

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ:
КОНЦЕПЦІЇ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Науковий збірник

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

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ:
КОНЦЕПЦІЇ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Науковий збірник

Київ – Логос – 2013

УДК 82.0
ББК 83я43
Т 33

Теорія літератури: концепції, інтерпретації: наук. зб. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології, Каф. теорії л-ри, компаративістики і літ. творчості; ред.- кол.: Л.В. Грицик (голова) [та ін.]. – К., 2013. – 204 с.
ISBN 978-966-171-780-9.

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

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

УДК 82.0
ББК 83я34

Рецензенти:

Ковалів Ю.І. – д-р філол. н., проф.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Скупейко Л.І. – д-р філол. н., пров. наук. сп.,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 4 від 26 листопада 2013 року)

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.

На обкладинці: Ескіз вітража в фойє Київського університету імені Т.Г. Шевченка, 1964 р.
Автори: О.Заливаха, Л.Семикіна, А. Горська.

Підп. до друк. 20.12.2013. Формат 60х84 ¹/₁₆. Папір офс. Гарнітура «Таймс». Друк. офс.
Ум. друк.арк. 11,9. Обл.- вид. арк.12,0. Наклад 300 прим. Зам. 81

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

ISBN 978-966-171-780-9

© Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, 2013.

ЗМІСТ

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

**ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА МЕЛЕТІЯ СМОТРИЦЬКОГО:
РИТОРИКА РЕЛІГІЙНИХ КОНВЕРСІЙ**

Бернадська Ніна, д-р філол. н., проф.

ЖАНРОВИЙ «АТЛАС» СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ

Бровко Олена, д-р філол. н., проф.

**ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ В
СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Варикаша Марта, к.філол. н., доц.

**СЕКС І КОХАННЯ У ЛІТЕРАТУРІ НОН-ФІКШН
(ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ)**

Гейбуллаєва Рахіля, д-р філол. н., проф.

**НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ: ВЗГЛЯД НА
ПРОБЛЕМУ НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ УЧЕБНИКОВ**

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

**ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ДРАМАТУРГІЇ
ЯКОВА МАМОНТІВА: ІНТЕРТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС**

Грицик Людмила, д-р філол. н., проф.

**ЕМІГРАЦІЙНА МОДЕЛЬ УКРАЇНСЬКО-ГРУЗИНСЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ ПОЧАТКУ
XX СТОЛІТТЯ**

Забіяка Ірина, к. філол. н.

**СУЧАСНА ЧЕСЬКА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КОМПАРАТИВІСТИКА:
ОСНОВНІ ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Загребельна Наталія, к. філол. н., доц.

**МЕТАТЕКСТУАЛЬНА ЛІНІЯ РОМАНУ М.КУНДЕРИ
«НЕСТЕРПНА ЛЕГКІСТЬ БУТТЯ»: КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Костенко Наталія, д-р філол. н., проф.

**СТРОФІКА Т.Г.ШЕВЧЕНКА В ПЕРІОД ПЕРШОГО
ДЕСЯТИЛІТТЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ (1837-1847)**

Мірошниченко Надія, асист., голова Конфедерації драматургів України

«ХИМЕРНА» РЕАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ-ФЕНТЕЗІ

Мужжук Леонід, проф., заслужений діяч мистецтв України, народний артист України,
лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка

**ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНО-ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ:
КРИЗА СТРАТЕГІЇ**

Нестеренко Юлія, пошукувач

ЕСЕЇЗМ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ: ЖАНРОТВІРНИЙ АСПЕКТ

Новик Ольга, д-р філол. н., проф.

ТРАДИЦІЄТВОРЧА РОЛЬ БАРОКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Сінченко Олексій, к. філол. н., доц.

**МЕТОДОЛОГІЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ
ПОГЛЯДІВ БОРИСА ЯКУБСЬКОГО**

Тарнашинська Людмила, к. філол. н., ст. наук. сп.

УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО: СИНЕРГЕТИЧНИЙ ВИМІР

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

ІЗ ПОЛЕМІЧНИХ НОТАТОК: ЖАНР/СТИЛЬ; МЕТАЖАНР/ТЕМА

Харлан Ольга, д-р філол. н., проф.

**ЖІНОЧА ПЕРСОНОСФЕРА В УКРАЇНСЬКІЙ І ПОЛЬСЬКІЙ
ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ**

Шаріфов Мехті, к. філос. н., докторант

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО РОМАНА

Шаріфова Саліда, д-р філол. н., ст. наук. сп.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ «ЧИСТОТЫ» ЖАНРА РОМАНА

Шляхова Нонна, д-р філол. н., проф.

ЗОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

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

ЛІТЕРАТУРНА СПАДЩИНА МЕЛЕТІЯ СМОТРИЦЬКОГО: РИТОРИКА РЕЛІГІЙНИХ КОНВЕРСІЙ

Статтю присвячено літературній спадщині Мелетія Смотрицького. На широкому полемічному тлі розкрито генезу його художнього мислення, риторику релігійних конверсій у межах католицизму - православ'я.

Ключові слова: бароко, риторика, полеміка, релігійні конверсії, католицизм, православ'я.

Статья посвящена литературному наследию Мелетия Смотрицкого. На широком полемическом фоне раскрыто генезис его художественного мышления, риторику религиозных конверсий в границах католицизма – православия.

Ключевые слова: барокко, риторика, полемика, религиозные конверсии, католицизм, православие.

The article is dedicated to the literary Heritage of Meletiy Smotrytsky. On the wide polemic background the genesis of his artistic thought is traced, the rhetoric of the religious conversions within Catholicism – Orthodoxy is investigated.

Key words: baroko, retoric, polemics, religious conversions, Catholicism, Orthodoxy is investigated.

Мелетій Смотрицький залишив після себе велику літературну спадщину: двадцять творів, крім того, деякі його писання відомі тільки із заголовків, інші належать йому гіпотетично [2:1, 240], [3:2, 535], [5, 12]. Всі його полемічні трактати написані польською мовою. Старослов'янською мовою вийшла його «Грамматіки славенския правильное синтагма» (Єв'є, 1619); «Казанье на честный погребь о. Леонтія Карповича» (Вільно, 1620) було видане двома паралельними виданнями: «простою» книжною українсько-білоруською і польською мовами [1, 17], [19, 60].

