «комічне наслідування художнього твору або групи творів» [10, 722], що у контексті літератури звужується до наслідування твору художньої літератури або відтворення об'єкта дійсності художніми засобами літературного твору. Пародіювання ж відштовхується від дійсності, «переспівує» її, висміює стереотипи, комічно відтворює різноманітні знакові системи: мови, стилі, тексти. На тому щоб розрізняти пародію як жанр і пародіювання як прийом одним з перших наголошував Ю.Тинянов у фундаментальній праці «Про пародію» (1929): «Використання будь-якого твору як макета для нового твору – явище дуже поширене. При цьому, якщо твори належать до різних, наприклад тематичних або словникових, середовищ – виникає явище, за формальними ознаками близьке до пародії, але за функцією нітрохи не подібне до неї» [19, 290]. Сучасне пояснення названого явища висвітлює очевидне: тоді як літературна пародія має справу лише з художніми знаками, пародіювання оперує будь-якими знаками і знаковими системами. Таким чином пародіювання також розраховане на читача-поліглота, у сенсі знання мов культури і мистецтва, а інтертекстуальність при пародіюванні набуває форм інтермедіальності.

М.Бахтін, досліджуючи історію романного слова, доходив висновку, що пародіювання є нормальним семіотичним механізмом і саме тому елементи пародії просочуються практично всюди і зустрічаються у всіх текстових групах: «Будь-який і кожен прямий жанр, будь-яке і кожне пряме слово – епічне, трагічне, ліричне, філософське – може і мусить стати предметом зображення, пародійно-травестійного «передражнювання». Таке передражнювання віддирає слово від предмета, роз'єднує їх, показує, що це пряме жанрове слово – епічне або трагічне – однобічне, обмежене, не вичерпує предмета; пародіювання примушує відчувати ті сторони предмета, які в цей жанр, в цей стиль не вкладаються» [2, 421]. У статті 1925 року «Походження пародії» О.Фрейденберг наводить приклади здійснення пародіювання у релігійних та обрядових ритуалах античності та середньовіччя [20, 497], об'єктами пародіювання можуть стати соціальні або територіальні діалекти (загальновідомими прикладами є «макаронічна мова» в «Енеїді» та книжне мовлення возного у п'єсі «Наталка-полтавка» І.Котляревського), соціальні та гендерні поведінкові стереотипи («Фараони» О.Коломійця), візуальні ряди радянських кінофільмів («Останній забій» О.Росіча) та ін.

Пародіювання у драматичному творі є конструктивним прийомом створення комедії: навмисна невідповідність стилістичного та тематичного планів сприймається як висміювання, що коливається в діапазоні від м'якого гумору до гротеску і сатири. Невідповідність, що лежить в основі пародіювання, виникає завдяки заснованій на гіперболізації художній мові. В.Новиков зауважує: «Все, що робить пародист, – це перебільшення» [14, 69]. Починаючи від обсягу пародії який значно применшує претекст, через доведення до абсурду стилістичного прийому і аж до введення пародійного

персонажа – усе побудовано на умовності, яку пропонують гіперболи та літоти. У драматичному тексті, який, певною мірою, також є укрупненням і загостренням матеріалу, художній вплив більшості пародійних засобів посилюється і стає очевидним, чому драмопис є надзвичайно складним способом письма – драматургія повсякчас балансує на межі пародії та патетики.

Одним із найкращих українських пародистів ХХ ст. визнано Остапа Вишню (П.М.Губенка), якому крім багатого спадку у жанрах «усмішок» та «реп'яшків» вдалося залишити драматичні твори, що використовують пародійний принцип як конструктивний чинник. Значимим є те, що найпопулярніший український гуморист розпочинав свій творчий шлях як автор літературних пародій, що друкувалися протягом 1923 року у журналі «Червоний шлях» за підписом Павла Грунського. У рубриці «Літературні шаржі» з'явилися пародії на Гр.Косинку, М.Хвильового, Г.Коцюбу, Ю.Меженка, В.Коряка, М.Зерова, Я.Мамонтова. Уже в цих перших спробах пародіювання виявилися деякі визначальні особливості гумору О.Вишні: відчуття стильових відтінків чужого письма, виявлення домінантних його рис, своєрідний діалогізований виклад, що подає і обставини дії і комічну ситуацію, а також дозволяє висловити відсторонену авторську точку зору. Ілюстративною у цьому сенсі є пародія на творчість маловідомого письменника Гордія Коцюби «Земляний син» [6,68].

Вважаючи Остапа Вишню майстром пародії, шаржу і травестії Юрій Лавріненко намагається окреслити арсенал засобів, якими найчастіше користується письменник, і виявляє, що вони за природою – лінгвістичні: «Це була мова насамперед народна, селянська, хоч Вишня показав добре володіння також мовою літературною і міськими жаргонами. Комізм Вишні не був комізмом ситуацій чи масок, а комізмом більш тонким — комізмом с л о в а, гри слів, жарту, афоризму, примовки, недомовки, натяку, каламбуру» [9,514]. Письменник-гуморист надзвичайно продуктивно працював у вибраній царині (чи не щодня у періодиці з'являлися його гуморески, памфлети, фейлетони), але не застигав у периметрі певних художніх прийомів, а розвивав неповторний «простацький» ідіостиль, основою якого були мовна спостережливість та гіперболізація контрастів. Як зазначив у спогадах Федір Кравченко (автонім Теодора Орісію), знайомий українському читачеві як автор книги «Літературні пародії, шаржі, епіграми» (1932), Павло Миколайович іронізував зі спроб віднести пародію до категорії «несерйозних» жанрів і всіляко заохочував до праці молодь, обдаровану комедійним талантом [8, 32].

Як драматург О.Вишня виступав мало, «доріс» до драматичної форми лише на початку 30-х р.р. незадовго до десятирічного ув'язнення, тому на сцені своїх комедій не побачив, адже за той час суспільна та політична ситуація змінилася необоротно. П'єса «В'ячеслав» включалася до семитомного та п'ятитомного зібрань творів, а от Вишнів «Запорожець за Дунаєм» відомий читачеві лише за збіркою творів «Привіт!Привіт!» що вийшла 1957 року. Дещо в цих творах утратило актуальність, дещо, навпаки, сприймається загострено на тлі сьогоденних націєтворчих процесів – у будь-якому випадку текст

гумориста завжди впізнаваний і сприйнятний; і досі спрацьовує той комунікативний феномен, про який свого часу писав Ю.Лавріненко: «Було якесь нерушиме порозуміння між Остапом Вишнею і мільйонами його читачів. Мов воду крізь сито, спускали вони все, що було в «усмішках» Вишні для цензури й диктатури, а собі брали зернятка сміху, який завше давав свіжий віддих у задущливій атмосфері загального рабства» [9, 512].

Лірико-комічна опера «Запорожець за Дунаєм» (1862), музику і лібрето до якої написав С.С.Гулак-Артемівський, у музичному плані не поступається шедеврам світового оперного мистецтва. Обдарований як літератор, добре знаючи театральну специфіку, автор зумів створити цільний, художньо-довершений твір. Вперше його було поставлено в Петербурзі на сцені Маріїнського оперного театру (1963), потім опера йшла в театрах Москви, Ростова-на-Дону і різних міст України, а в період тоталітаризму була двічі екранізована: у 1937 р. режисером став І.Кавалерідзе, а у 1953 р. – В.Лапокниш. Нині з'явився римейк М.Засєєва-Руденка (2007), у якому ще більш увиразнена роль опери «Запорожець за Дунаєм» для створення колоніального малоросійського міфу, тяглість якого в радянські часи не лише підтримувалася, а й доповнювалася сталінським переречитуванням історії.

О.Брюховецька, коментуючи найновішу екранізацію 2007 р. у рецензії «Запорожець за Дунаєм» та колоніальний міф», наголошує, що лібрето С.С.Гулака-Артемівського подає «упаковане в мальовничо-мелодійну фольклорність репресивне політичне трактування втраченої козацької волі», характерне для імперської концепції історії: не Катерина II позбавила козаків батьківщини, знищивши в 1775 році Запорізьку Січ, а султан [4, 48-51]. Такий перевернутий сюжет можна було вважати езопівською мовою у ХІХ ст. – прем'єра першої української опери збіглася в часі з Валуєвським указом, – тоді лише натяк на подію сприймався як її знак, але сьогодні, коли історичні контексти відновлені, залишати сюжет «Запорожця» без жодних зауваг, виглядає неприпустимим просуванням малоросійської міфотворчості. Негативну національну енергетику широковідомого сюжету, його, вживаючи новотвір самого О.Вишні, «чухраїнство» письменник уловив і обіграв при створенні однойменної пародійної комедії.

Тонко відчуючи смаки і розуміючи настрої тогочасної публіки, чию увагу він майстерно умів утримувати, Вишня-драматург не сподівався на те, що глядацьку залу щоразу заповнюватимуть освічені театралі, яким буде добре знайомою оригінальна опера «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського. Виходячи з того, що глядач повинен отримати або актуалізувати інформацію про претекст, гуморист вибудовує архітектуру п'єси таким чином, що перший і другий плани пародійного твору артикулюються одночасно. Основні вокальні номери відтворюються за претекстом і служать тлом для створення комедійного контрасту планів. Ймовірно, для роботи письменник використовував лібрето С.Гулака-Артемівського, опубліковане у харківському видавництві «Рух» у 1928 р., що містить передмову-розвідку та додаткові сцени, написані В.Овчинниковим[1].

Остап Вишня також використовує ідею модифікації фабули і вводить власні додаткові сцени (конференція політичних діячів), написані в памфлетному ключі.

Щоб протиставити перший і другий плани пародійної комедії письменник бере за основу відому модель «театру в театрі». Популярний ще у часи пізнього Відродження прийом «театру в театрі», найвідомішим прикладом якого є епізод «мишоловки» у трагедії «Гамлет» У.Шекспіра, корелює з бароковим баченням світу, де Бог — драматург, постановник і головний виконавець. Проте тодішні реалізації прийому обмежувалися лише окремою сценою у контексті основної дії. У модерному театрі пропонується вже вид спектаклю, заснований на подвійному кодуванні, сюжетом якого є вистава театральної п'єси або виконання персонажем якоїсь ролі. Прийом «театр у театрі», як відомо, є однією з численних форм конструкції «текст у тексті», про що пише Ю.Лотман: «“Текст у тексті” — це специфічна риторична побудова, в якій розходження у закодованості різних частин тексту є виявленим фактором авторської побудови та сприйняття тексту читачем. [...] Така побудова загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований і т.п. смисл» [11, 66].

Завдяки використанню цього поширеного інтертекстуального прийому одночасно з пародійною гіперболізацією, комедія Остапа Вишні «Запорожець за Дунаєм» набуває абсурдистських рис, конотує настрої безвиході і відчаю. Засобами театральної умовності письменник переносить дію в Марокко де українським вигнанцям, доводиться заробляти на життя щоденними екзотичними виставами: *«Емігранти працюють на громадських роботах. Частина з них живе з того, що весь час грає для тубільців «Запорожця за Дунаєм». Для реклами всі вони одягнені запорожцями. До того вже вони догралися, що і в звичайнісінькій житті почувають себе за персон, що їх грають на сцені. Тут і Іван Карась, і Одарка, Оксана, Андрій і т.д.»*, — зазначає автор у ремарці [5, 71].

Письменник пропонує прийом «театру в театрі» але не фрагментарно, у межах сцени або картини, а створює ілюзію нескінченної театралізації, як проміжної форми існування для обездолених емігрантів, навіює асоціацію ніцшеанського «вічного повернення», або й фатальної приреченості до повторення тієї самої гри. Вимушена їх застиглість у минулому викликає відчуття втраченості, регресу, але одночасно і штучності, «награності» у гіршому значенні цього слова. Персонажі О.Вишні є акторами, які носять національні костюми і маски, що вже їм осоружні, нескінченно співають про те, що не може відбутися в дійсності, мріють вийти за рамки своїх ролей, розписаних їм на десятиліття вперед. Така ситуація переживається персонажами як нестерпна, особливо, після втрати довгожданої можливості втекти в Україну і жити повнокровним життям. Оксана і Андрій виявляють бурхливі емоції, майже скидають маски, але при цьому їх пісенні партії залишаються незмінними:

«Червоноармієць: Назад! Співаки які найшлися! Ми й самі заспіваємо, коли нам треба! *Повернули Андрій і Оксана човна та пливуть назад:*

Андрій: (*люто б'є веслом і люто співає*). Ластівка моя прекрасна...

Оксана: (*люто до Андрія*). О мій друже, мій коханий!

Андрій: (*люто до Оксани*). Янгол ночі над землею...

Оксана: (*люто до Андрія*). Жду тебе моє серденько...

Перепливли. Вилізли на берег, повернулись одне до одного спиною і люто, з болем, як і у фіналі:

Андрій і Оксана: Смерть одна розлучить нас... [5, 90]»

Старий текст, «другий план», забарвлюється новими інтонаціями, що викликає ефект пародіювання, ефект висміювання зужитих стереотипів. Як бачимо, Остап Вишня водночас із декларативним ствердженням офіційної ідеології (репліки Червоноармійця) доволі радикально руйнує колоніальні міфологеми, що під гаслом збереження традицій плекалися у всіх українських культурних моделях.

Показавши, що життя діаспори (а в ширшому розумінні – життя пересічного українця) захлинається і дрібніє саме через спроби консервативного самозбереження, письменник артикулював прихильність до нового потужного модерного мистецтва, становленню якого він всебічно сприяв. Але зусилля О.Вишні виявляться марними, адже лише через кілька років саме цю знакову для малоросійського міфу оперу, буде екранізовано і її інтерпретаційну призму буде взято на озброєння ідеологами сталінізму.

Проте, розглянута нами комедія цінна, передусім, тим, що наочно демонструє як Остап Вишня уміло користується цілим арсеналом прийомів створення пародійного ефекту, які свого часу описали М.Остолопов, Ю.Тинянов, В.Новиков.

Пародіювання у комедії часто здійснюється завдяки стилізації, витриманій у ритміці і лексиці претексту, що містить неологізми, які, протиставляючись архаїзмам претексту, дистанціюють новий текст. Порівняймо:

Оксана:
Місяцю ясний, зірки прекрасні!
Божії очі ви в темній ночі,
Я вас благаю, грудь об'легчіте,
Вість принесіте з рідного краю...