Захищаючи православ'я і ведучи гостру полеміку проти наступу католицизму, Мелетій Смотрицький видав трактат «Антиграфи» («Αντιγραφί», 1608), «Тренос» («θρηνος», 1610), «Виправдання невинності» («Weryfikacja niewinności», 1621), «Оборона виправданьям» («Obrona Weryfikacji», 1621), «Відпір ущипливим писанням» («Elenchus pism uszczypliwych», 1622). Усі вони були надруковані у Вільно, видані від імені «одного брата братства віленського», або «святодухівських іноків» (тобто ченців віленського православного монастиря Святого духа), або під псевдонімом.

«Αντιγραφί» [6:3] – був відповіддю на твори Іпатія Потія «Heresiae» і «Гармонія». У ньому автор захищає віленських братчиків і водночас критикує католицькі догми. У вступній присвяті Янушеві Острозькому, з нагоди смерті його батька: складаючи найвищі похвали небіжчикові, автор і братство, очевидно, прагнуть переконати Януша, незважаючи на його перехід на

латинство, щоб він пам'ятав про прихильність батька, князя Василя-Костянтина Острозького до православ'я. Спростовано закиди Іпатія Потія щодо нелояльності православних супроти короля і уряду. Не позбавлені історично-побутової вартості історії з життя уніатської церкви, якими Смотрицький віддячує за «помовиска» на адресу православної церкви у різних уніатських писаннях. Нарешті, порівняти «Αντιγραφή» з іншими творами Острозького гуртка, то можна побачити впливи спільних тем, спільних інтересів і в цьому трактаті, і в творах представників старого покоління. Детальний аналіз цього трактату подав Кирило Студинський; він вказує, що твір великою мірою залежить від «Апокризиса», трохи менше – від творів Стефана Зизанії, помітні в ньому запозичення з творів єзуїта Белларміна, та кальвіністського трактату Любберта [17: 20].

У першому розділі спростовано закиди Іпатія Потія до руської Церкви, звинуваченої в ересях. Другий розділ присвячений захистові вчення про походження Святого Духа. У третьому розділі автор полемізує з книгою Іпатія Потія «Гармонія» й боронить Стефана Зизанія, щедро використовуючи спадщину святих отців» [4, 119]. Трактат написаний діловито, з неабиякою богословською ерудицією, хоча невдовзі він, як і інші трактати, увійде до його ж таки «Треноса», з докладнішим обґрунтуванням.

Найвизначнішим твором Мелетія Смотрицького є його «Тренос» («θρῆνος τοῖς ἰεσὶς Lament...») [12], [14:1], [20], [11:1], [15], виданий під псевдонімом Теофіл Ортолог. Це емоційна реакція на віленський погром 1609 р., коли з наказу Іпатія Потія і за підтримкою уряду Речі Посполитої у православної віленської громади було відібрано монастир і церкви. Твір має характер барокової ліричної медитації, сповненої високого патріотичного пафосу, пройнятої гострим болем за кривди вітчизни і гнівом до зрадливих співвітчизників. Творові надано форми «плачу» – специфічного для бароко жанру, що характеризується глибокою архаїкою і незвичайним емоційним напруженням. Плачі, лементи, треноси, багаті на риторичні фігури, були дуже поширені в добу ренесансу і бароко, зокрема у польській літературі: «Lament chłopski», «Lament Świętokrzyski», «Treny» Яна Кохановського, «Żale nadrobne... Jana Kochanowskiego» Себастьяна Кленовича, «Lament utrapionej matki, Korony Polskiej, już już konającej, na synu wyrodne, złośliwe inie dbające na Rodzicielkę swoją» Шимона Старовольського. У Мелетія Смотрицького – плач православної церкви, персоніфікованої в символічному образі Матері, плач, звернений до невдячних дітей.

Такий образ Матері-церкви уже зустрічався в Герасима Смотрицького і Клирика Острозького. Але в «Треносі» він розвивається у високий поетичний символ, стає головним естетичним ядром твору. Створюючи цей символ Мелетій Смотрицький використав поетику і ритміку народних голосінь, вклавши у них не лише ліричні ноти, а й полемічні і навіть чисто теологічні.

У першому розділі автор прагне увиразнити провідний мотив голосіння матері, яка лементує, докоряє недобрим дітям, що її покинули, і навчає вірних. Другий розділ – це «нагадування Східної Церкви синові (Потієві), що її

покинув з іншими разом». Третій починається словами Церкви-Матері, зверненими до того ж сина («ще на одно питання, дай відповідь, сину...»). Всі дальші «трактати», як їх автор називає, – це ремствування тієї ж Матері. Вона виказує синові, чи «утекшій і відлученій овечці», всі хиби «мачухи», що на неї він проміняв свою рідну матір, і закликає його повернутися назад. Після цього йде виклад правдивої, православної віри устами тої ж Матері – «Катихизм, або сумарій, короткий збір віри і обрядів святої Східної Церкви».

Відкриває книгу присвята меценатові кн. Михайлу Вишневецькому (на той час старості овруцькому), з образком герба Корибутів-Вишневецьких і коротким віршем на цей герб. Автор славить відданість цього роду православної вірі, висловлює надію, що й надалі представник його, «не найменший стовп Східної Церкви», не покине її – не зазіхне на римську славу. Потім вміщено передмову до читача, де пояснено мотиви і завдання книги: автор хоче переконати читача, спираючись на церковні авторитети, котра церква правдива і котру треба шанувати. Критикує твори «якогось Наливайка» і «Relatia y Uważenie», повні вигадок і наклепів на православних, духовного і світського стану людей, аж до їх звинувачень у зв'язках з неприязельськими державами. На адресу їх анонімного автора вибухає він гнівними словами, дивуючись, як земля не зжерла його ще живого, коли він писав свої «грубі і брехливі вигадки». Очевидно, має на гадці твори Іпатія Потія, і власне до нього звернена вся полемічна частина книги і всі заклики і благання навернутися до православної церкви.

Розділ перший, як уже підкреслювалося, містить «голосіння» церкви, справді досить близьке до наших плачів: тому недаремно Михайло Грушевський ділить його на синтактичні вірші, відповідно до складу народних голосінь:

Горе мені бідній,
горе нещасній,
ах – з усіх сторін ограбованій,
на світову ганьбу мого тіла з усіх риз оголеній!
Горе мені, незносимими тягарами обтяженій:
руки в оковах,
ярмо на шиї,
пута на ногах,
ланцюх на крижах,
меч над головою обосічний,
вода під ногами глибока,
огонь по боках – негасимий,
зусюду крики,
зусюду страх,
зусюду переслідування!
Біда в містах і селах,
біда в полях і дібровах,

біда в горах і пропастях земних!
Нема ніде місця спокійного,
ані пробутку безпечного! [14:1, 545-546].

У «Треносі» Мелетій Смотрицький створив величний, чистий образ матері-церкви, що тотожний образу матері-батьківщини. Мати-церква – скривджена дітьми вдова. Діти, що покинули напризволяще матір, – українські та білоруські аристократи. Автор подає довгий перелік цих окатоличених та ополячених магнатсько-шляхетських родів. Ще з більшим гнівом Мати-церква звинувачує в ренегатстві тих своїх синів, які мали бути її безпосередніми помічниками – колишніх православних єпископів, що перекинулися в уніатство.

Де інші дорогі й рівно безцінні тої ж корони каміння –
славні дома руських князів – неоцінені сапфіри, безцінні
діаманти:
княжата Слуцькі, Заславські, Збаразькі,
Вишневецькі, Сангушки, Чорторийські,
Пронські, Ружинські, Соломирецькі,
Головчинські, Крошинські, Масальські,
Горські, Соколинські, Лукомські, Пузини
й інші без числа, котрі вичисляти по одному було б довго!
Де попри них інші неоцінені мої клейноди –
родовиті, мовлю, славні, великомисленні, сильні й давні
дома по всім світі
голосного доброю славою, могутністю і відвагою народу
російського –
Ходкевичі, Глібовичі, Кишки,
Сапіги, Дорогостайські, Войни,
Воловичі, Зеновичі, Паці,
Халецькі, Тишкевичі, Корсаки,
Хребтовичі, Тризни, Горностаї,
Бокії, Мишки, Гойські,
Семашки, Гулевичі, Ярмолинські,
Чолганські, Калиновські, Кирдеї,
Загоровські, Мелешки, Боговитини,
Павловичі, Сосновські, Скумини, Потії й інші?
Не згадую широкої і коштовної шати моєї –
в границях Російської землі князівств і повітів
незчисленними перлами і різнобарвними каміннями убраної,
котрою я повсякчас прикрашалась! [14:1, 553].

Мелетій Смотрицький змальовує яскравий образ єпископа Потія, примушуючи його «саморозкриватися» у просторому покайному монолозі. У

грудні 1595 року Потій разом із луцьким владикою Кирилом Терлецьким прибув до Рима із заявою про згоду на унію від імені митрополита Михайла Рагози та його єпископів. Папа Климент VIII влаштував їм урочистий прийом, на якому було офіційно проголошено унію православної церкви Речі посполитої з римо-католицькою. При цьому папа дав гарантії, що таїнства східної церкви, її обряди і звичаї залишаться незмінними. Потію вдалося переконати майже всіх владик (крім львівського і перемишльського) і самого митрополита, незважаючи на опір і протести супротивників, підтвердити на загальноцерковному соборі унію, укладену в Римі. Цей собор відбувся 6 жовтня 1596 року. На ньому митрополит Михайло Рагоза і п'ятеро із семи єпископів урочисто проголосили унію православної церкви і з римо-католицькою. Проте ситуація після цього не поліпшилася, а ускладнилася. Князь Василь-Костянтин Острозький разом з двома владиками, котрі не прийняли з'єднання, того ж дня зібрав інший синод, на який прибуло численне православне духовництво й шляхта. Вони оголосили про відмову прийняти унію і висловили прохання до короля Сигізмунда III скасувати рішення уніатського собору. Розгніваний Іпатій Потій відтоді відкрито виступає на захист уніатської церкви. У пориві каяття він ганьбить і своїх поплічників – за гроші, каже він, «як тлі, наплодили попів, котрі більше дбають про корчму і карти, ніж про спасіння душ своїх прихожан». Все це неuki і грошолюбці, ледарі і розпусники. «В житті корчмарі і купці єсте, у звичаях лежебоки, в розмові неuki, в ходінні – лукаві лиси, в одінні – хижі вовки!..» – кидає їм розгнівана Мати.

Сини й доньки, котрих я родила, покинули мене,
пішли за тою, що ними не боліла,
аби збитком товщу її насититися!
Священики мої посліпли,
пастирі мої (не думаючи, що тут про душу йде!) поніміли,
старці мої подуріли,
молодики мої здичіли,
доньки мої в розпусту вдалися,
і всі одним замислом – Бога і правду його занедбавши,
на душу мою посягнулися.

Ах, тяжко мині на правду, з тим непокірним потомством,
з тим їдовитим гадючим племенем тяжко!
хто ж поділить зо мною ті болі,
хто мині плакати не допоможе?
Сини родила і виховала, а вони мене виріклися
і ядовиті жала язиків своїх на мене повистромляли,
ті перші післанців і слуг слухати не хотіли,
а тепер сам господар прийшов, сам кличе і учить,
аби обтяжені гріхами в нім полекші шукали і в нім
пробували,
і йому тим охотніший послух відданий мав бути,
чим голос господаря над голос слуг важніший, –

що ж на то ті виродки – за єгипетськими казанами
і часником уганяти воліли,
ніж до свого господаря ставитися, що на коштовну вечерю
їх кликав!
[14:1, 547-548].

У цих релігійних контро версіях відчутні відгомони філіппік Івана Вишенського, а мотив голосіння нагадує подібні мотиви в острозьких писаннях Герасима Смотрицького. Кінцева молитва, що замикає «Лямент», комбінує ті ж біблійні мотиви, що й молитва Клірика Острозького. З подальших розділів сильне враження справляє подана (в III розділі) критика «костянтинового дару»: папської легенди, що обґрунтовувала політичні претензії кн. Костянтина до папи Сильвестра. Далі, у IV розділі, підбірка цитат з латинських поетів і богословів, що осуджують і оплакують моральний занепад Рима і папства. Автор наводить їх в оригіналах і в польських перекладах, латинські вірші – у добрих польських віршах. Відкриває їх такий уривок Петрарки:

Риме, джерело нещастя, доме, гнівом повний,
Школо помилок, костеле, в єресі мінливий.
Колись був Римом, а тепер ти є Вавилоном:
Звідусіль клопоти до тебе йдуть з поклоном.
Ти матір зрадив, добрим жахлива доля,
А для злих – щит і завбачно вготована воля.
Живим пекло і диву великому забракне слів,
Якщо не зітре тебе Господа Бога гнів,
Те, що постало в погоді й чистоті донині,
Ти все руйнуєш рогом своєї гордині [15, 197].