Місяць (*відповідає басом унісонно*).
Люба Оксано! Чого сумуєш?
Вістей ти хочеш з рідного краю?
Орел і місяць не допоможуть –
Заведи краще радіо в хаті... [5,72]

Як прийом може застосовуватися протиставлення культурних стереотипів, скажімо, уявлення про «південний» та «північний» темпераменти:

«Оксана: Ах, коли ж уже та хвилина настане, коли ми ступимо на рідну землю? Щоб там пригорнутися, де вишенька! Щоб там притулитися, де м'ята-рута, де любисток, де нагідки! Ах, як набридла вже ця марокканська любов! Така стрррасна! А там лагідна, як вітер степовий, пахуча, як чебрець, вірна, як

ненька. Де ж ти, соколе, що помчиш мене туди? (*Zimhae*). Тепер такі соколи настали, що сам на шию почепиться, щоб ти ще його помчала... [5, 72]»

Талановитий гуморист уміло застосовує обігравання високого та низького в обох текстах. Запорожець Карась, який хоча і був у Гулака-Артемівського персонажем комічним, певною мірою зберігав амбівалентність, коливаючись між показним п'янством та прихованою внутрішньою гідністю. Остап Вишня цю характеристику поглиблює, збільшуючи амплітуду між ледь вловимими рисами персонажа: з одного боку, Карась карикатурний п'яниця, якого зневажає і передражнює навіть приручена мавпа (до того ж передражнює словами Шевченка - «Славних прадідів великих правнуки погані...»), з іншого, він мріє про військовий реванш, бачить себе верхи на коні, у Києві, біля стін святої Софії («Як ударю острогами гнідого, як поверну очима, як ударю плечима, як блисну шаблюкою...»). Очевидно, Карась, за версією О.Вишні – державотворець, політичний емігрант. Тому комічно забарвлений оперний дуєт «Відкіля це ти узявся, де ти досі пропадав?» в комедії перелицьовано на сатиричні куплети «Ти скажи мені, Іване, нащо ти емігрував?». Водевільна причина подружньої сварки між Одаркою і Карасем (пиятика, запізнення, ночівля «у небоги») змінена на серйозну політичну («Чи ж будують, чи ж будують так державу?»). Письменник вибудовує контраст текстових планів на протиставленні комічного матеріалу і серйозної теми. Заміна низького мотиву на високий при збереженні комедійної форми не можна назвати художньою удачею письменника – недоладно звучить скоромовка Карася на тлі колоритної музики і сценографії:

«Жить не хочеш більш зо мною?
Та іди на всі вітри...
До султана, до харему...
Під усі хоч три чорти!
Та й у мене усі нерви
Розмоталися украй...
Править думав я народом,
А тепер ходи та грай...[5,77]»

Значно вдаліше виглядає прийом традиційної травестії, коли високі персонажі подаються знижено. Високі ліричні персонажі Оксана і Андрій, стомлені одне від одного дванадцятилітнім співучасті у виставі, намагаються човном утекти в Україну. У їхньому діалозі змішуються обидва тексти, різниця між ними час від часу відверто демонструється:

«Оксана: О мій, друже, мій прекрасний..
Обоє: Серцю радісний цей час...
Андрій: Ти тільки не ворущися...
Обоє: Човен перевезе нас...
Оксана: Та куди ж ти правуєш? Держи проти течії!
Андрій: Не гавкай! Сиди! (*Cnivaе*) [5,89]».

Таким же чином окреслено маску Султана, який у претексті виконував функцію носія досить серйозної загрози для запорожців. У комедії О.Вишні він гротесково знижений, що досягається не лише використанням фарсових засобів (немотивованим криком, «жереб'ячим» голосом і сміхом та ін.), а мовно-стилістичних (мова персонажа засмічена сленгізмами «пацан», «бабци»,

«мерсі»). Травестовано також мотив прихильності Султана до українців. У претексті старий запорожець був учасником битви, у якій рідний батько Оксани, побратим Івана Карася, широкими грудьми затулив молодого султана і врятував йому життя; а в тексті пародійованому ловелас Султан намагається обміняти прихильність Оксани на посаду міністра, яку він обіцяє Карасеві.

Головним засобом трансформації претексту у пародійних творах є гіпербола. Остап Вишня користується цим засобом, коли іронічно переосмислює цитований текст, нагнітає повтор деяких слів і виразів, доводить до абсурду дію або висловлювання. Пародійний ефект від повтору вислову можна проілюструвати таким прикладом:

«Карась: ...Та на білому коневі — в Київ... Я їду (*показує*), а хліборобівласники кругом: «Слава! Слава! Слава! Слава міністрові Іванові Карасеві!» (*Пауза*). Академіки — аж два! — кричать: «Слава!» Письменниця — аж одна! — кричить: «Слава!» Кооператорів—аж три!—кричать: «Слава!» А я їду — та сюди уклін, та туди — уклін. Кінь гарцює... Кінь ірже... У святій Софії дзвони дзвонять! Виходять митрополити. Один виходить митрополит. Другий виходить митрополит... Третій виходить митрополит...

Одарка: Четвертий, трясця твоєї матері, виходить митрополит... [П'ятий, сто чортів твоєї матері, виходить, митрополит... [5,75-76]»

За цією ж моделлю нагнітання повтору розігрується епізод про прем'єрство між Сашкою і Андрюшкою на початку третьої дії. Варіантом гіперболи можна вважати художнє применшення – літоту, яку охоче використовує О.Вишня, зокрема в епізоді з арештом бездомного кота, який створював загрозу «великому падишаху».

Персонажі комедії вдаються до іронічного іншостильового коментування претексту, «мовного передражнювання» (варваризми «блискучіссімо», «чудесніссімо», стилізація східної парадної риторики у репліках Міністра), їх імена фонетично трансформуються: «*На конференцію прибули великі політики: пан Пан-Каре з Франції, пан Піль-Цуцкін із Польщі, король Корольок І із Румунії, папа Тигр ІХ із Рима, а з папою приїхав отець Зося, папи особистий секретар* [5, 91]».

Предметом комічного зображення у Остапа Вишні стає навіть пародійний прийом. Гримаси мавпи на початку дії, передражнювання Місяцем співу Оксани експлікують сам конструктивний принцип зміщення смислів. У кінці вистави оголюється прийом *deus ex machina*, коли у відповідь на спільну молитву вигнанців з неба спускається старенький Бог, дивується проспіваним молитвам («Та мене ж самого там ліквідували! Як клясу!»), і наказує тягти його назад на небо. А от у середині другої дії автор демонстративно протиставляє старий і новий тексти, а персонажі при цьому займають відсторонену позицію, даючи глядачеві зрозуміти, що лише він може співвіднести обидва тексти та проінтерпретувати цю реляцію:

«Карась співає на голос «Тепер я турок – не козак» - «Тепер міністром буду я».

Міністр (перебиває): Думаєш, що фрака нап'яв, так уже й міністр! І думаєш, що міністрові уже так і добре? Ох! Катай, голубе, по-старому! Ох!

Карась: Маестро! Давай по-старому! (Співає по-старому) [5, 86]».

Таким чином О.Вишня використовує у п'єсі пародіювання не лише як прийом, а й як конструктивний принцип. Міжтекстові зв'язки виникають між двома планами тексту, дозволяючи говорити про очевидний приклад системно-текстової референції.

Ще одна драматична спроба О.Вишні – комедія «В'ячеслав» також побудована у пародійному тоні, але конкретні літературні тексти при цьому не використовуються для системної до них апеляції. Другим планом п'єси є різноманітні дискурсивні пласти тодішньої епохи: науково-популярний, розмовно-побутовий із вкрапленнями просторіччя та професійної лексики. Як і в попередній п'єсі, Остап Вишня дає читачеві змогу порівнювати пародію та пародійоване. Дія розпочинається доволі довгою і розлогою, просякнутою ідеологічним пафосом, лекцією про особливості виховання дітей «в умовах радянського соціалістичного будівництва», а продовжується театралізованим втіленням, або, радше, невтіленням кожного з пунктів, викладених у цій лекції. Радянський службовець, лікарка дитячої консультації, що пропагує радянським матерям правильні принципи виховання молодого покоління, вдома поводить як пологлива, затуркана, буржуазна матуся – ось головна тема п'єси, що послідовно розкривається низкою епізодів. Глядач має змогу зіставляти офіційну риторику з розмовно-побутовими соціолектами, які її пародіюють, а також із сюжетними конструкціями, які доводять до абсурду асоціальні засади виховання дітей.

Залишаючи поза цією статтею можливі дискусії навколо ідеологічного спрямування та художньої цінності комедії Остапа Вишні, зауважимо тільки, що автор застосовує різноманітні відтінки художнього перебільшення. Батько хлопчика В'ячка є пародією на бухгалтера, який ніде не обходиться без професійної лексики (сума, сальдо, баланс, grosбух): «Ти в нас один. Коли підеш у садок, у нас буде нуль дітей. Бо один мінус один – нуль. Треба тобі це знати» [5, 133]; у репліках Матері продемонстровано доведене до абсурду застосування подвійних стандартів: «В'ячко: Перед обідом треба ж мити руки? Мати: Ну да, треба! Сідай обідати. Борщ прохолоне. [...] Помиєш після обіду! І ніколи не забувай, що перед обідом завжди треба мити руки! [5, 119]» Цікавим прикладом пародіювання розмовно-побутового мовлення є репліки Тьоті Лялі, у яких перебільшено порушення зв'язку між окремими предикативними одиницями: «Зайшла оце в Хаторг, дивлюсь – ікра, а костюм в Хаторзі 180 карбованців, і до того ж не забувайте, що треба заощаджувати електричну енергію... [5, 142]»

Таким чином, Остап Вишня створює зразки пародійної драми при цьому здійснюючи системно-текстову референцію як окремого претексту, так і дискурсу, соціолекту. Прийоми досягнення пародійно-комічного ефекту письменник застосовує на всіх рівнях художнього твору, як-от: 1)вживає розмовно-побутову лексику у ліричних та патетичних контекстах, 2)обігрує

фонетичні, графічні, орфографічні особливості претекстів, 3) транслітерує слова з однієї національної мови в іншу, 4) не змінюючи основний текст, змінює інтонацію, 5) нагнітає повторення певних слів або виразів аж до відчуття повної нісенітничі, 6) доводить до абсурду прийоми претексту, 7) багаторазово повторює якийсь елемент твору, 8) знижує стиль, замінюючи серйозних персонажів на незначних, високі мотиви та сюжетні елементи на комічні, низькі, 9) вдається до створення пародійного персонажа, 10) переставляє частини, елементи сюжетної схеми, 11) «оголює прийом», показує яким чином створюється комічний ефект, 12) перебільшує або применшує якусь деталь, мотив, образ.

Отже, пародіювання є способом організації драматичного тексту і може опиратися у своїх прийомах на окремі твори, ідіостилі, загальномовні дискурси, інші знакові системи. Системна інтертекстуальність проявляється на всіх рівнях пародійної драми, служить завданню протиставити текстові плани, що досягається завдяки найрізноманітнішим засобам та прийомам пародіювання, які засновані на художній гіперболі. Об'єктом пародіювання найчастіше стають офіційні дискурси, що добре впізнаються глядачем, а отже уможливлють експлікацію міжтекстових зв'язків.

1. *Артемівський-Гулак С.* Запорожець за Дунаєм. Українська опера на 3 дії / С. Артемівський-Гулак ; передм. та додатк. сцени В. Овчиннікова. – Харків: Рух, 1928. – 40 с. 2. *Бахтин М.М.* Из предистории романного слова // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 408–446. 3. *Бразговская Е.Е.* Текст культуры: от события – к со-бытию (логико-семиотический анализ межтекстовых взаимодействий): Монография / Перм. гос. пед. ун-т. – Пермь, 2004. – 284 с. 4. *Брюховецька О.* «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф/ Ольга Брюховецька. – Кінотеатр. – 2008. – №3. – С. 48–51. 5. *Вишня О.* Привіт! Привіт!! Остап Вишня ; упорядн. Ф.Ю. Маківчук. – К.: Рад. письменник, 1957. – 497 с. 6. *Грунський П.* Літературні шаржі / Павло Грунський // Червоний шлях. – 1923. – №1. – С. 57–68. 7. *Д'Анджело Б.* Narratio et delectatio: Пародия в средневековой романской литературе / Б. Д'Анджело. – М.: ОГИ, 2003. – 176 с. 8. *Кравченко Ф.* Добра душа сатирика/Федір Кравченко// Живий Остап Вишня: Зб. спогадів про письменника/ Упор., прим., вст. Стаття І.М. Дузя. – К., «Дніпро», 1966. – С. 28–34. 9. *Лавріненко Ю.* Остап Вишня (літературна сільвета) // Розстріляне відродження/ Підгот. тексту, фак. редак. і передм. М. Наєнка. – К., 2000. – С. 510–518. 10. *Литературная энциклопедия терминов и понятий/ред. А.И. Николюкина.* – М.: НПК "Интелвак", 2003 – 1596 с. 11. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. — С.-Петербург: «Искусство—СПб», 2000. – 704 с. 12. *Мельнікова Т.* Пародійна творчість І.С. Тургенева : монографія / Т. Мельнікова ; Національна юридична академія ім. Ярослава Мудрого. – Х.: Право, 2008. – 168 с. 13. *Морозов А.* Русская стихотворная пародия / А. Морозов // Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.). – М.: Советский писатель, 1960. – С. 1–88. 14. *Новиков В. И.* Книга о пародии / Вл. Новиков. – М.: Советский писатель, 1989. – 554 с. 15. *Нога Г. М.* Звичаї тієї давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII–XVIII століть) / Г.М. Нога. – К.: Стило, 2001. – 188 с. 16. *Нудьга Г. А.* Пародія в українській літературі / Г.А. Нудьга ; відп. ред. С.В. Щурат. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 176 с. 17. *Рихло П. В.* Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : монографія / П.В. Рихло. – Чернівці : Рута, 2005. – 584 с. 18. *Смирнов И. П.* Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов ; С.-Петерб. гос. ун-т. – С.Пб., 1995. – 189 с. 19. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов ; подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – 575 с. 20. *Фрейденберг О. М.* Происхождение пародии / Ольга Фрейденберг // Труды по знаковым системам. – 1973. – Вып. 6. – С. 490–497. – (Ученые зап. Тартуского гос. у-та).

Тетяна Шестопалова,
д-р філол. н., доц.,
Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка

«ШЕВЧЕНКОВА САГА ТА ЇЇ ГЕРОЇ»: Ю.ЛАВРІНЕНКО ПРО РОЛЬ Т.ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ МОДЕРНІЙ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена маловідомій шевченкознавчій проблематиці письменницького доробку Ю.Лавріненка. Він розглядав категорію любові й кордоцентризм як творчий, морально-етичний, структурно-семіотичний центр поезії й цілого життя Т.Шевченка.

Ключові слова: Т.Шевченко, П.Куліш, М.Драгоманов, І.Франко, любов.