Шість трактатів розбирають спірні між католиками і православними пункти: походження св. Духа (найбільший розміром), квашений чи неквашений хліб, чистилище, папська влада над церквою, «одкинення чаші», молитва до святих. Вістря полеміки звернене цього разу проти курсу Белларміна, а за джерело аргументів між іншим широко служить книга Любберта [17: 38]. Закінчує книгу «катехизм», вложений в уста Матері Церкви.

Мелетій Смотрицький звертається до різних прошарків сучасного йому суспільства – князів і вибраних, до простого люду і священників, висуваючи до них відповідні вимоги. Князів він застерігає від надмірного насилля над підданими («Ви, княжата і вельможі, судіть судом Божим повірених вам підданих, / уважаючи, аби не прийшлось вам тим самим судом засудженими бути! / Не вкладайте на них великої данини, / знаючи, що вам Господь весь борг дарував і чинш за вас заплатив!»). Називаючи священників сіллю і світлом світу, він стосовно православних пастирів не шкодує похмурих тонів: «Вивітрена сіль, стемніле світло, згаслі лампади, розгнівані вчителі, сліпі вожді /– ви в безодню недбальства впали, / куди ж довірених вам овечок тягнете».

Предметом особливого осміяння полеміста стає жадібність священиків. Він не тільки каже, що вони «одних овечок самі безпощадно пожирають, а іншими зміїні пащі без жалості затикають», але і показує, що іншими вони і бути не могли, бо в дім Божий одні із них подалися «з корчем», інші «з двору», ще інші «з війська», а деякі «з поборів, без усякого вибору і без всякого доброго свідощтва, за помічню золота і срібла до Божого дому вдерлись!». Він із обуренням вигукує: «О сквернителі, а не учителі; гасителі, а не світильники; / обманці, а не пастирі; архіскоти, а не архієпископи!». Безпощадна сила звинувачень однаково лякала і православних, і католицьких, і уніатських церковних служителів. Народ же закликає до покірності, християнського терпіння і благочестя, обіцяючи йому благо на тому світі за всі гоніння і образи у справжньому житті.

Автор «Треноса» не обмежується простою критикою суспільних порядків. Будучи просвітителем, він своєрідно інтерпретує давній принцип «пізнай себе». Мелетій Смотрицький має під ним на увазі не особистісне самопізнання, а соціальне, тобто народне («Пізнайте самих себе, ким ви є, а пізнавши, що є вашим покликанням, / один одного випробовуйте, і так будете покарані, без осудження»). Для самопізнання ж необхідні науки, філософія. Тому мислитель від імені матері-церкви просить свій народ: «Візьмися краще за науку, а не за срібло, / прагни до мудрості, а не до золота, / шукай Божої благодаті, а не перел і дорогих каменів, /бо мудрість переважає всі ці речі /і нема в світі нічого, що могло б з нею зрівнятися»).

У подальших розділах «Треносу» Мелетій Смотрицький у теологічному й полемічному аспектах обґрунтовно розглядає усі відомі найгостріші пункти релігійних незгод між східною й західною християнськими церквами (про першість папи, *filioque*, чистилище та ін.). В останньому, десятому розділі своєї книги він уміщує короткий православний катехізис.

Книга беззаперечно свідчила про велику культуру й ерудицію Мелетія Смотрицького. Він посилається на твори 142 найавторитетніших авторів, цитуючи їх в оригіналі. Тут поряд з писаннями «отців церкви» знаходимо посилання на твори багатьох античних та середньовічних письменників, філософів та істориків. Особливо охоче звертається він до літературної спадщини діячів європейського Відродження. В «Треносі» згадується Савонарола, Депер'є, Мюнстер, Еразм Роттердамський, якого Мелетій Смотрицький величає «великим філософом». Тут наведено в латинському і польському перекладах цікавий уступ з «Листів без адреси» Петрарки, де піддано різкій критиці папський Рим.

Мелетій Смотрицький уперше в українському письменстві перекладає (латинською і польською мовами) один із найгостріших сонетів Петрарки, спрямований на викриття апостольської столиці. Розповівши про норози папської курії, охарактеризувавши Рим як гніздо розпусти, обману й насильства, Мелетій Смотрицький каже: «Подібним способом і Франціск Петрарка, італієць, так про те в своїх італійських віршах співає». Далі наводиться сам сонет. У «Треносі» взагалі цитовано чимало віршів. Крім сонета

Петрарки, тут знаходимо поезії Мантуана Баптісти, Йоанна Мніха, Михайла Гея, Бернарда Опата та ін.

«Тренос» - шедевр українського бароко, він дуже вразив сучасників. Уніати писали, що в «Треносі» кожне слово – жорстока рана, кожна думка – смертельна отрута, і слова та думки ці особливо небезпечні, тому що автор добре володіє засадами риторики, вдало підібрав матеріал для висловлювання (*inventio*), майстерно його оформив у композиційному плані (*dispositio*), талановито втілив зміст у стилістично адекватних образах (*elokutio*), оздобив їх «зграбністю викладу, як солодкою приманкою». «Тренос» зазнав гонінь. Королівські грамоти 1610 р. наказували під загрозою штрафу в п'ять тисяч злотих «не продавати й не купувати» цю «злостиву» книжку, а розповсюджені вже примірники вилучити із вжитку і спалити. Коректора цієї книжки Логвина (Леонтія) Карповича було ув'язнено. У дусі цих урядових заходів повели полемічний наступ проти «Треносу» єзуїт Петро Скарга та Йоахим (Ілля) Мороховський. Петро Скарга легко відгадав авторство Мелетія Смотрицького, відзначив ідейний і стилістичний збіг цього трактату з його раннім твором «Антиграфи». Та що головне, він побачив у ньому не представника грецької віри, а виразника ідей бунтівних «наливайківців», із чим пов'язав можливість широкого впливу ідей «Треноса» на православне населення всієї Русі, зокрема і Московської.