Статья посвящена малоизвестной шевченковедческой проблематике писательского наследия Ю.Лавриненко. Он рассматривал категорию любви и кордоцентризм в качестве творческого, морально-этического, структурно-семиотического центра поэзии и всей жизни Т.Шевченко.

Ключевые слова: Т.Шевченко, П.Кулиш, М.Драгоманов, И.Франко, любовь.

The article is devoted to unknown page of J.Lawrynenko's scientific legacy – Shevchenko's theme. Lawrynenko examined the category of love and kordocentrism as a creative, ethic, structural-semiotics center of poetry and all life of T.Shevchenko.

Keywords: T.Shevchenko, P.Kulish, M.Drahomanov, I.Franko, a love.

Шевченкознавчі праці Ю.Лавріненка становлять один із маловідомих аспектів його літературознавчої діяльності. На сьогодні він репрезентований рукописом «Шевченків Рубікон» [6], де розкрито чинники появи та значення поезії «трьох літ» (1843–1845 pp.), англomовною студією «Шевченко й «Кобзар» в інтелектуальній та політичній історії століття» [11], есеєм «Любов – формотворча вісь Шевченкової поетичної синтези» [4], а також епістолярними матеріалами. Вивчення названих студій становить додаткову перспективу для вивчення й інтерпретації модерного канону української культури. Ю.Лавріненкові близький погляд на «духову панораму» українського суспільства ХІХ та ХХ століть крізь призму літературного досвіду нації.

«Шевченкова сага та її герої» – одна з перших, істинно «лавріненківських», назв роботи, яку в остаточному варіанті змінила науково-нейтральна – «Шевченко й «Кобзар» в інтелектуальній та політичній історії століття». Попри те, що метафора «саги» зазнала критики [9], вона цілком точно відбивала стиль мислення автора та концепцію представленого ним історичного періоду. «Коли помер поет – народився святий» [11, 155], – зрештою біографічний вступ про поета («історію героя») Ю.Лавріненка. Легенда про поета-святото, крім нього самого, має інших персонажів. П.Куліш (1819–1897 pp.) («хто найперше чувся відповідальним за її народження й популяризацію», «названий брат, який посвідчив його тріумфи й агонію» [11, 155]), М.Драгоманов (1841–1895 pp.) («духовний син ...західної позитивістсько-раціоналістсько-соціалістичної ідеології», «був Кулішевим антагоністом, проте інкорпорував до своїх пізніших праць сформульовані Кулішем ідеї» [11, 156]), І.Франко (1856–1916 pp.) («послідовник Драгоманова, який напружено боровся та зрештою переміг потужний вплив свого наставника» [11, 156] та «Шевченкові люди», що «навіть не спробували прийти до критичної дефініції поетичної синтези «Кобзаря», хоча вона «відбивала їхні найяскравіші можливості та найнижчі слабкості» [11,

157–158] – таким Ю.Лавріненко вимальовує профіль (чи «контур») «Шевченкової саги», головний герой якої тримав у собі «непереможну силу» мистецького духу, що виявився як «свята поезія», «жива посмішка мистецтва» та «поезія як думка» [11, 159].

Усі три аспекти відбивають індивідуальний характер поезії Шевченка – «емоційно спрощеної, але ускладненої інтелектуальною когніцією «Кобзаря» [11, 159]. «Свята поезія» промовляє молитовними, прохальними, псаломними мотивами та ритмами Шевченкових творів, образами досконалої, класичної краси та гармонії, а також бароковим вибухом пророчого гніву та «смертельного сарказму», що призводить до «відчайдушної суперечки з Богом» [11, 159]. «Жива посмішка мистецтва» в «Кобзарі» становить, на думку Ю.Лавріненка, найменш помічений читачами його план. «Поезія як гра, як «вибрик» того надвишку життєвої сили, що є в людині попри всі виснажливі витрати на повсякчасну боротьбу за голе існування і життєву позицію» [7, 12] – є, на думку автора студії, рисою не менш характерною для поета, ніж месіанська та мученицька. Саме артистичне, ігрове, перевтілювальне начало зумовлює безкінечне шевченківське «відчуття свободи як передумови життя, росту, творчості як толеранції, і як божественного основного закону світобудови – «світу вольного, несповитого» (так, наче Шевченко мислив категоріями модерної квантової фізики, а не старої Ньютонової)» [7, 16].

«Поезія як думка» в мистецькому космосі «Кобзаря» зумовлена синтезом духовного благоговіння перед світом і Богом, («свята поезія») та аксіологічно наснаженою внутрішньою свободою. «Думка» як поетична фактура й жанр його творів, «думи», що прокладають шлях від серця (почуттєвої сфери) до розуму (інтелекту), створюють простір сконденсованої мисленнєвої дії, котра переносить читача в простір полівалентних сутностей, найкраще означуваний афористичними рядками та строфами Шевченка. Ю.Лавріненко пише: «Мудрість Шевченка не може бути досягнута простим нагромадженням фактів, зібранням очевидностей або механічним поєднанням складових основних джерел; радше це здатність синтезувати почуття й думку, старе й нове», котра виявляє в Шевченкових образах «свідомого артиста з повно розвиненим критичним сприйняттям» [11, 163–164].

Чільна прикмета поетичного характеру Шевченка, за Ю.Лавріненком, що сугерується з усіх трьох сторін його поетичного генія, лежить у його особливому «безтурботно-доброму» й любовному ставленні до життя, рослин і тварин, найперше, «до конкретної людини, її щастя й болю» [11, 162].

Не можна не побачити, що критик провадить розмову про антропологічне осердя творчості поета: «...деякі дослідники (насамперед Лавріненкові йдеться про Д.Чижевського. – Т. Ш.) Шевченка вбачають центром його філософії антропологізм» [11, 162]. Сам Ю.Лавріненко доводить цю думку до певного заперечення – через категорію любові як головного чинника появи та існування Шевченкового поетичного стилю (це наголошено в статті «Любов – формотворча вісь Шевченкової поетичної синтези»). Європейськість Шевченка, провадив літературознавець, полягає в належності митця до європейської

філософської традиції, у якій любов «має онтологічне значення, первісно-творче, структуральне, конкретне і метафізичне разом» [4, 2]. Однак те, що «Кобзар» звернений в майбутнє, а не в минуле («книжка проспективна, а не ретроспективна»), змушує вирізнити в цій традиції актуальні для розуміння Шевченкової категорії любові позиції, оскільки сама традиція на історичному шляху розвитку об'єднала протилежні погляди.

Зокрема, вважає дослідник, поетичній синтезі чужа платонівська ідея любові, яка «сконцепційована не проспективно, а ретроспективно, вона рухає назад – до «досконалого» і «єдиного» первісного» [4, 7]. Натомість «Кобзар» акумулює в собі ту, що М. Шелер сформулював як «любляче сходження вищого до нижчого, Бога до людей, святого до грішника і т. д. Любов включена в суть «вищого», а також і «найвищого», тобто в Бога» [4, 8]. Саме цей філософ пояснив значення любові для сприйняття світу в його повноті й розмаїтті, вказавши, що через неї як «зацікавлення», «симпатизуючу участь» відбувається не лише «особисте охоплення й пізнання світу – самі пізнані речі приходять у їхньому самооб'явленні до їхнього повного буття і вартости» [4, 8].

Методологічну можливість дослідити спосіб поетичного мислення Кобзаря Ю.Лавріненко бачить у прикладанні кордоцентризму як національної традиції мислення до досягнення стильового синтезу поезії Т.Шевченка: «Любов» стала формотворчою віссю і поетичного стилю Шевченка. І мірою того як у поета визрівало явище творчої любові, його стиль набирал більшої оригінальності і вивершення. Трудно його припасувати до «романтизму», ще трудніше до «реалізму» чи іншого якого «ізму». Шевченків стиль – явище не похідне, а само собі фундує, явище якоїсь синтези» [4, 9]. Така критична інтенція природи стильового синтезу в Шевченковому *космопсихологосі* сьогодні сприймається як когерентне актуальним методологічним рухам явище, оскільки саме поняття вісі, котра прямовисно проходить крізь певне завузлення горизонтальної площини поезії, водночас зумовлюючи його собою, знаходить собі теоретико-понятійні аналогії та описи в таких цілком продуктивних на сьогодні підходах, що репрезентовані працями М.Мамардашвілі [8, 104, 368].

Поза тим теза про синтетичний характер поезики Шевченка, сформульована Ю.Лавріненком, народилася та по-своєму оформилася в аналітичному мисленні Л. Плюща, коли він «крізь п'ятірну «пару окулярів» – юнгівських, леві-стросівських, бахтінських, лотманівських, топорівсько-івановських» [2, 35] розібрав «Москалеву криницю», у критичній свідомості Б. Рубчака, котрий по-новому відкривав поета, «навпереміну граючи то екзистенціалістськими, то феноменологічними, то герменевтичними, то «новокритичними» інструментами і в такий спосіб немовби імітуючи й відтворюючи власну Шевченкову «зміну масок»...» [2, 35]. Ю. Лавріненко свого часу відчув і вказав на необхідність синтетичного підходу до Шевченкової поезії, сформулювавши тезу про інтенцію Шевченкової любові як творчого, морально-етичного, структурно-семіотичного центру його поезії.

Романтична «філософія серця» об'єднує з Т.Шевченком П.Куліша. Хоч «темперамент та їхня тактика» надто різнилися [11, 174], усе ж саме з огляду на

ментальну вкоріненість у свідомість обох сучасників почуття любові як онтологічної ймовірності наближення людини в її миследії до Абсолюту якраз через те, що вона і те, що вона робить, – неідеальне, Ю.Лавріненко виводить принципову, на його думку, лінію взаємовпливу цих двох героїв саги. Її зміст полягає в тому, що П.Куліш, який мав раціональний спосіб мислення, прагнучи захистити «святий поклик до свободи в «Кобзарі» від перетворення на «заклик до повстання, у якому безконтрольний спонтанний тип українця... зазнає втрати громадської самодисципліни та конструктивних зусиль щодо національної й політичної незалежності» [11, 174]. Відповідний проект мав зреалізувати журнал «Основа», який так недовго проіснував під тиском антиукраїнських законів Російської імперії. «Так дім, який Куліш так копітко будував із Кобзарем, перетворився на руїни» [11, 179], – зрезюмував частину своєї праці Ю.Лавріненко.

Після смерті поета П. Куліш зайняв різко критичну позицію, яку більшість сучасників та наступників оцінили як повстання проти Шевченка та всього, що той створив. Ю.Лавріненко з перспективи категорії любові потрактував позицію П.Куліша як свідчення глибокої внутрішньої спорідненості обох особистостей. Зокрема, автор «Чорної ради» поставив питання про причини «політичного убогства України» попри те, що її новий ренесанс був практично визначений «Кобзарем» – книгою, яка так легко увійшла до свідомості найширших українських національних кіл. Відтак, саме для того, щоб знайти причини «ірраціональної темряви історичної ситуації свого часу», П. Куліш мусив дистанціюватися й від «Кобзаря», й від його автора, аби об'єктивно проаналізувати поразку, якою обернулося інспіроване Шевченковою поезією нове українське відродження [11, 183].

Цей аналіз виходив поза межі власне науково-літературознавчого, потребував для себе даних історичних та політологічних. На їхньому тлі Шевченко перетворювався на чинник амбівалентних і драматичних суспільно-інтелектуальних процесів другої половини XIX ст., коли ідея справедливої революції змінилася на ідола прогресу, заради якого здійснювалися марні спроби прищепити російські та західні форми соціалізму на український ґрунт. «Культ Шевченка та козаччини так чи так став частиною цього потужного руху», – доводив Ю.Лавріненко. Це й лягло в основу Кулішевих атак на Шевченка [11, 185], у яких заатакованими слід розуміти не поезію, не козаччину, не ідею революції, а «антикультурний культ Шевченка», «антиісторичний культ козаччини», «антиполітичний культ революції» [11, 187]. Відтак, болісний критицизм Шевченка Кулішем несе в собі глибшу повагу й любов до поета, ніж емоційне й безкритичне прославляння цього останнього та інспірованих ним культів з боку багатьох інших прихильників.

Характерним для критичної манери Ю.Лавріненка є підсумок щодо взаємин Шевченка й Куліша: «У Шевченкові ми знаходимо біль багатовікового пригнічення України, у той час Куліш забезпечує нас сумлінною картиною історії та діагностує її. У Шевченкові ми маємо апофеоз верховної свободи; у Кулішеві – апофеоз конструктивної самодисципліни. У Шевченкові маємо

енергію ліричної спонтанності «серця»; у Кулішеві – енергію «конструктивного розуму». Обоє друзів дивилися вниз у ту ж саму безодню та – вгору – у те ж саме небо; для обох любов та ствердження життя вражалися ненавистю та негациєю життя. Але поки поет збирався переступити цю прірву на крилах поезії, мислитель і політик осягав її прямовисну глибину і, щоб сходити її крутими стінами, обережно перевіряв кожен камінь. Це не просто, і ціна, яку заплатив Куліш, – самотність та близькість до саморуйнації – не є дешевою» [11, 191].

Творчий доробок П.Куліша зумовлений Шевченковим генієм – ця теза становить для Ю.Лавріненка важливе свідчення драми глибинної єдності обох героїв: власні поетичні твори Куліша «органічно співвідносяться з синтезою «Кобзаря», ніби з якимось унікальним архітектурно-філософським планом» [11, 215]. Куліш відніс Шевченка до плеяди *духовних батьків* разом із Бояном, І. Вишенським, Й.Борецьким, Г.Сковородою; сприйняв Шевченкові варіації на біблійні теми як заповіт здійснити перший в Україні переклад Біблії та багато іншого. «Куліш відкрив свою власну книжку «Позичена кобза» поемами, які презентували Шевченка як поета, що виніс українську мову на високий рівень літератури старого Києва, у розумінні Куліша, та на високий рівень Західної поезії. Куліш розглянув свої переклади виключно як втілення досягнень Шевченкового генія, втілення не менш значне, ніж європеїзація України. Це логічне завершення Кулішевої війни проти тих, хто паразитував на Шевченковому культі. Усі випадкові події, всупереч злості, нерозумінню щоденних моментів, представляють нам Кулішеве досягнення – його раціональний внесок у поетичну синтезу Шевченка» [11, 217], – підсумував автор розвідки.