На переконання Петра Скарги, Московська держава, і так ворожа до католицького світу, після знайомства з твором Мелетія Смотрицького, не лишене піде на об'єднання церков, а прийде до ще більшої впертості, боючись порушити своє грецьке богослужіння. Але «Тренос» поширювався по всій країні, його з захопленням сприймали православні як гостру ідеологічну зброю у боротьбі за національне самоутвердження.

Інші трактати Мелетія Смотрицького – «Weryfikacja niewinności», «Obrona Weryfikacjej» і «Elenchus» – були його гострими виступами на захист православної українсько-білоруської ієрархії, відновленої в 1620 р.

«Виправдання невинності», Вільно, 1621 («Weryfikacja niewinności») – доволі велика книжечка, 94 сторінок, повну назву можна перекласти так: «Справдження невинності і ліквідація невірних новин, розсіяних по всій Литві і Білій Русі на упадок життя і честі шановного Народу Руського, – піддана під милостиву панську і батьківську оборону найвищої і першої по Богу зверхності того шановного народу – край (останнє слово) всякої справедливості» [8, 120].

Автор спершу спростовує звинувачення, нібито патріарх Теофан і висвячені ним ієрархи, зокрема митрополит Йов Борецький і архімандрит Мелетій Смотрицький – зрадники, турецькі агенти, запродавці і подібне, пославшись на відповідні документи, доводить, що патріарх Теофан їздив по Україні за відома і з дозволу уряду, вів себе лояльно і навіть з наказу короля закликав козаків до боротьби проти турків. Потім відкидає закиди, що це посвячення було здійснено протизаконно і нібито з образою королівському маєстату (королівських прав патронату). Після цього він переходить у наступ, вияснюючи ті кривди й прикrostі, що їх православні терплять від

«відступників» – уніатів, з'ясовує, яку шкоду державі приносять релігійні заворушення. Далі коментує назву «наливайки», як уніати називають православних. Після цього йде «Трагедія, що діялася в місті Вільні над вірними за інстанцією (приводом) апостатів» – коротке, позбавлене жалю чи пафосу оповідання, за ним уміщено «Потіху невинності Руського народу» – риторичну декламацію в стилі «Треноса». Наприкінці вміщено «Епілог до клеветника», себто до митрополита Йосифа Рутського.

Порівняно з київською «Протестацією» перша частина, апологія патріарха Теофана, більш документальна й імпозантна. Частина друга «Верифікації» – дисертація про право патронату, вона не має паралелі в київському творі, так само, як і висновки щодо неканонічності уніатської ієрархії; замість патетичних літературних фраз Мелетій Смотрицький подає юридичні, канонічні висновки. Про козаків він не говорить нічого, нападає на Йосифа Рутського, звинувачуючи його у віленській трагедії.

«Верифікація», очевидно, справила на читачів неабияке враження, хоча з літературного боку не мала великої вартості. Перша частина – це збірка листів, документів і довідок, друга, більш літературна, тільки місцями справді художня, викладові матеріалу вадить темний, заплутаний, нібито високонауковий стиль. Але документальна основа твору звинувачує урядово-католицьку сторону, а закиди унії щодо замішання в державі були для уніатів дуже болючими і невчасними, бо йшлося про мобілізацію сил для боротьби з Туреччиною. Настрій останнього сейму був дуже несприятливий для унії. Король і його клерикально налаштовані однодумці були, правда, дуже войовничі, вони горіли бажанням організувати загальний тріумфальний похід католицької реакції, але польські й литовські політики зовсім не поділяли цього запалу, і матеріал, зібраний на сторінках «Верифікації», давав їм дуже сильну зброю проти клерикальної акції. Через шість тижнів після появи першої редакції «Верифікації» Мелетій Смотрицький випустив друге видання, під тим же заголовком, доповнивши першу збірку документів деякими досить сенсаційними матеріалами, котрих не було і в першому виданні, і присвятив це нове видання кільком визначним нащадкам православних родів, членів православного Віленського братства.

У передмові, висловлюючи надію, що вони не забули цих зв'язків, він перепрошував за деякі прикрі вислови, допущені у першому виданні на адресу відступників. Таким чином він хотів ще виразніше підкреслити, що його полеміка скерована супроти митрополита Йосифа Рутського як винуватця усіх бід та вищого уніатського кліру, а не проти світських представників церкви.

Проте Йосиф Рутський, ображений «Верифікацією» у відповідь підготував чималу полемічну брошуру під назвою «Sowita Wina» – на момент другого видання «Верифікації» вона була готова, може, навіть почата друком, і автор додав до неї тільки «придаток» та підкреслив, що опубліковані в другому виданні документи нічого не змінюють у його аргументах.

Він закидає Мелетію Смотрицькому нелояльність супроти короля і Речі Посполитої, бо Мелетій опублікував кореспонденцію в справі патріарха

Теофана без дозволу короля, всупереч пізнішим королівським універсалам, що оголосили його турецьким шпигуном; Йосиф Рутський доводить, що король має право розпоряджатися не тільки бенефіціями, але й духовними урядами, й аргументує неправосильність Теофанового висвячення. Пишучи про законність унії, висуває тезу, що царгородський патріарх не має канонічної влади над руською церквою, натомість папа, мовляв, як голова всього християнства, таке зверхнє право має і над руською церквою. Автор «Sowity Winy» ставить у вину Йову Борецькому й Мелетію Смотрицькому образу королівського маєстату і державну зраду – «подвійну вину», як він каже, бо вони не визнавали своєї вини і далі її боронили.

На нападки й інсинуації Йосифа Рутського невтомний Мелетій Смотрицький випустив нову брошуру, а властиво цілу книгу (127 сторінок), назвавши її «Обороною виправдання» («Obrona Weryfikaczej») [10]. У ній він параграф за параграфом розглядає всі пункти «Sowity Winy», аналізує інститут королівського патронату, доводячи, що владики не порушили королівських прав ані канонічних постанов, прийнявши висвячення від Теофана, законного єрусалимського патріарха, а не самозванця, як його проголосив уряд після його виїзду. Полеміка на ці канонічні теми займає першу, більшу половину книги (багато місця відведено історичним доказам того, що владу царгородського патріарха над місцевими православними визнавали і в Польщі, і в Литві). Друга половина присвячена останнім подіям: хто кого скривдив і хто кому завинив, вона дуже жива і правдоподібна, варто навести автоапологію Мелетія Смотрицького, написану у відповідь на наведені вигадки «Sowity Winy», зрозуміло, від третьої особи, бо книга вийшла знов під іменем ченців Святодухівського братського монастиря [18, 52].