Частина про наступного героя саги – М.Драгоманова – має характеристичну назву: «Кобзар» у «війні терору» 1870–1880 років та Драгоманов» [4, 194]. На думку Ю.Лавріненка, М.Драгоманов одразу став на шлях, уторований П.Кулішем, – критики культу Шевченка, – але, водночас, пішов далі, до негациї самої творчості: «Якщо Куліш намагався вберегти Шевченка від шкідливого культу, то Драгоманов зробив спробу принизити не лише культ, але й самого поета» [11, 196]. Протилежно Ю.Лавріненкові Г.Грабович назвав М. Драгоманова наступником П.Куліша в боротьбі з культом Т.Шевченка [1, 9]. Ніби застерігаючи на майбутнє від такого об'єднання двох цілковито різних за ставленням до Шевченка особистостей, Ю.Лавріненко зазначає, що фундаментальна основа поетового мистецтва, яка утримує «магнетичне поле любові й ненависті, примирення й повстання», для Драгоманова була тільки вислідом недостатньої освіти та відсутності «знайомства з науково-раціоналістичними поглядами». Цим пояснювалося, що політик-раціоналіст відводив Шевченкові роль «новонаверненого до партійної лінії радикально-соціалістичної доктрини» й не бачив його серед вирішальних чинників «довготривалої руїни в Україні та в цілій Східній Європі» [11, 196].

Головною причиною неприйняття світогляду одного інтелектуала іншим були відмінні вихідні позиції їхнього мислення. Поет поклав в основу свого

світовідчуття «концепцію трагічного як базового елементу в структурі універсуму», політик європейського штибу вибрав «одну й лиш одну провідну нитку непогрішеного людського прогресу», «колективної економіки», «царство розуму», у якому не було місця катаклізмам, що нестиме в світ нове століття, – узагальнив Ю. Лавріненко [11, 203]. Водночас наприкінці життя М. Драгоманов підійшов до усвідомлення вищого значення Шевченка в житті українців та України: «В «Автобіографії» він зазначив, що й найбільш освічені з українців далекі від того, щоб іти в ногу з Шевченком» [11, 205]. Маючи на меті реформи в цілій Росії на принципах свободи й демократії, М. Драгоманов віднайшов ґрунт для себе в діяльності Кирило-Мефодіївського братства. Крім того, 1891 р. ідею Братства він оцінив як наймудрішу з тих, що дали українські патріоти, а 1894 р. назвав Шевченка генієм і зауважив, що його національна свідомість та любов є епохальним феноменом історії та соціологічного мислення в Україні.

Коли спробувати вирізнити теоретичні зазернення думки Ю. Лавріненка, то на першому плані тут, безумовно, стоїть опірно-заперечувальна реакція на монопольні засяги марксистської соціології в літературознавстві. Вона відбилася ще в лекціях для ДіПі-поселенців «Потерчата української духовности» та «Епоха раціоналізму. Драгоманівські покоління», у яких Лавріненко прокреслював сильні та слабкі боки цієї методології, відомі йому не лише з книжок, а й із власного життєвого досвіду. Зокрема, він визнавав неперехідну роль раціоналіста й соціаліста Драгоманова у виведенні українців «на бурхливі й широкі води політичної боротьби й організації» [168, 4], але й показував, що політик «наче не добачав того, що світовий людський рух не є щось абсолютне і первозданне, а похідне від групових національних рухів, що «всесвітня правда» є не що інше, як співвідношення правд національних, індивідуальних» [3, 8].

Драгоманівське покоління відмовилося від культури «глибокого серця» [5, 5], відтак, не набуло «глибокого синтетичного підходу» до життя й мистецтва [3, 1]. «Культура глибокого серця» не має нічого спільного з плаксивістю та поверховою перечуленістю, що від якогось часу заповнили українську літературу. Авторів цих студій ідеться про «велике «серце», яке ми бачимо в Шевченковім Гонті і Гамалії, в Шевченковій Марії, в гоголівським Тарасі, в козацькім епосі, в «Слові о полку» і навіть у матріярхальній культурі трипільців. Тут треба було іти на глибинах недокінченої праці Сковороди і Юркевича, яку абсолютно не було кому продовжувати серед драгоманівців. Те «серце», та ще озброєне драгоманівським розумом і світовим кругозором, побачило б багато важливих речей, якими клекотало українське життя на межі двох століть і які вирвалися назверх 1917 року (примітка олівцем: «1917 р. був проти Сковороди і Юркевича, так само як в Росії проти аналогічних Достоевського і Соловйова». – Т. Ш.)» [5, 4].

І тут ми бачимо, що Ю. Лавріненко цілком не відкидає тези, звично прив'язуваної до марксизму, про заангажованість літератури. Навпаки, ця остання може існувати тільки історично, у сув'язі завдань та обов'язків сучасного суспільства, де вона народжується й живе. Щоправда, ці «завдання»

й «обов'язки» не трактуються дослідником у плані економічної ситуації, політичної кон'юнктури, ідеологічних гасел тощо. Заангажованість літератури передусім визначається прагненням митця та його читачів висловити власну свідомість дійсності з усіма припущеннями, уявленнями, сподіваннями, розчаруваннями тощо щодо неї, що загально й можуть бути виражені як «культура серця». Куліш обстоював у Шевченкові небачену доти в українській поезії силу внутрішнього почуття людини, що трактує свободу в якості головної політичної, естетичної, екзистенційної цінності, усім своїм єством репрезентує її як волю та здатність особи брати гору над власними недотягненнями, пристрастями, вадами сумління, соціальною, національною несправедливістю. Драгоманова відштовхувала від Шевченка відданість останнього вже ніби зужитим цінностям – людині, родині, релігії – у той час, коли прогрес став ототожнюватися з атеїзмом, соціальною рівністю, науково-економічним злетом. Як писав Ю.Лавріненко, «йому [Драгоманову. – Т.Ш.] не вдалося зрозуміти Шевченкову палку любов до людей, до свободи, краси життя, та його відчайдушний погляд на нездатність людини й суспільства реалізувати свої можливості» [11, 203], хоча, зрештою, він визнав, що поет становить цілу епоху національної історії та культури. Ю.Лавріненко схиляє думати, що компетенція людського серця творить у мистецькому просторі коли не осібно, то виразне на тлі іншого, поле заангажованості *людського в людське* в тому сенсі, як це розумів Ж.-П.Сартр в студії «Що таке література?» [10].

Французький філософ вважав, що поява художнього твору говорить про усвідомлену митцем необхідність «і розкривати світ, і водночас пропонувати його як тягар для великодушності читача. Це значить, використовувати чужу свідомість, щоби домогтися свого лідерства в сукупності буття. Значить, хотіти, щоб це лідерство було втілене в життя через посередників. А з другого боку, реальний світ розкривається тільки перед дією, і почути себе можна, тільки зробивши крок назустріч з метою його змінити» [10, 9]. Ані читач, ані письменник не в силі звільнитися від історичності власного світу, який постійно присутній у їхніх судженнях та оцінках, але спільного простору вони досягають не тоді, коли перебувають у спільному часі чи дотримуються схожих поглядів на життя, а коли бачать один в одному можливість зануритися (бути заангажованими) в актуальні ідеологічні, естетичні, морально-етичні цінності, які складають основу людини як екзистенційного проекту. Власне, Лаврієнкова «сага» відкриває панораму української дійсності XIX століття крізь призму чотирьох індивідуальних літературних (у широкому значенні) проектів, що не могли бути реалізовані поза відповідними героями. Історія, політика, література взаємозумовлені й пов'язані між собою в полівалентному просторі потужно аксіологізованого людського буття, відтак, вони мають людське обличчя, а дійсне уявлення про них дає думка та вчинок конкретної людини за певних обставин (лише нагадаємо, що 1957 р. Ю.Лавріненко вже апробував подібний підхід при написанні есе «Література межової ситуації»).

Історія І.Франка є синтезуючим компонентом Лаврієнкової шевченкознавчої розвідки, що зримо містить у собі теоретичні інтенції названої

праці Ж.-П.Сарта та інші. І.Франко-поет посідав друге після Шевченка місце, а як прозаїк та український енциклопедист – друге після Куліша. Однак від студентських років він зазнав найбільшого впливу з боку М.Драгоманова: «ставлячи себе поряд із Драгомановим проти Шевченка й Куліша, Франко втягнув себе у конфлікт, що викликав у ньому відгук психологічно, естетично, ідеологічно й політично» [11, 218]. Однак сам дослідник був схильний тлумачити його не в синхронній сукупності всіх його проявів / аспектів, а як екзистенційну драму з почерговим розгортанням її частин. Початок лежить у колізіях особистого життя молодого І.Франка, пов'язаних з О.Рошкевич, оскільки вони вперше чітко показали, що молодий поет-суспільник політичну догму поставив вище коханої жінки.

Цей вибір слід вважати одночасно й перемогою й початком поразки Драгоманова в житті й творчій діяльності І. Франка, оскільки паралельно до колосальної праці, здійснюваної в напрямку введення Шевченкових творів до масиву громадської революційної боротьби (характерними з цієї точки зору є «Причинки до оцінки творів Тараса Шевченка») зростала внутрішня (неполітична) потреба в Шевченкові. Ю.Лавріненко пише, що родинно-інтимний світ Франка – його матері та нареченої Ольги – був частиною Шевченкового світу [11, 225], і це наперед визначило його глибокий літературознавчий інтерес до жіночої теми в Шевченковому доробку. Зокрема, пишучи статтю «Женщина-мати» (1876 р.), І.Франко, хоч і міцно пов'язаний зі своїм тодішнім політичним образом, «зробив величезний стрибок від Драгоманова» [11, 225], показав Україну як любов, що визначає людину в Шевченковому космосі. Коли ж говорити про таку відому працю, як «Причинки до оцінки творів Тараса Шевченка» (1881 р.), то тут твердо надано перевагу суспільному аспекту Шевченкових творів, а не мистецькому чи філософському [11, 228–229].

Ю.Лавріненко вважає описаний підхід характерним для Франка-критика Шевченкового спадку до 1886 р. Однак те, що з 1883 по 1885 рр. він не писав поезії, може свідчити про сумніви й біль, пережиті ним у цей період і пов'язані з Шевченковим ім'ям. Зрештою, «у наступні роки, 1886–1898, Франко постав супроти самого себе, супроти позитивізму й соціалізму. Поет і мислитель шукав певного контакту з Шевченком. ...Того ж року Франко написав «Ідилію», де в дивний спосіб він поєднав в одну картину своє та Шевченкове дитинство. ...І того ж самого року Франко почав писати свій ліричний цикл під назвою «Зів'яле листя». ...Не перериваючи цієї роботи, він написав «Смерть Каїна» в 1889 році. Ця довга поема є віхою у Франковому духовному розвитку. ...Каїн заповнений братньою любов'ю. Знання, ідол позитивістського соціалізму, перетворилося на простий інструмент. Значення було тепер надано вищим цінностям: любові, красі, добру» [11, 231–232].

Із цього моменту дослідження Ю.Лавріненко прагне показати, як Франкове сприйняття літератури сполучало раціоналістичні та ідеалістичні начала його світогляду. Останні стверджували роль *духовного серця*, живого, не пояснюваного в межах раціоналістичного світогляду, дійсного чуття людини в

літературі та способах її сприйняття. Літературознавець вважає, що «вплив Шевченка полягав не в тому, що Франко з «послідовників Драгоманова» перетворився на «обоожнювача Шевченка», але в тому, що Франко став собою, як Шевченко був собою. ...Суб'єктивність духовного «серця» довела більшу «об'єктивність», ніж програмовий об'єктивізм реалізму» [11, 241]. 1906 – 1908 рр. так само засвідчили прагнення Франка погодити в собі дві – усвідомлені як *драгоманівська* та *шевченківська* – ідентичності, оскільки він паралельно займався виданням листів М.Драгоманова до себе й інших та готував до друку двотомник Шевченкових творів. «Франко часто звертав увагу, що він не був генієм, який може подолати ірраціональність людського раціоналізму» [11, 235]. Через це у своїй величній поемі «Мойсей» Франко показав відсутність вирішення його внутрішнього конфлікту й просто перерахував акти власної духовної драми, показавши в образі Мойсея уявну конфронтацію між Т.Шевченком та М.Драгомановим [11, 247].

Багато зрілих Франкових шевченкознавчих статей свідчить про постановку ним у центр критичної свідомості питання про поетичний синтез художнього твору, а не політичної доктрини. «Перебендя», «Тополя», «Наймичка», «Марія» – твори, які надихнули його усвідомити й критично оцінити власну драму: драму митця, котрий болісно змагався між власною музою та громадянським обов'язком, батька «ненароджених дітей» – віршів, відданих в офіру «розуму» й «загальному прогресу». Його власні поеми «Похорон», «Іван Вишенський», «Зів'яле листя» явили поета, що ставився до мистецтва з великою пристрасстю й подивуванням, яке здатен вмістити тільки первень людського серця, а водночас глибоко усвідомлював розтрату свого поетичного таланту на шляху до опанування новопосталих суспільних ідеалів. У циклі «Із книги Кааф», як пише Ю.Лавріненко, «ця сама тема втраченого поетичного таланту відтворилася в своїх політичних аспектах. Тут Франко, ніби в історичному диспуті між Шевченком та Драгомановим, дав більш значущі сторони «серця», навіть контрасти «серця», яке все вбирає, й однобокого «розуму».

Зрештою, наскільки концептуальним для Франка було прийняття Шевченкового генія «глибокого серця», показує «Нарис історії української літератури до 1890 року» та суспільствознавчий нарис «Молода Україна», де відповідно історик літератури й політик поставив на перше місце Т. Шевченка, а на друге – П.Куліша [11, 250]. А тим, хто, на думку Ю. Лавріненка, в наступному столітті гідно перейняв «вісь Шевченкової поезії» й зумів вивести «з бруду примітивного захоплення» й відродити «поетичну синтезу всеобіймаючого, широкого «серця» [11, 257], був П.Тичина з його оригінальним *кларнетичним* естетичним чуттям.

Таким чином, ми бачимо спробу показати український літературний канон XIX ст. у його комплексній та інтердисциплінарній перспективі. Література постає явищем заангажованим, глибоко й розмаїто пов'язаним із іншими контекстами людської дійсності. Єдиним способом перевірки її життєздатності й продуктивності була й лишається безпосередня критична рецепція, у ході якої вона не сприймається ізольовано від інших форм духовної та практичної

діяльності, становить один із аспектів реалізації людини як екзистенційного, естетичного, прагматичного, риторичного тощо проєктів. Розкривши етапне значення Т.Шевченка, П.Куліша, М.Драгоманова, І.Франка в комплексі ідей національного культурного розвитку модерної доби та увівши їх до складу свого дослідницького сюжету, Ю.Лавріненко провадив думку до естетико-культурологічної проблематики, що була покликана віднайти спільну опцію творчо-інтелектуальних зусиль цілком відмінних особистостей. Він окреслив її як *духовне серце, любов*, що наймогутніше виявилася в життєвій та творчій поставі Т.Шевченка, а далі визначила собою рух естетичної, культурологічної, політичної свідомості цілого XIX ст., перейшовши звідти у XX ст.

1. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець / Григорій Грабович. - К. : Рад. письм., 1991. - 210 с.; 2. *Забужко О.* Шевченків міф України / Оксана Забужко. - К. : Абрис, 1997. - 144 с.; 3. *Лавріненко Ю.* Епоха раціоналізму. Драгоманівські покоління : (рукопис) / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. - Series V: Writings. - Subseries 8: Lectures given in 1945 in Displaced Persons' Camps, Germany, on «Ukrains'ka inteligentsiia v borot'bi za dukhove samovyznachennia» (holograph notes, drafts, typescripts). - Box 44, folder 8. - Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library; 4. *Лавріненко Ю.* Любов – формотворча вісь Шевченкової поетичної синтези / Юрій Лавріненко // Листи до приятелів. - 1962. - Кн. 3 - 4. - С. 3 - 10; 5. *Лавріненко Ю.* Потерчата української духовності [рукопис] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. - Series V: Writings. - Subseries 8: Lectures given in 1945 in Displaced Persons' Camps, Germany, on «Ukrains'ka inteligentsiia v borot'bi za dukhove samovyznachennia» (holograph notes, drafts, typescripts). - Box 44, folder 10. - Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library; 6. *Лавріненко Ю.* Шевченків Рубікон [рукопис] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. - Series V: Writings. - Subseries 5: Major Literary Studies. - Box 38, folder 3. - Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library; 7. *Лавріненко Ю.* Шевченкова сага і її герої [рукопис] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. - Series V: Writings. - Subseries 5: Major Literary Studies. - Box 38, folder 4 - 7. - Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library; 8. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления / Мераб Мамардашвили. - М. : Моск. шк. полит. исслед. , 2000. - 416 с.; 9. *Петренко П.* Лист до Ю. Лавріненка від 20. 8. 1961 р. / Петренко Павло // Jurij Lawrynenko Papers. - Series I: Correspondence. - Subseries 1: Correspondence with Individuals. - Box 8, folder 2 - 3. - Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library; 10. *Сартр Ж. П.* Что такое литература? / Жан Поль Сартр ; [пер. Н.И. Полторацкой]. - СПб. : Алетейя, 2000. - 466 с.; 11. *Lawrynenko J.* Ševčenko and Kozar in the intellectual and political history of a century / Jurij Lawrynenko // Taras Ševčenko 1814 – 1861; a symposium, edited by V. Mijakovskij and G. Shevelov. - Hague, Mouton, 1962. - P. 153 – 258.

**Нонна Шляхова,
д-р філол. н., проф.,
Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова**

ТЕОРІЯ СЛОВЕСНОСТІ О. ПОТЕБНІ

Статтю присвячено загальнофілософським проблемам теорії словесної творчості О.Потебні, визнанню того незаперечного факту, що процесуальний підхід до мови як духовної діяльності стосується всіх форм поетичного мистецтва. Зроблена спроба розглянути філологічну концепцію мистецтва слова О.Потебні в контексті літературно-теоретичних пошуків XX століття феноменології Р.Інгардена, поетики відкритого твору У.Еко, ідей рецептивної естетики Ф.Ізера, методології сучасної герменевтики.

Ключові слова: Потебня, лінгвопоетика, словесна творчість, мова, духовна діяльність, слово, розуміння світу і себе.

Стаття посвящена общеполософским проблемам теории словесного творчества А.Потебни, признанию неопровержимого факта, что процессуальный подход к языку как

духовной деятельности относится ко всем формам поэтического искусства. Предпринята попытка рассмотреть филологическую концепцию искусства слова А.Потебни в контексте литературно-теоретических поисков XX века – феноменологии Р.Ингардена, поэтики открытого произведения У.Эко, идей рецептивной эстетики Ф.Изера, методологии современной герменевтики.

Ключевые слова: Потебня, лингвопоэтика, словесное творчество, язык, духовная деятельность, слово, понимание мира и себя.

An article is devoted to general philosophical problems of the theory of verbal creativity of Potebnya, recognition incontrovertible fact that protsesualny approach to language as a spiritual activity to refere to all forms of poetic art. An attempt was made to consider the philological concept of art of the A.Potebnya's word in the context of literary and theoretical search of the twentieth century – the phenomenology R.Ingarden, poetic of public works U.Eco, ideas, receptive aesthetics of F.Isere, the methodology of modern hermeneutics.

Key words: Potebnya, lingvistic poetic, verbal art, language, spiritual activities, word, understanding the world and themselves.

«Праці Потебні більшою мірою належать майбутньому, ніж минулому», – зауважила Віра Франчук, підсумовуючи стан вивчення наукової спадщини вченого до 170-річчя з дня його народження [19, 156]. У цьому контексті згадаймо відомого вченого-літературознавця Івана Фізера, який на початку ХХІ століття констатував: лінгво-естетична концепція Потебні так чи інакше заторкнула основні проблеми літератури, теорії та естетики словесної творчості і разом з іншими філологічними ідеями видатних європейських мислителів започаткувала «лінгвістичний поворот у філології і теорії літератури ХХ ст.» [18, 33].

Що стосується українського літературознавства, то, як вважає культуролог Роман Кісь, багато питань, які в загальних рисах окреслював О.Потебня і над якими протягом усього двадцятого століття напружено дискутували гуманітарії, сьогодні в Україні лише починають формуватись як відносно виокремлені проблемні поля [11,106].

Таким «проблемним полем» української гуманітористики залишається на сьогодні і вчення О.Потебні як теоретика словесної творчості. «Роль вченого у розвитку теоретичного літературознавства й досі не висвітлено», контактував 1992 року М.Гольблог [4,182].

Ясна річ, зрозуміти і поцінувати літературно-поетичні погляди О.Потебні неможливо без врахування його загальнометодологічного підходу до мови як духовної діяльності, як роботи духу і душі. Процесуальне бачення мови як органу думки стосується всіх видів словесної творчості – мовотворення, фольклору, літератури.

У праці «Думка і мова» вчений-мислитель наголошував: слово тільки тому є органом думки і умовою розвитку «розуміння світу і себе», що має символічну, ідеальну природу, а відтак «має всі властивості художнього твору» [13,46]. І при цьому уточнював: мова є не тільки матеріалом поезії, як мармур для скульптури, «але сама поезія», а тому поезія в ній неможлива, «якщо забуте наочне значення слова» [13, 47].

Уподібнюючи мову в усьому її багатстві, як і кожне окреме слово художньої творчості, Потебня у своїх лекціях з теорії словесності на питання, що таке поезія, дав «суху прозаїчну» відповідь, визначивши її як «особливий вид діяльності людської думки». Різницю між словом і поетичним твором вчений вбачав у тому, що в останньому більш складною є душевна діяльність, «зовнішня форма більш перейнята думкою» [14, 40].

Що ж до подібності, то як слово не виражає вже сформованої думки, так і поезія не є вираженням «готового змісту», а «могутнім засобом розвитку думки» [14, 40].

І це стосується як самого творчого процесу, так і процесу сприйняття - розуміння - тлумачення - перетлумачення завершеного твору. Якби художній твір відображав уже сформований до його появи зміст, а митець оприлюднював вже існуючу в душі ідею, «він би не мав особисто для себе ніякої потреби виражати її в образі» [13, 131], а художній твір не був би важливим для самого творця. Адже мета твору, як і слова, уточнював український вчений, створити певний суб'єктивний настрій як у самому митці, так і в того, хто сприймає.

Мистецтво, за Потебнею, є мовою художника, і як не можна передати свою думку іншому, а лише збудити в ньому його власну, так неможливо чітко сформулювати її й у мистецькому творі, бо зміст останнього розвивається не у митцеві, а в тих, хто його розуміє. Отже, Потебня допускає: «Слухач може значно краще мовця розуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета досягнути ідею його твору» [14, 40].

Сутнісно важливим є той факт, що причини цього феномену український митець вбачає не в творчих здібностях митця, у наміри якого міг не входити вкладений у твір зміст, і не в рецептивних спроможностях читача, а в «гнучкості образу», в здатності внутрішньої форми спонукати до різного смислоутворення.

Слід зауважити, довіра О.Потебні до творчих здібностей реципієнта художнього твору у 70-х роках ХХ століття знайшла своїх прихильників серед представників рецептивної школи естетики, на переконання яких «літературний твір набуває повноти існування тільки в читачеві» [8, 362]. То ж мав всі підстави М.Гольберг стверджувати, що О.Потебня одним із перших у світовій науці ініціював питання про значення ролі читача в історико-літературному процесі, заклав основи розуміння діалогічної природи словесної творчості. «На жаль, історію вивчення проблеми художнього сприйняття ще не розроблено» [8, 136].

У «Лекціях з теорії словесності» Потебня «найголовнішим узагальненням про відношення слова до складних поетичних творів» називає аналогічність акту творення і акту сприйняття, що й дає підстави стверджувати, «що ми можемо розуміти твір настільки, наскільки ми беремо участь у його створенні» [15, 118]. Це явище вчений називає парадоксом, справжню реальність якого можна пояснити умовами розуміння, яке полягає не в перенесенні змісту з однієї голови в іншу, а в тому, «що в силу подібності будови людської думки

певний знак, слово ... служить засобом перетворення іншого самотійного змісту, що знаходиться в розуміючому» [15, 118].

Потебня не раз писав про феномен розуміння як своєрідний творчий процес збудження, а не пересадження готової думки («розуміння, як передавання думки, неможливе»), тому будь-яке розуміння є нерозуміння.

Комунікативно-розуміючу функцію слова мислитель вбачав у тому, що воно є настільки засіб розуміння іншого, наскільки є засобом розуміння самого себе.

Діалогічність потебнянської концепції розуміння виявилась дуже близькою теорії діалогізму М.Бахтіна, який поділяв думку українського вченого про те, що розуміння не повторює, не дублює мовця, воно створює свій смисл у слухача. Однак і мовець і розуміючий не залишаються кожний у своєму власному світі, вони сходяться у новому, «у третьому світі, світі спілкування», і вступають у активні діалогічні стосунки, «розуміння завжди чревате відповіддю» [1, 209].

Маємо всі підстави вважати, що вчення Потебні започаткувало сучасну теорію діалогу. І, ясна річ, не тільки теорію діалогу, у працях українського мислителя, за влучним висловом І.Дзюби, можна знайти «передчуття» багатьох інших ідей.

Скажімо, одна з улюблених ідей Ролана Варта – ідея «безкінечної відкритості» поетичного твору для нових розшифровок читача як того простору, в якому текст дістав свій історично змінний смисл, – сприймається як перефраз відомих ідей Потебні (що про нього Варт хтосьна чи й чув), про поетичний образ як постійний присудок при мінливих підметах (Гастон Башляр назвав цю якість твору його «підступністю») [5, 12].

Теза Потебні про словотворчість читача близька поезиці відкритого твору італійського теоретика-семіотика Умберко Еко, за методологією якого «відкритість» твору передбачає широке розмаїття способів його розуміння і поцінування, що ґрунтується на теоретичній, розумовій співпраці реципієнта, «який повинен вільно інтерпретувати художній факт» [7, 92]. Щодо вільної інтерпретації то, за Потебнею, вона відносна. З одного боку свобода її зумовлюється самою природою поетичної творчості – відносна сталість образу (А) і мінливість його значення. А відтак, уточнює український мислитель, «поетичний образ в кожному розуміючому і кожному окремому випадку розуміння знов і знов створює собі значення» [16, 57].

Висловлений в такий спосіб погляд Потебні на невичерпні можливості образу збуджувати найрізноманітніші індивідуальні сприйняття/розуміння спрощувалися, як зауважив О.Пресняков, різними наступними інтерпретаторами [17,107], як і немов би не помічали зроблене самим Потебнею уточнення: Між тим А (образ) єдине об'єктивно дане в поетичному творі при сприйнятті залишається приблизно незмінним" [15:151]. І ця думка українського вченого виявилася близькою У.Еко, який прикметну ознаку «відкритості» вбачає у запрошенні читача «зробити твір» разом з автором, однак вважає за потрібне уточнити – «твір у русі» – це можливість численних

особистих втручань, проте це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті. Запрошення надає реципієнтові шанс вставити щось від себе, але це «щось» завжди залишається в межах того світу, який мав на увазі автор [7, 100].

Розвиваючись в контексті літературно-теоретичних пошуків ХІХ століття, вчення Потебні започаткувала багато герменевтичних ідей ХХ-ХХІ століть, зокрема герменевтики Поля Рікера, Г.-Г.Гадамера, М.Гайдеггера. Щодо герменевтичного методу самого Потебні, то час його формування припадає на період активного розвитку універсальної герменевтики Ф.Шлейєрмахера, який розширив герменевтику до загальної теорії активного розуміння.

Звернімо увагу на факт подібності наукової долі вченого Харківського університету і професора Гальського та Берлінського університетів Шлейєрмахера. Його найвідоміша праця «Монологи про релігію до освічених людей, які ставляться до неї з презирством» побачила світ 1799 року. Герменевтика Шлейєрмахера не була оформлена автором в окрему системну працю, і тільки посмертно опублікована у 1832 році його учнем і другом Ф.Люкке за рукописними фрагментами автора та за конспектами лекцій студентів [12, 14]. Такий спосіб оприлюднення ідей німецького вченого не перешкодив визнанню його засновником герменевтичної науки, який поєднав у собі «віртуальність філолога з філософським генієм» [6, 517].

Що стосується філологічної теорії Потебні, то оскільки її ідеї треба було видобути і реконструювати на основі його праць з мовознавства, літературознавства, міфології і фольклору, то вона, за Фізером, існує радше в зародку, ніж є завершеним дослідженням [18:4].

Немалу роль у цьому відіграла та сумна обставина, що Потебня, як зауважив І.Дзюба, «не наполягав на пріоритетності своїх думок і рясно розсипав їх у «зазори» між цитатами з інших авторів, часто скромно ховаючись у їх тіні [5, 4]. І далі у процесі типологічного порівняння праці Гумбольта «Про неоднаковість органів людської думки і про вплив цієї неоднаковості на розумовий розвиток людського роду» і книги Потебні «Думка і мова» І.Дзюба доводить: маємо не так інтерпретацію чи узагальнення поглядів Гумбольта, як їх поглиблення та принциповий розвиток» [5,5]. Чи не подібне маємо й у випадку розвитку О.Потебнею ідей романтичної герменевтики як теорії активного розуміння і саме в цій своїй якості герменевтика асоціюється з іменем Ф.Шлейєрмахера. Орієнтуючи герменевтику на активне розуміння, на мовленнєву діяльність, Шлейєрмахер як і Потебня спирався на концепцію мови Гумбольта [2,190].