«А що згадуючи шановних мужів нашого руського народу, що полишили пам'ятки любові своєї до Бога і віри його в нашої церкві руській відповідно до сил своїх на відсіч різним сектарям, назвав єси Герасима попа і називаєш його батьком Смотрицького – ей, лицемірний русине, думаєш, що тим засоромиш іобразиш Смотрицького, назвавши його поповим сином, та й супружеству пресвітерському тим докориш? Але тільки за добро, між іншими свого чесного походження прикметами вважав би то собі отець Смотрицький, якби родився від мужа, на службу божу поставленого! Але коли ти сказав це на зневагу йому, то не вадить тобі вказати, що ти в тім розминувся з правдою! Хто сидить у льоху, може так само слушно сказати, що сонце не світить, бо він його не бачить. Так і шляхетській повазі того чоловіка високих чеснот не пошкодить, що він невідомий тобі, покутному чоловікові!» [10, 429-430].

Згодом з'явився «Лист до монахів Віленського святодухівського монастиря» (1621) як відповідь на друге видання «Верифікації», присвячене тим колишнім руським магнатам, написаний у відповідь на їх передмову до другого видання. Підписали його ті, кому було присвячене друге видання «Верифікації»: Януш Скумин-Тишкевич, писар, Адам Хрептович, Микола Тризна, підкоморій слонимський, і Юрій Мелешко, хорунжий слонимський [18, 58]. Вони в'їдливо і досить влучно виставили літературні дефекти книжки,

кладучи їх на карб Мелетія Смотрицького («Від вас – або краще сказати: від тебе, Смотрицький, бо ти себе ясно видаєш у ній афектацією стилю, дитячо гупою фразою і замотаним сенсом переплутаних слів, котрими у простіших людей за мудреця удаєш – як *sorix proprio indicio*»). Вони висловлюють жаль з приводу різких виразів, ужитих на адресу уніатських духовних, живих і мертвих (як Потія) і проти того, щоб якісь «легкі люди» вплутували їх до цієї справи. У цей же час якийсь уніатський монах Тимофій Симонович випустив полемічну брошуру під назвою «Проба (розбір) «Верифікації», в котрій намагався розкривати стратегію православних: плани й інструкції патріарха Теофана православним України й Білоруси щодо знесення унії і тактики супроти поляків-католиків.

На ці видання, що вийшли в другій половині 1621 р., православні братчики, пером того ж Мелетія Смотрицького відповіли 1622 р. великою брошурою, майже книгою (100 сторін друку) під заголовком «Еленх» («Elenchus») [9], у перекладі: «Явне оскарження против образливих писань, виданих монахами віленськими святотроїцькими, написане монахами Віленського братського монастиря церкви зійстя св. Духа; в Вільні р. б. 1622»

«Еленх» – явне оскарження. Вона складається з двох нерівних частин. Перші три чвертини це властивий «Еленх», після нього «додаток» (appendix – на *Examen Obrony Weryfikacji*), що займає останню четвертину. «Еленх» знов-таки поділяється на частину загальну, що займає приблизно половину і полемізує з «Листом до законників», хоч і не називає його (мабуть, зваживши на засторогу його авторів – не залучати їх до полеміки). Друга половина складається з восьми більших і менших розділів, присвячених різним канонічним і церковно-історичним питанням, порушеним у полеміці («про причини роз'ятрення», «про схизму», «про назву: «вселенський єпископ» і т. д.); найбільший останній розділ під назвою «Апостати наші – це апостати від монашої скромності і невинності», це гаряча інвектива против Йосифа Рутського і його старшини, в котрій знову-таки порушені різні питання. Творами, проти котрих виступає «Еленх», є «Подвійна вина», «Проба Верифікації», «Екзамен оборони» і «Лист до законників», хоча з ним автор чи не найбільше рахується.

«Апендикс» багато місця відводить «Екзамену оборони»: розглядає один за одним його три розділи. Таким чином ціла книжка, на відміну від «Оборони Верифікації», подібно до «Екзамену», має характер збірника відповідей на порушені теми і закидів на адресу супротивника. На ці й інші закиди уніатська сторона відповіла устами свого віленського уніатського архімандрита Анастасія Селяви, під його таки іменем (перша в цій полеміці публікація не анонімна) під заголовком «*Antelenchus, to iest, odpis na skrypt uszczypliwy*», у перекладі: «Протидокір, себто відповідь на образливе писання ченців відступницької церкви св. духа, написаний отцем Анастасієм Селявою, старшим віленського монастиря св. трійці, чину св. Василя, в Вільні р. б. 1622» [18, 74].

Спроби уніатів піти на угоду і компроміс з православними не припинялися і після невдачі на сеймі 1623 року. Вони поновилися під час варшавського сейму

1626 року, але православні знову відмовилися брати участь у нарадах з уніатами. Набагато серйозніше була спроба уніатів до зближення з православними в 1627-1629 роках. Головним діячем при цьому був відомий вже нам Мелетій Смотрицький. Сама спроба до примирення перебувала у зв'язку з переходом Мелетія Смотрицького до унії. Деякі з дослідників бачать у цьому переході результат поступової зміни релігійних переконань і вважають перехід Смотрицького в унію щирим. Інші ж, напр. Войцех-Віюк Коялович, особливо Степан Голубєв, вважають, що Мелетій Смотрицький перейшов до унії нещиро, не за переконаннями в перевазі католицизму, а з чисто практичних розрахунків і міркувань.

Ми вже знаємо, що Мелетій (в миру Максим) Смотрицький виховувався спочатку в острозькій школі. Він був сином ректора її Герасима Смотрицького. На блискучі здібності Максима звернув увагу князь Острозький і відрядив його у Віленському єзуїтську колегію. Виховання у єзуїтів наклало, звичайно, незабутні сліди на особистість Максима. Після закінчення освіти, він вирушив за кордон, до Німеччини, в якості керівника князя Соломерецького. Там він слухав лекції в університетах Лейпцігському, Нюрнберзькому і Віттенберзькому. Перебування Мелетія Смотрицького в протестантських університетах дещо послабило вплив єзуїтів. Після повернення на батьківщину, зарекомендував себе гарячим прихильником православ'я, увійшов у зносини з віленським православним братством і став на чолі літературної полеміки проти уніатів.

Під час відвідин Києва патріархом Теофаном Мелетій Смотрицький був висвячений в архієпископи полоцькі. Ми вже знаємо, що його перебування після цього у Вільні послужило поштовхом до загострення відносин між православними та уніатами. У 1624 році Мелетій подався у подорож на схід. Деякі дослідники думають, що Мелетій перейшов до унії ще перед цією подорожжю. Спонукальною причиною до подорожі вони вважають його бажання віддалитися із Західної Русі на час, поки вляжеться хвилювання з приводу вбивства Йосафата Кунцевича. Чутки вважали Мелетія причетним до цього вбивства. Іншу спонукальну причину до подорожі бачать в бажанні підготувати на сході думку про необхідність зближення православних з уніатами. Степан Голубєв заперечує можливість переходу Мелетія Смотрицького в унію до його поїздки на схід і зовсім інакше пояснює мету цієї поїздки. На його думку, той поїхав на схід за угодою з митрополитом Йовом Борецьким. Мета поїздки – порушити перед константинопольським патріархом питання про знищення автономії братств і монастирів, яка обтяжувала західно-руську ієрархію. Поїздка була спочатку успішна. Смотрицькому вдалося отримати у східних патріархів соборну грамоту, що знищує ставропігію, тобто автономію братств, церков і монастирів і підпорядковує їх місцевим єпископам. Скористатися цією грамотою західно-руським владикам, однак, не вдалося. Як тільки рознеслася чутка про неї, братства енергійно заперотестували. Патріарх константинопольський, під впливом цих протестів, повинен був знову підтвердити ставропігію найголовніших братств. Становище Йова Борецького

та Мелетія Смотрицького після цієї невдачі стало ще важким. У середовищі православних, особливо братчиків, до них стали ставитися з недовірою і з деякою ворожістю. Цим скрутним становищем Смотрицького і скористалися уніати, щоб перетягти його на свою сторону. Потребуючи матеріальних засобів для існування, Мелетій став домагатися настоятельства в дерманівському монастирі, що перебував під патронатством князя Олександра Заславського. Мелетію обіцяли, якщо він прийме унію, і Смотрицький погодився прийняти її.

До пори до часу все це, однак, залишалося в таємниці. Мелетію доводилося хитрувати, щоб вийти зі скрутного становища, він задумав в 1627 році план угоди православних з уніатами. Якби така угода відбулася, вчинок Мелетія знайшов би собі в ньому виправдання. Для виконання плану Мелетія Смотрицького, за його ініціативою в 1627 році в Києві був скликаний собор. На ньому з вищого духовенства були присутні, крім нього, митрополит Йов Борецький та печерський архімандрит Петро Могила. Що відбувалося на цьому соборі – не відомо; знаємо тільки, що члени собору зобов'язали Смотрицького представити на перегляд церковникам якомога швидше складений ним катехізіс.

Участь у київському соборі невеликої кількості духовенства не було випадковою. Чутки про зносини Мелетія з уніатами більшали. Проти нього виступив зі своїми відозвами перемишльський єпископ Ісая Копинський, він узагалі ставився негативно і вороже до угоди з уніатами. Мелетію потрібно було поспішати. У 1628 році він влаштував нараду ієрархів у Гродку, маєтку києво-печерського монастиря. На цій нараді були присутні, крім Мелетія, Йов Борецький, Петро Могила, єпископ луцький Ісакій Борискевич і єпископ холмський Паїсій Іполитович. На нараді Смотрицький грав помітну роль. Вирішено було скликати в Києві помісний собор для обговорення питання про угоду між православними та уніатами. Мелетію Смотрицькому було доручено до часу цього собору викласти розбіжності між церквами східною і західною.

Так з'явилася «Апологія мандрування на схід Мелетія Смотрицького», Львів, друкарня Яна Шеліги, 1628 («Арologia») [7], в якій він перераховував єресі західно-руської церкви і намагався довести, що все зло полягає в розбраті з римською церквою. Списки «Апології» послав митрополиту Йову Борецькому і Петру Могилі, архімандриту печерському. Обидва дружньо до нього ставилися. Прочитавши «Апологію», вони побачили, в яку сторону вона спрямована, хотіли, по дружбі, замовчати її і зам'яти справу. Але це не вдалося. Одночасно надіслав «Апологію» в Краків для друку Касіану Саковичу, колишньому ректору києво-братської школи, який уже перейшов до унії. Коли в Києві отримали перші друковані аркуші «Апології», почалося сильне збурення серед православних. Як раз в цей час Мелетій Смотрицький приїхав до Києва на собор. Становище серед розбурханого населення було небезпечним; справу зам'яти не можна було, і Смотрицький дав згоду за вимогою собору на урочисте зречення «Апології». Зречення відбувалося 15-го серпня 1628 в лаврській церкві. Воно не було щирим. Через кілька днів таємно поїхав з Києва, видав протестацію проти київського собору і відкрито почав

виступати ворогом православ'я. Таким він залишався до самої своєї смерті в 1633 році.

Твір «Юстифікація» («Justificatia») [16:1] витриманий у тоні покірного прохання і оправдання. Безпосереднім поводом його появи є королівська відповідь на депутацію 1621 р., коли до короля їздив Сагайдачний з козацьким владикою Курцевичем. Король тоді, мовляв, сказав Курцевичу у відповідь на його оправдання з посвячення: «Маєш ласку нашу: скажи й іншим, аби вчинили те ж — дістануть ласку нашу!».

Публіцистично-полемічний трактат «Суплікація» («Suplikatia, 1623») [13] – не підписаний, його лише приписують Мелетію Смотрицькому [19, 98]. Він має форму відкритого листа-звернення до коронного сенату Речі Посполитої напередодні Варшавського сейму 1623 р. Нагадавши, що від часу Берестейської унії на всіх сеймах йшлося про кривди руського народу – «шляхти і міщан, духовних і світських» від «відступників наших митрополита і владиків», і ці кривди досі не полагоджені, автори звертаються з тими справами до сенату як до охоронця свободи і вільностей «презацної Корони»: «Терпимо великі несправедливості, терпимо немилосердні утиски, і не знаходиться ніхто, що порятував би нас у нашій отчині! Видерто в нас права, видерто свободи і вільності. Велять нам служити і тілом і душею ті, що не мають до нас ніякого права, ніякої влади, ніякого приступу. Велять нам віддавати їм те, що ми тільки одному Богові віддавати повинні – цього й найбільш нелюдський поганин не чинить християнам в теперішніх часах. Тому, прибувши і на нинішній сойм з тим нашим проханням, ми покірно й унижено просимо вельможностей ваших: спільною обороною права зайнятись звольте! Ламання наших прав і вільностей пожалуйтеся, руку помочі покривдженням дайте» [13, 231].