Справжня теорія мистецтва розуміння ґрунтується, за Шлейєрмахером, на психологічній подібності людських індивідуальностей.

Розглядаючи процес розуміння як акт продуктивний, а не репродуктивний, О.Потебня також умовою розуміння називав подібність «будови людської душі». Духовна творча активність поета, інтерес читачів до того, що саме розумів під своїм питанням, що саме його привабило, зумовлюється, за Потебнею, його душевно-духовною спорідненістю з читачами, «типовістю

самого поета», тим, що він «до певної міри є характерний зразок свого читача» [15, 122].

На визнанні первісної подібності всіх індивідуальностей і відносному розпізнанні кожної окремої індивідуальності ґрунтується, за Шлейєрмахерською герменевтикою, дивінаційний акт конгеніальності, безпосереднє осягнення автора, «немов перетворивши себе на іншого». Здогад, дивінація абсолютно безпосередньо переносить інтерпретатора в автора, осягає письменника тим же самим творчим актом, яким виник твір, але в аспекті рецепції.

Вже Дільтей звернув увагу на прагнення Шлейєрмахера увиразити семантичну місткість герменевтичного принципу кращого розуміння, ніж у самого автора. У шлейєрмахерській «герменевтиці», писав Дільтей, можна знайти різні формулювання: «зрозуміти письменника краще, ніж він ссім себе, зрозуміти мовлення так же добре, а потім краще, ніж його творець»; «інтерпретатор повинен спробувати зрозуміти автора краще, ніж той розумів сам себе» [6, 192; 142].

І на сьогодні справжній смисл Шлейєрмахерової формули кращого розуміння автора, ніж він розумів себе сам залишається герменевтичною загадкою як для філологів, так і для філософів.

О.Потебня допускав, що слухач може набагато краще за мовця розуміти, що приховано за словом, і «читач може краще самого поета осягнути ідею його твору». І причину цього український вчений вбачав у специфічній природі мистецького твору, зміст якого не вичерпується «задумом художника і грубим матеріалом» – обидві ці стихії суттєво змінюються від приєднання до них третьої – внутрішньої – форми. Зумовлений цією внутрішньою формою зміст твору міг і не входити в «розрахунки автора», який творить, задовольняючи тимчасові «нерідко надто вузькі потреби свого особистого життя» [13, 130]. Однак Потебня визнає ще один «парадокс»: «заслуга художника не в тому мінімумі змісту, який думався йому при творенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст» [13, 130].

Отже, за герменевтичним переконанням Потебні, об'єктом розуміння є не так автор, як витворена ним художня форма, яка завдяки своїй пластичності може на рівні реципієнта в актах сприйняття - розуміння - тлумачення «збуджувати» щоразу інший зміст, давати імпульс до різного смислотворення.

Дивовижно перегукуються ці ідеї Потебні з думкою засновника філософської герменевтики Гадамера про краще розуміння, яке відрізняє інтерпретатора від автора і стосується не розуміння предмета, про який йдеться у тексті, а саме розуміння тексту, «того, що мав на увазі і висловив автор». А звідси висновок, що поета слід розуміти краще, «ніж він сам себе розумів, бо він ніяк не «розумів себе», поки в ньому формувався образ» [3, 182].

Дивною називав Потебня претензію вимагати від поетичних творів того, щоб вони говорили те ж саме, що намагається сказати з приводу них нам, «адже нас багато, а розтлумачуваний нами образ один» [16, 57].

Потебнянська теорія сприймання - розуміння - тлумачення цілком кореспондується з феноменологічними ідеями Р.Інгардена. У праці «Про пізнавання літературного твору» один з найвпливовіших мислителів ХХ століття зауважив: «мистецькі та естетичні вартості» твору існують «в особливому потенціальному плані», тобто «естетично значущими ознаками» вони стають у процесі тлумачення/перетлумачення читачів (пригадаймо визнання українського мислителя того факту, що твір не може обійтися без читача, «як без любові»).

За Потебнею, процес сприймання поцінування літературного твору зумовлюється й творчим мисленням, естетичною чутливістю і реципієнта, і герменевтичним чуттям митця, його вмінням дозволити читачеві щось самому «домислити», спонукати розуміючого творити власні значення («неможливо визначити, скільки і який зміст розвинеться в тому, хто розуміє»).

Феноменолог Інгарден також визнає, що в творі словесного мистецтва існують «недокреслені місця», «заповнення» яких залежить „від типу свідомості конкретного читача» і творчих актів свідомості автора. А відтак літературний твір є «суто інтенційний» і водночас інтерсуб'єктивно доступний читачеві. Звідси сутнісно важливий теоретико-методологічний висновок: як такий «твір» не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [9, 181].

Згідно з потебнянською філологічною методологією мистецтво є творчістю в тому розумінні, що воно є не безпосереднім відображенням світу, а певною видозмінною цього відображення. А відтак виникає художня реальність, правдоподібність якої не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у мистецтві зв'язок образу та ідеї не доводиться, а «створюється, як безпосередня вимога духу». Звідси унікальна автентичність художнього відкриття, поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії, в чому й полягає його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше.

«Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого ні додати, ні відняти, але не має і не може бути досконалих наукових творів» [13, 141]. Прикметною ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає неймовірність, фікцію («у царя Трояна цапині вуха»)

Тим, хто вимагає безумовної правди від словесного мистецтва, вчений пропонував відповісти на питання, що таке правда, і чи відрізнять вони правду від правдоподібності.

Р.Інгарден питання правди і правдоподібності розглядає з позиції загальної філософської теорії мистецтва. Стикаючись з фактами різнотлумачення концепту правдоподібності (істинності) творів мистецтва феноменолог замислюється, чи є правдивість самостійною цінністю за межами художності, чи вона складає «сутісний компонент художньої чи історичної вартості твору?» Саме поняття «правдивість» як сутісний компонент художньої/естетичної цінності твору філософ пропонує вживати у кількох значеннях. «Правдивість» як наслідок пізнавальних можливостей саме художньої літератури; «правдивість» як досконале втілення особливої

поетичної умовності («казковості»); «правдивість» твору як «слід» діяльності й особистості автора; «правдивість» твору як сила його вияву на реципієнта; «правдивість» як єдність ансамблю якісних моментів у мистецькому творі.

Що стосується останньої ознаки «правдивості» твору, то вона за Інгарденом, завдячує саме творчому хисту митця, завдяки якому твір стає естетично активним і здатним загартовувати читача. Прикметно – про цю рису естетичної досконалості твору польський вчений Р.Інгарден говорить майже словами українського мислителя О. Потебні: «У цьому випадку ми часто говоримо, в творі нічого не можна змінити, не можна нічого додати чи відняти, якщо ми не хочемо зруйнувати ту особливу цінність, внутрішню гармонію, які явно виступають у творі» [10, 104].

Сам О.Потебня був переконаний – різні види мистецтва творять свою умовну правду, яка визначає природу цього мистецтва, а відтак і є «вищою правдою», від розуміння якої залежить спосіб істинного буття мистецьких творів, життя яких і полягає в тому, що у них розуміється і як розуміється» [13, 162].

1. *Бахтин М.М.* Из архивных записей к работе. Проблемы речевых жанров "" // Бахтин М.М. Собр.соч в 7т. - Т.5. - М.:Русские словари, 1997. С.207-286; 2. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма I Н. Гельдерман. Шлейермахер. - М.: Наука, 1989. - 160с. ;3. *Гадамер Г.-Г.* Истина і метод. Основи філософської герменевтики. - Т. 1. - К: Юніверс, 2000. - 464с.; 4. *Тильберг М.Я.* О.О.Потебня і розвиток слов'янського теоретичного літературознавства // О. О.Потебня і проблеми сучасної філології. -К: Наукова думка, 1992. -С. 182-192; 5. *Дзюба І.О.* О.Потебня й українське літературознавство// О.О. Потебня й актуальні питання мови та культури. Зб. наук, праць. - К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2004. - С. 4-13; 6. *Дильтей В.* Герменевтика и теория литературы // Дильтей В. Собр. соч. - Т.4.-М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. - 532с.; 7. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. - Львів: Літопис, 2004. - 384с.; 8. *Ізер Ф.* Процес читання: феноменологічне дослідження // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. М. Зубрецької. 2-е видання, доповнене. - Львів: Літопис, 2001.- С.344-368; 9. *Інгарден Р.* Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубицької, 2-е вид., доповнене - Львів: Літопис, 2001.- С.176-209; 10. *Інгарден Р.* О различном понимании правдивости („истинности" в произведениях искусства) // Исследования по эстетике. - М.: Изд. иностр. литературы.- 1962. -С. 92-113; 11. *Кісь Р.* Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) - Львів: Літопис, 2002. – 304 с.; 12. *Лановик З.Б.* Інтерпретаційні моделі новітньої герменевтики і проблеми аналізу біблійних текстів // Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. - Тернопіль: ТИПУ, 2006. - С.9-60; 13. *Потебня А.А.* Мысль и язык.-К.: СИНТО, 1993. - 192с.; 14. *Потебня О.* Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької, 2-е вид., доповнене.- Львів, Літопис, 2001. - С. 34-55; 15. *Потебня А.А.* Теоритическая поэтика. - М.: Высш. шк., 1990 - 344с.; 16. *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. - Басня. Пословица. Поговорка. - Харьков, 1905. - 162с.; 17. *Пресняков О.П.* Литературоведение и филология в наследовании А.А.Потебни. - Контекст. 1977. М.: Наука, 1978. - С.105-142; 18. *Фізер І.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. - К., Вид.дім «Км Academia», 1993. – 112 с.; 19. *Франчук В.* Вивчення спадщини О.О.Потебні в Україні (1975-2000) // О.О.Потебня й актуальні питання мови та культури. - Зб. наук, праць. - К.:Вид. дім Дмитра Бураго. - 2004. - С. 150-157.

Олександр Яровий,

к. філол. н., доц.,

Інституту філології

КНУ імені Тараса Шевченка

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АРХІВ ХХ СТОЛІТТЯ:

КОРИСНЕ - ЗГАДАТИ

Реабілітація кращих, високопрофесійних досягнень літературознавства радянської доби є не спрощенням, а розширенням культурного ландшафту. Об'єктивна оцінка праць

провідних вітчизняних філологів XX століття можлива тільки після ознайомлення з ними. Цей важливий масив містить запас традицій, придатних для розробки нових літературознавчих стратегій.

Ключові слова: літературознавство, радянська епоха, культурний простір, полеміка, контекст.

Реабилітація кращих, високопрофесійних досягнень літературознавства радянської епохи являється не упрощенням, а розширенням культурного ландшафту. Об'єктивна оцінка трудових досягнень вітчизняних філологів XX століття можлива тільки після ознайомлення з ними. Цей важливий масив містить запас традицій, придатних для розробки нових літературознавчих стратегій.

Ключевые слова: литературоведение, советская эпоха, культурное пространство, полемика, контекст.

A rehabilitation of the best high-professional achievements of literary criticism of soviet epoch is not simplification, but expansion of cultural landscape. The objective estimation of labours of leading home philologists of XX century is possible only after an acquaintance with them. This important array contains the supply of traditions, suitable for development of new study of literature strategies.

Key words: literary criticism, soviet epoch, cultural space, polemic, context.

Вважаєте перебільшенням, але констатуємо: розгубленішої культурної епохи, ніж минула чверть століття, Україна не знала. Так, «бували війни й військові свари», були катастрофи, трагедії, фальсифікації... Але сьогоднішня ситуація нашої культурної, літературної, літературознавчої *заблуканості* дуже важка. Ми не підійшли ще й до першого етапу ліквідації «міжчасового провалля», не усвідомили – що ми втратили. І далі перебуваємо у стані війни зі своїм недавнім минулим – замість вичленувати із тканини того буття міцні нитки, які варто використати й сьогодні.

Філологія в широких масах суспільства (та й у вчених колах) дедалі частіше розуміється як просто перекладацькі технології... Літературознавство стало розпатланою тінню «розслабленої» літератури, яка ніяк не може повноцінно відродитися...

Звичайно, перед кожним «словолубом» тут є два шляхи реагування. Можна продовжувати конструювати свою вбогу фахову кар'єру, отримуючи те чи інше звання, ступінь, і вірити, що тебе обминуть глобальні проблеми філологічної науки. Такий філолог-ізоляціоніст у «безсловесному» суспільстві – те ж саме, що стаціонарний комп'ютер у глухому лісі, позбавлений дротів, Інтернету і нормальних користувачів. Доведи, що він потрібен.

Другий шлях – не переймаючись плачами про малорезультативність своїх зусиль і пам'ятаючи, що крапля камінь точить, як каже наше прислів'я, і що шлях на тисячу лі ($\approx 1000 \times 0,5$ км) починається з одного кроку, як кажуть брати наші китайці, – вірити у те, що філологія, література можуть повернути собі відповідні високі позиції у суспільстві. Як учив Г.Сковорода: бери вершину – отримаєш середину. Не хочеться казати й про те, що ми отримаємо, якщо візьмемо приземлено-егоїстичний, «ізоляціоністський» мінімум.

Давайте згадувати, що ми втратили.

Давайте рахувати, підсумовувати, «відціджувати» позитиви із філологічних досягнень часів УРСР, давайте всім кращим, корисним, непроминущим наповнювати свій «внутрішній простір». Цей вислів ми перейняли у Володимира Базилевського, поета і літературознавця, з його однойменної статті. Можливо, це не має прямого дотику до літературознавчих проблем, але – стосується проблем виживання особистості і народу (як дієвої сукупності особистостей). Якщо ці індивіди, немов здуті кульки, не мають у собі внутрішнього простору, вони нікуди, як ті ж здуті кульки, не полетять, вибачайте за прозаїзм... Автор статті міркує, що ж дозволило у тюрмі, в тяжкій самоті кам'яного мішка вижити і «перевалити» за сто років славнозвісному Петрові Калнишевському. Думаємо (це більш імовірно), що – гаряча напружена молитва і, звичайно, міцне здоров'я (в чому не мали сумніву ні сучасники, ні вражений цар Олександр I, ні історики). У В.Базилевського є ще пояснення – малоймовірне, але по-своєму симпатичне. На його думку, кошовий, мобілізуючи пам'ять до грані виснаження, поступово привчився дивитися на те, що «пішло прахом», мовби збоку. І вже не шкодував за тим, що колись, у «минулому» житті, мав: «надто фантастичним і водночас мізерним видавалося воно за того огрому нещастя, що звалилося на його голову... Внутрішній простір горопахи отримав в такий спосіб опорну конструкцію...» [1, 72]. (До слова скажемо, що В.Базилевський імпонує нам саме своєї об'єктивністю. Десь в іншій статті нагадує він, що література неймовірно пов'язана із правдою, і це – *правда!* Тому він чесно пише, що Шевченко не міг бути прихильником Мазепи, оскільки мав органічне неприйняття царя і пана, а «Мазепа був великим паном» [1, 523]. Визнає він і те, що Січ після кримських походів Російської імперії перестала бути прикордонним форпостом і перетворилася, власне, на анти-Січ, на само пародію, де розтлилися і розвалилися усі віками базовані на воїнських, лицарських чеснотах принципи запорозького братерства, і, до всього – настало оте всепоїдаюче розшарування на пана й наймита... Пише і про те, що Калнишевський втратив таки нічогенько, бо теж був феодалом із тисячами голів худоби, сотнями наймитів і колосальними срібними-золотими сумами різних монет того часу...)

Чи не надто віддаляємося ми від теми? Ні: хочемо зробити невеликий проміжний висновок. Так, як згаданий автор, з такими принципами «презумпції правди» нам треба підходити з оцінками до історичних, історико-культурних, літературознавчих явищ. Любімо правду, чи – хоча б! – визнаваймо її. В.Базилевський пише те, що не можна було сказати й за часів панування навіть давніших (радянських) кліше, не кажучи вже про сучасну добу із її засиллям гіпертрофованих націоміфологічних схем... Наприклад, що Січ на момент свого занепаду і закриття царською владою справді, як це не гірко, перетворилася на пристанище агресивно-асоціальних пияків та гультьяр-розбійників. Він пише те, що не подобається сучасним ультра націоналістам. Дослідник шукає правду, яка завжди когось не влаштовуватиме, але... Як казав

Христос Спаситель, горе тим, про кого говорять добре всі люди: так казали тільки про фальшивих пророків.

Доля чесного письменника і чесного літературознавця завжди така. Ще в 1990-х роках, оглядаючи численні бійки, «жабомишодраківки» в українському літературному і позалітературному середовищі, не міг я в якійсь із журнальних статей не згадати про феномен письменника російського зарубіжжя Сергія Довлатова. Його одні називали антисемітом, інші – сіоністом; одні – антирадянщиком, інші – агентом Кремля... А чи не таке було із О.Солженіциним? А чи не того ж зазнав на еміграції Іван Багряний?!

Отож, передусім, згадуймо, шукаймо і будьмо чесними. А інше, як ото кажуть в банальних побажаннях – прикладеться.

...У учасного студента нема практично не ніякого відгуку (ні інтелектуального, ні емоційного), коли він чує прізвища: Чернишевський («дореволюційний», але популярний при «советах»), Лихачов, Білецький, Новиченко. Не вибудовуємо ніякої системи, часової чи національної, просто говоримо про ті імена, які найчастіше лунали в університетській аудиторії на заняттях філологів – і з лекторської трибуни, і з-за парт при відповідях студентів. Їх праці вивчали, конспектували. Питання щодо їхнього доробку були в екзаменаційних білетах. І ми багато втрачаємо, занедбуючи цілу школу дотримання художньої істини (про неї, між іншим, не раз говорив згаданий Л.Новиченко), забуваючи цих діячів і їхні праці.

До речі, про білети та іспити. Звучить як фантастика, але, можливо, колись ми все ж повернемося до нормальних вступних іспитів, які проходять за білетами. Переможна хода тестів обертається примітивізмом думки, паралічем для творчих імпульсів і напівфаховістю. Студент часто не вміє проаналізувати художній твір, не годен вести дискусію й аргументовано обстоювати власну точку зору. Тести не вчать вести діалог, вони взагалі не передбачають кількох різнорідних концепцій. І як би не гудили радянську добу (так, тоді було чимало зусиль «зверху», спрямованих на уніфікацію мізків...) – але до такого глобального «оглуплення» гуманітаріїв, як за допомогою цих жахливих ЗНО та ін., не дійшли навіть тоді. Філолог повинен вміти *говорити* і *писати* (не кажемо вже – творчо мислити). Тести ж привчають його вибирати відповідь із готових варіантів або вгадувати. Аналізувати факти – хто навчить? Який взаємозв'язок між розумінням художньої унікальності «табірної поезії» В.Стуса і кількома географічними назвами, з яких треба вибрати – де написано той чи інший вірш?..

А тестова система для філологів – абітурієнтів «Літературної творчості» – це не просто профанація. Це – ампутація їхнього таланту і справді заганняння в обшири нетворчі, схематичні, вузькі...

«На однакові квадрати поділили білий світ...» – ці рядки, написані Василем Стусом 28 січня 1972 року, і через чотири десятиліття не втратили актуальності, але глибоко помиляються ті, хто вважає, що це тільки критика радянщини. НВ – цілий «світ»! Це – прогноз і пророцтво, це трагічно-прозрілива критика сучасного знелюднюючого глобалізму. Квадратний

схематизм людських індивідуальностей, культурна обмеженість, вузькосекторність знань, «два коридори» знань – для «еліти» і для персоналу забігайлівок та бензоколонок – все це ми бачимо в теперішньому світі, накритому не тільки мережею Інтернету та мобільного зв'язку, але й сіткою глобальної брехні і підміни базових буттєвих істин.

Народилося і ввійшло в активне життя (тільки далеко не завжди з «активною життєвою позицією» – майже архаїчний вислів...) покоління, яке знає про культурне минуле УРСР і Радянського Союзу, як колись казали, – тільки «із книжок та оповідей старших». У головах його представників утворився якийсь химерний пазл, де далеко не завжди клаптики доладно припасовані один до другого. Цей пазл безсистемно-строкатий, і дуже важко збагнути, що, власне, він зображає...

Так, є перспективні молоді критики, літературознавці. У столиці серед них зараз помітний Дмитро Дроздовський. Це – власник нерядового інтелекту, людина, яка вміє аналізувати й робити глибокі висновки, але, як нам здається, теж не позбавлена якихось ідеологічних упереджень сучасного зразка. І тому його публікаціям «про радянське» бракує стрижня, цілісності позиції. І звідси виникають самозаперечення. В одній зі статей, мов за принципом композиційного кільця, Д.Дроздовський на початку і в кінці говорить про великі заслуги академіка Олександра Білецького, про те, що П.Тичина присвятив цьому людинолюбіві і працелюбові поему «Срібної ночі» (писав про це і я в дисертації, присвяченій ліро-епосу П.Тичини в 1995 році). Але яким чином дослідник хоче відірвати особу від контексту, Білецького від історичного календаря? Білецький був складником, потужним компонентом *радянської філологічної науки*. Дуже дивно, що це словосполучення постає зараз тільки як лайка... Але ж існували солідні інститути, як ніде по світові; була величезна, потужна інформаційна база; був колектив людей, які горіли ідеєю книги, якщо можна так сказати! Ленінізм осипався, а лишилися споруди їхніх праць, корисних і тепер філологів, письменників, читачеві; лишилася їхня школа залюбленості у слово, цінне вміння *співтворити*. «Більше немає срібної ночі. Більше немає краси...» – пише Д.Дроздовський [3, 7]. Виходить, таки краса була? Так у кого ж вона була? В тих «совків», яких Д.Дроздовський трохи далі проклинає, – навіщо, питається? – іще й абсолютно по-більшовицьки підмішуючи політику: «І тепер знову «совки» прийшли до влади. Про яке дерзання може йтися?» І далі дивне судження: «В наш час ми вже не дошукуємося істини, бо істини не існує. Сьогодні аксіологія видається атавізмом...» Та чому ж вона – атавізм? Атавізмом вона може бути тільки для одурених або незрілих умів. Аксіологія є завжди. Інша річ, що сьогодні вона химерно підмінена анти-аксіологією. Завжди були істини Божі і людські, які підносили доцільність вселенськи спрямованого конструктиву, вели до плідної самопобудови людини і зміцнення суспільних устоїв, вказували шлях до краси, а не до смакування потворного – як у сфері духу, так і в сфері матеріального, тілесного. Літературознавство досліджувало літературу, яка: уславлювала працю, а не байдики, кохання, а не розпусту, патріотизм, а не зраду чи

ненависть до інших народів... Але, долаючи спротив і самоспротив (мабуть, інтуїтивний, тому що за рядками статті стоїть, повторимо, вдумливий аналітик) і, гадаю, «блукаючи» тільки в силу свого молодого «фахового» віку, неповної розкритості, – дослідник, Д.Дроздовський, таки шукає істину. Те літературознавство було значно стрункішим, професійнішим, потужнішим, і мало більше впливу на літературу. Дроздовський завершує судженням, яке ніяк не заперечити: «Розвідки Олександра Білецького можна назвати поетичними, вони містять особливу внутрішню поезію у формах наукового дискурсу. А ми сьогодні не вміємо відчувати цю поезію». І скромно додає: «Сподіваюся, що мені вдасться бодай доторкнутися до тієї поезії літературної критики, яку відчував О.Білецький» [3, 7]. Так, сподіваємося, що з роками автор стане чесним до кінця з собою. Коли не буде вже потреби дурити себе примарними опудалами дутих прозахідних ідей, він чесно візнає, що тимчасове осипається, а лишається вічне – як в літературі, так і в літературознавстві. І взята Дроздовським орієнтація на пошук «золотої середини» є поки що, можливо, одиничним випадком на тлі все ще невмирущих, принаймні у власних очах, постмодерністів, пост-структуралістів та інших плюсклих новаторів «постколоніальних студій» (які стараються на всі заставки, доки нас владарі світової темряви тягнуть у ще страшніше, глобальне бездуховне рабство!), – і цей приклад уже обнадіює.

II

Дисиденти, вільнодумні літератори радянської доби, ще не знали, що прийде їй на зміну. Як би вони протестували проти нинішніх гідот! Але їх уже б ніхто не слухав...

Мабуть, наступний пасаж буде дещо цинічним, але скажемо: добре було Віктору Некрасову у 1968 році з балкона своєї (врученої державою) квартири в центрі Києва обурено коментувати введення радянських військ до Чехословаччини, причому вживаючи ненормативну лексику... Знав би він, що творитиметься на глобальній шахівниці сьогодні! Їй-право, заплутався б, проти чого протестувати. Проти диктаторів чи проти брехунів, що мішають нафту з людською кров'ю... Багато цікавого про цього письменника-фронтовика, дисидента і емігранта може прочитати молодий сучасник у статті С.Цалика «Віктор Некрасов віддав Сталінську премію на візки для інвалідів» [4, 57]. Газета «Правда» 7 червня 1947 року повідомила про присудження Сталінської премії II ступеня Віктору Некрасову за повість «В окопах Сталінграда». В цій поважній позиції стояли партизан Петро Вершигора зі своїми мемуарами та Борис Полевой із «Повістю про справжню людину». Як пише дослідник, повість В.Некрасова «додав туди Йосип Сталін – останньої миті, власноруч» [4, 54].

Парадокс, що Сталін не знищив Михайла Булгакова і Михайла Шолохова, хоч обидва Михайли написали фактично антирадянські твори. Як письменницьку особистість, він знищив Дем'яна Бедного. І знищив як? Із підступним розумінням письменницької психології! Коли Бедний почав в угоду троцькістському крилу писати в 1930-х роках знушальницькі віршики і п'єски

про руського мужика та карикатуризувати билинних богатирів, Сталіну не сподобався такий анти-макродержавний ухил. І хоч пізніше Бедний просився й на фронт, і ще кудись, але його мовчки задушили замовчуванням. Він вийшов за межі літератури, хоча починав непогано, і починав, між іншим (це мало хто знає), із панегіриків ще царській сім'ї... Отакі бувають віражі і кульбіти в літературній історії! Ну і звичайно, сучасні філологи не відають, що класик грузинської літератури Ілля Чавчавадзе високо оцінив твори молодого семінариста Сосо Джугашвілі, майбутнього «вождя народів Сталіна», серед яких, між іншим, був і вірш про невизнаного співця, який п'є гірку чашу отрути від власного народу (здається, вірш так і називається – «Співець»).

Ми не кажемо, що література втратила ще одного поетичного генія із «розвінчанням культу особи». Хочемо сказати інше. Якби літературу підтримували так, як тоді! А до речі, придворні співці найчастіше були не графоманами, про що свідчать всі історичні епохи... Ніде, ні в якій країні світу ні до, ні після письменник не був піднятий на такий щабель всенародної поваги і вседержавної підтримки.

Повірте, якби це відновилось, то десятки і сотні сучасних свободолюбів, правдолюбів і «незалежних особистостей» товклися б у сінях владарів-меценатів, навипередки пропонуючи свої словесні послуги. І так само писали б доноси, щоб позбуватися конкурентів і тих, хто створював дискомфорт, викликаючи заздрість... Це ми до того, що ключова проблема завжди – в людині, а не зовнішніх обставинах. «І при Сталіні були щасливі люди», – сказав у приватній розмові відомий київський учений, якого не вправі називати, не заручившись згодою. І тоді, як завжди, можна було не ставати негідником. А які вже демони гніздяться у тій творчій особі, що не дуже позначена поривами до виконання велінь совісті (вже не кажемо, що поривом до Бога) – про те самому тільки Богові відомо, навіть не митцеві...

А підмотив, який починали із Некрасова, ним і закінчуємо, цитатою із С.Цалика: «Новоспеченого лауреата блискавично прийняли до Спілки письменників України. Навіть обрали заступником тоді всесильного її керівника Олександра Корнійчука. Поставили в чергу на елітне житло, щойно довели до ладу понівечений під час війни Пасаж коло Хрещатика. Некрасов отримав там простору двокімнатну квартиру» [4, 55]. А повість переклали українською, тоді ще й численними мовами народів СРСР, тиражі сягнули цифр із багатьма нулями. Звичайно, про це зараз якщо і говорять, то все «півголосом», ніби з тією ж радянською позначкою «для службового користування». А справді, як це понесеш у маси, які мають з оптимізмом чекати щасливого капіталістичного майбутнього? Втім, можна сміливо нести. Це нічим не загрожує. Зараз інші господарі життя й інша ідеологія: позірно ніякої, але... «Епоха грошей. Чули про таку?» – як писав Борис Олійник в епохальній поемі «Трубить Трубіж». Капіталізм – система, базована на грошах, це не Маркс вигадав, а сам термін промовляє. З грошима не потягаються тепер ні ідеї, ні таланти... Графомани-прислужники, блюдолизи були завжди. Але ж

були і совісні, талановиті літературознавці, літератори... Вони служили народові – не верхівці.

Леонід Новиченко писав: «Маю надію, що сьогоднішній читач книжки 1980-го року зможе досить легко відділити в ній чесно здобуті істини від очевидних і минутих нашарувань того часу, в якому вони писалися» [7, 6]. Це в передмові до другої частини книги «Поетичний світ Максима Рильського». Перша була присвячена 1910-1941-му рокам у творчості поета, а ця, друга – 1941-1964-му. Там же літературознавець говорить і про необхідність теоретичного самоперегляду, саморевізії, закликаючи не плутати їх із крикливим ексгібіціонізмом «готової на все «перебудови»» [7, 5].

Багато хто в ту так звану «перебудову» ще за старою звичкою цитував Горбачова – вже в 1990-му році, коли, власне, можна було нічого «партійного» не цитувати! Вже прогрімилі заяви Бориса Олійника (у 1988 році, з трибуни в Москві!) про необхідність повернення імен Винниченка й Хвильового, про голодомор, про національну гідність... А патентовані «націонали» ще були правовірними ленінцями! Втім, такі тепер поставали дисидентами, борцями і вільнодумствують... не «в шинку», за Т.Шевченком, а на сторінках численних ліберальних видань...

Вони й кинулися ретиво добивати недоруйноване й недограбоване. лишати «випалену землю» в культурі – щоб знищити, передусім, сліди незнищеного і вічного, перманентного свого холуйства. «Демократичний», «дружній» Захід радів і поплескував по плечу. Якому Заходові ми могли подобатися із такою гуманітарною силою, яку мали? Звісно, що треба було знайти спільників серед нас самих, і замість розумного реформування і позбавлення зайвини, нас позбавили, серед багато чого іншого, нормальної літератури, яка жила людиною і для людини, а відповідно перекапустили шляхи літературознавства...

Сучасний західний «майже класик», американець Філіп Рот, в романі «Мій чоловік – комуніст» наприкінці 90-х вустами героя проголошував: «Все, що комуністи говорять про капіталізм – правда, і все, що капіталісти говорять про комунізм – правда. Різниця в тому, що наша система тримається на правді про людський егоїзм, а їхня система не працює, бо тримається на дитячій казочці». Отакої! Але дитяча казочка «мечту делала былью», і ніякі «заградзагони» не змогли б забезпечити Перемогу. Так само, як ніяка агітація не відродила б Дніпрогес чи Хрещатик, на якому жили вчорашні фронтовики, – письменники і художники (погляньте на скляні споруди на верхах хрещатицьких будинків – це майстерні художників). Хто там тепер живе? Заслужені люди, митці, герої? Чи ті, кого естрадний актор А.Райкін колись із іронією називав «уважаемые люди»? Тодішнім «уважаемым людям» амбіції, гроші і всесильність теперішніх навіть не снились!

І про що письменникові писати? Про них? Пишуть. І що літературознавцеві аналізувати?.. Писання з нулем змісту і лексикою підворіть. Або вбогі зразки «соцреалізму навиворіт» – з тим самим убогим схематизмом, але з іншими ідеологічними наголосами.

III

А де Людина? Людина гідна, висока, людина-творець? «Слався, людино, коли по землі / йдеш ти як ратай, сівач, будівничий», – писав колись Максим Рильський...

Розгортаємо книгу Д.Лихачова «Людина в літературі Древньої Русі» (М.,1970). Це – декілька статей. Але книга страхітлива своєю наповненістю змістом, фактами, висновками Два-три-чотири абзаци – це цілі епохальні пласти. Про монументальний характер персонажів, про «вічну сутність» людини в мистецтві. Про людину як малий світ, про вічне на землі. А який кругозір, який інтелектуальний безмежний контекст! Між іншим, літературознавці тієї класичної школи, будучи, в свою чергу, не просто продовжувачами, а «розвивателями» ще дореволюційних традицій великих словесників, добре володіли і розумінням інтерсеміотичних, як тепер вчено кажуть, зв'язків. Леонід Новиченко аналізує главу «Похорон голови колгоспу» з «Ножа у сонці» Івана Драча і проводить паралелі із відповідними тематичними сценами у фільмі Довженка «Щорс», із фігурою ватажка на відомому полотні О.Мурашка «Похорон кошового»... [8, 11]. А сама назва передмови до видання вибраних Драчевих творів –«Синхрофазотрони посеред калини»? Як вона блискуче, доречно і містко «схопила» сутність поєднання світів фізики і лірики, сучасного й минулого, інтернаціонального і власне народного у творчості І.Драча! Мова, афористика стилю тодішніх літературознавців – це тема для окремих досліджень.

Лихачовим послідовно простежується базова характеристика давньоруської літератури – близькість до церковного мистецтва з його архітектурою, живописом тощо: «Искусство этого времени (XI-XIII ст. – О.Я.) отвергало «суету мира сего» – мишуру украшений, декоративность, иллюзорное воспроизведение действительности и развлекательность. Оно стремилось *простыми словами* (виділення наше. – О.Я.) выразить величие божественного, мудрость мироустройства и всеобщую связь явлений» [6, 61]. Радянський академік звертає увагу на те, чого не бачать десятки віруючих і невіруючих відвідувачів церковних пам'яток. «Христос, Богоматерь, святые обращены к зрителю...» Ангели ж могли бути зображені в профіль. Не було випадкових поворотів, ракурсів на тих мозаїках. І: «никогда не смотрели на человека бесы. Изображения служат молитвенному общению с прихожанами. Из этого общения исключена лишь нечистая сила» [6, 62]. (А тепер?..)

Тепер нечиста сила сміливо пролазить у все ширші шпари нашої багатостраждальної, розхитаної «аксіології», за яку соромно, коли вона не прикрита фіговими листочками лапок. Темрява зла знову прикривається личиною розуму, матеріалізму, раціонального розрахунку. Широковідомий нині поляк Я.Вішневський, що прославився своїм далеко не однозначним романом «Самотність у Мережі», сам писав, що тепер би чимало із нього вирізав, але слово – не горобець, а книга (та ще й сьогодні) – тим більше... Місцями текст виглядає як буквальна інструкція з уживанню кокаїну, який не просто нюхають, не просто описують враження, а ще й... втирають, вибачайте,

у інтимні місця. Мало сучасній літературі просто кайфу і мало просто сексу. Треба ще отакого содому!.. Так от, автор, окрилений невинним «європейським» успіхом, узявся скороспіло виготовляти, наче наш детективіст Кокотюха, доволі однакові і доволі малохудожні серіальні книжечки із доволі характерними назвами: «Постіль», «Коханка»... Але реально насторожують інші його назви, точніше, книги: «Молекули емоцій» і «Хімія облатки» («облатка» – католицьке причастя). Вперто й одноманітно біохімік за фахом Вішнівський пояснює, що всі людські пориви: кохання, емоції, пристрасті – це тільки зчеплення молекул, рух гормонів, речовинні процеси, це – молекулярна хімія...

Ніхто не заперечує, що прекрасний швейцарський чи кримський водоспад – це таки H₂O, і що геніальні картини Леонардо – просто кольорові хімічні речовини, накладені на текстильну основу. Але хто помітив рай у телескопи, і хто з хірургів бачив розум після трепанації черепа? Розрізавши серце, хіба ви знайдете в ньому кохання, ненависть, молитву чи талант? От отаке вихолощення тепер панує у нашому «білому» світі, поділеному на однакові квадрати схематичних, вихолощених свідомостей...

Згаданий М.Чернишевський теж пройшов спокусою цього шляху – пояснити матеріалізмом душу і суспільні проблеми.. Був сином священика, хоча, знаючи багато мов і будучи освіченим юнаком, «перестрибував» через класи семінарії, пішов захищати «народні права», порвав із релігією. Але – таки не до кінця. Писав у щоденнику: «... Я не знаю, верю ли я в бытие Бога, в бессмертие души и т.д. Теоретически я быстрее склонен не верить, но практически у меня не достает твердости и решительности расстаться с прежними моими мыслями об этом...» Але ним рухала фактично релігійна віра! Віра у перемогу добра, віра у свою місію по наближенню добра. І зверніть увагу, наскільки зближується (за внутрішнім духом) цитата із більшовика-матеріаліста Леніна з позиціями ліберала Вішнівського, який ганить комунізм і вважає себе людиною «вільного світу», де вже й інтим не сховається від технозасобів стеження.... Ленін пише про Чернишевського, що він «был одушевлен горячей враждой к крепостному праву и всем его порождениям в экономической, социальной и юридической области» [5, 519]. Бачите, все те ж канцелярсько-вихолощене пояснення душевного пориву якимись матеріальними обставинами – як не хімічними, то соціально-економічними і т.д. А Чернишевським рухав... ідеалістичний, благородний душевний порив, коли хочете, «рудиментарна релігійність», як називають це явище сучасні богослови.

Українські школярі, студенти ХХІ століття читають (якщо читають...) блискучий поетичний цикл Василя Стуса «Трени М.Г.Чернишевського» і слабо уявляють, кому він присвячений... А це ж один в'язень совісті – іншому, узник Кучино – узнику Вілюйська. Вони, українець і росіянин, – «соузники». Характери, мов куті із криці, попри всі свої розбіжності-несхожості, перегукуються в вічності, зустрічаються на мостах шляхетності і добротворення. А ми далекі від них, ми не розуміємо їх...

Кажучи приземленіш: все-таки незайве знати сучасному філологові магістерську дисертацію М.Чернишевського «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» (1855) і його статтю «Про поезію» (це, власне, аналіз першого російського перекладу «Поетики» Арістотеля, здійсненого Б.Ординським – прекрасний коментар трактату! Чому ми не користуємося ним, десятки разів викладаючи «Поетику» поколінням студентів?) А є ще в Чернишевського, наприклад, цікаві «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1856 р.), та й багато іншого, вартого уваги не тільки філологів, але і всякої культурної людини.

Не приховуємо, Микола Гаврилович проголосив і деякі суперечливі тези... Наприклад: «Дійсність вище мрії» - з цим варто посперечатися... Але ліпше теза для полеміки, аніж для забуття... Не перекреслюймо вартісного.

Стережімося виступати із такими звинуваченнями, як, наприклад, Г.Штонь щодо Л.Новиченка, назвавши його «свічкогасом» («Українська літературна газета за 20 травня 2011 року). Об'єктивна істина повинна стати вище особистих образ, амбіцій, «причинних» чи безпричинних давніх конфліктів. Художність є мірою правди, і правда є мірою художності – висновується сумарно із позицій покійного, але не «мертвого», вічна йому пам'ять, Леоніда Новиченка. Коли професор Василь Яременко порадив мені для роботи над курсовою в 1988 році книгу Л.Новиченка «Поезія і революція», я вперше доторкнувся до праці... конгеніальної, якоюсь мірою, творчості П.Тичини. Не люблячи Тичину, а просто відбуваючи свій аркушат, написати подібне дослідження було неможливо. Повірте, такі люди не гасили свічки, вони запалювали свої світильники! А ми світло попередників гасимо, самі не знаючи гаразд, навіщо. Кого ми боїмося? Самі себе? Свого минулого? Воюємо з ним? Але ж ми поціляємо у майбутнє!

Вивчаймо ту добу. Без гніву та пристрасті. Чим далі вона від нас, тим об'єктивніше ми можемо оцінити її. І всмак «натішившись» негативами, згадати, врешті, й позитиви. Хоч це не потрібно Заходу. Це не потрібно новоявленим «повергателям тоталітаризму», які за двадцять років довели Україну до напівколапсу, зокрема культурного. Земного раю не було й не буде, але вже йдеться про земне пекло!... Звісно, що правда про культуру тієї епохи не буде вигідна, тому вигідною стає напівправа, негативна, тіньова сторона.

Ми згадуємо ці імена, і будемо згадувати й інші, тому що у спадку забутих літературознавців бачимо піднесеність інтересів і цілей, інтелігентність (яка включає інтелектуалізм плюс особисту порядність і гуманізм); бачимо ерудицію й потужний творчий заряд, вміння аналізувати явища, причому в різноступеневих контекстах; прекрасний індивідуальний стиль викладу, простоту і прозорість його. Словом, бачимо – ПРОФЕСІОНАЛІЗМ. Отож, у них ми завжди можемо знайти актуальне, повчитись у них. Дай Боже, щоб ми якнайскоріше перестали соромитися цих великих вчителів. Арістотель, ясно, поза конкуренцією, нам він «рідніший», бо – безпечніший, він на величезній часовій відстані. А сьогодні багато діячів старшого покоління хочуть прославитися тим діянням, яке французи називають «дотепністю на сходах» –

це коли вже за зачиненими дверима доводиш свою правоту. Зокрема – щодо минулого... Молодші взагалі не знають предмету суперечок – крім загальників, сформованих «досвідченими» старшими. В середньому поколінні ж більшість на суперечки щодо радянського спадку реагує дуже просто: хлібина ніколи вже не буде по 16 копійок!

Але не потрібно доходити до анекдотизму, сутність якого влучно сформульована незабутнім Володимиром Дроздом у повісті «Музей живого письменника»: «Навіщо вам чекати, поки я помру з голодухи в умовах вільної ринкової економіки, аби потім, заплативши гроші... вислухати обкатану на языках екскурсоводів казочку про те, як соціалізм убивав і убив літературний талант?!» [2, 17-18]. Талант можуть убити або нестерпна совість, або просмалена безсовісність. Найліпше жити митцям зі спокійною, чистою совістю, якщо таких достатньо знайдеться в нашому суспільстві, а тим більше – в нашому сучасному словесному мистецтві.

Люди совісті, незалежно від кількісних показників, будуть завжди. Були вони і в українському радянському літературознавстві. Зроблене ними творчо, фахово, розумно, щиро, *на совість* – щонайменше нерозумно прирікати на забуття.

Так, книга вже не коштуватиме «1 крб. 25 коп.» Та вона має інший масштаб вартості. Ви відкрийте її, зневажену, не полінуйтеся зняти із периферійної полиці. І струсивши архівний порошок, знайдете в ній такі діаманти мудрості, які просто не мають ціни.

1. *Базилевський В.* Внутрішній простір / Холодний душ історії. Есе і статті. – К., 2008; 2. *Дрозд В.* Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок. Повість-шоу – К., 1994; 3. *Дроздовський Д.* Літературна критика: між поезією етосу й невіглаством цинізму // Українська літературна газета. – 17 червня 2011 р.; 4. *Країна.* – 2011. – № 21; 5. *Ленин В.І.* ПСС. – Т.2; 6. *Лихачев Д.* Человек в литературе Древней Руси. – М., 1970; 7. *Новиченко Л.* Поетичний світ Максима Рильського (1941-1964) . – К., 1993; 8. *Новиченко Л.* Синхрофазотрони посеред калини (Про поезію Івана Драча) / Драч І. Вибрані твори в 2-х тт. – Т.І. – К., 1986.