У брошурі викладено, в чому сталася кривда через унію, – порушення давнього порядку, що давніше руська шляхта, мовляв, презентувала королеві кандидатів на владцтва, а король вибирав з них одного кандидата і подавав на благословення патріархові, тепер король сам вибирає кандидатів і подає на затвердження папі. Але перехід кількох владиків під послушність пап і не може, і не повинен порушити цього одвічного порядку. Владики-уніати, вийшовши з юрисдикції патріарха, повинні зректися посад і не турбувати своєю юрисдикцією тих православних, які далі хочуть зіставатися під владою патріарха. При цьому поставлено під сумнів правильність актів, давніше виданих у Русі, на які тепер посилається Іпатій Потій, ведучи мову про зверхність Риму.

Після переходу до унії Мелетій Смотрицький написав ще трактати «Paraenesis, abo Napomnienie» (Краків, 1629), «Exaethesis, abo Expostulatia» (Львів, 1629) та ін. Усі вони обґрунтовують перехід їхнього автора в уніатство, критикують дії православних ієрархів, твори православних полемістів, у тому числі й раніші антиуніатські писання самого Мелетія Смотрицького.

Літературний рівень публіцистично-релігійних контрорверсій Мелетія Смотрицького дуже високий. Це помітно і в логіці викладу, і в композиції, і в стилі. Олександр Брюкнер, Кирило Студинський та Михайло Возняк

порівнюють Мелетія Смотрицького з польсько-українським гуманістом XVI століття Станіславом Оріховським – «обом їм отруїла життя теологія» [19, 156]. Мелетій Смотрицький належить до когорти великих гуманістів, незвичайна сила таланту і широкий резонанс довкола творчості полеміста ставлять його в один ряд із такими визначними західноєвропейськими діячами епохи Відродження і Реформації, як Мартін Лютер, Еразм Роттердамський, Томмазо Кампанелла, Марк Антоній Господнечич та інші. Вони часом помилялися у своїх ідеях і намірах, але їхня діяльність і творчість золотою сторінкою увійшла до скарбниці національної і європейської культури. Бурхливий талант Мелетія Смотрицького не вписувався у регламент теології, письменник відкрито виступав проти нормативності й ортодоксальності, виявляючи риси ренесансного світовідчування.

1. *Бабич С.* Творчість Мелетія Смотрицького в контексті раннього українського бароко. – Львів: Свічадо, 2009. – 177 с.; 2. *Голубевъ С.* Київській митрополит Петръ Могила и его сподвижники (Опытъ историческаго изслѣдованія. – Київ: Типографія Г.Т.Корчакъ-Новицкаго), 1883. – Т.1. – 576 с.; 3. *Засадевичъ И.* Мелетій Смотрицький какъ филологъ // Университетскія извѣстія. – 1875. – Кн.2. – С.130-158; 4. *Ісаченко Ю.* Історія української літератури: епоха бароко XVII–XVIII ст. – Львів – Київ – Харків: Святотогорець, 2011. – 568 с.; 5. *Кралюк П.* Духовні пошуки Мелетія Смотрицького. – К.: Український центр духовної культури, 1997. – 192 с.; 6. *Смотрицький М.* Автyрафѣ // Памятники полемической литературы въ Западной Руси. – Спб.: Изд. Археографической комиссии, 1903. – Т.3. – С.1149-1300; 7. *Смотрицький М.* Apologia peregrinatiey do krajow wschodnych przez mię Meletiusza Smotrzyckiego... roku p.1623 y 24 obchodzoney... do przezachnego narodu ruskiego... sporządzona y podana A. 1628 Aug. Dnia 25 w monasterze Dermanin» // Collected Works of Meletij Smotryc'ryj / With an introduction by David A.Frick. – Cambridge, Massachusetts: Ukrainian Research Institut of Harvard Univwesity, 1987. – С.1-625; 8. *Смотрицький М.* Weryfikacja niewinności // Collected Works of Meletij Smotryc'ryj / With an introduction by David A.Frick. – Cambridge, Massachusetts: Ukrainian Research Institut of Harvard Univwesity, 1987. – С.1-398; 9. *Смотрицький М.* Elenchus pism uszczypliwych, przez Zakonniki Zgromadzenia Wileńskiego Świętey Troyce wydanych...» // Collected Works of Meletij Smotryc'ryj / With an introduction by David A.Frick. – Cambridge, Massachusetts: Ukrainian Research Institut of Harvard Univwesity, 1987. – С.1-513; 10. *Смотрицький М.* Obrona Weryfikaczej od obrazy Maiestatu Króla Iego Miłości czystey, Honor y Reputacię ludzi zachnych, duchownych i świeatskich zachowuiącey... // Collected Works of Meletij Smotryc'ryj / With an introduction by David A.Frick. – Cambridge, Massachusetts: Ukrainian Research Institut of Harvard Univwesity, 1987. – С.1-462; 11. *Смотрицький М.* θρηνος, тобто плач Єдиної Святої Вселенської Апостольської Східної Церкви... / Пер. В.Крекотня та Р.Радишевського // Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 ч. / Відп.ред. В.Нічик. – К.: Наукова думка – основи, 1995. – Ч.1. – С.284-331; 12. *Смотрицький М.* θρηνος to iest Lament iedynej s. Powszechney Apostolskiej Wschodniey Cerkwie, z objaśnieniem Dogmat Wiary. Pierwey z Graeckiegp na Slowiński, a teraz z Slowińskiego na polski przełożony. Przez Theophila Orthologa, Teyze świętey Wschodniey Cerkwie Syna. W Wilnie Roku Pańskiego 1610 // θρηνος... Collected Works of Meletij Smotryc'ryj / With an introduction by David A.Frick. – Cambridge, Massachusetts: Ukrainian Research Institut of Harvard Univwesity, 1987. – С.1-235; 13. *[Смотрицький М].* Suplicatia... // Документи, objaśniaющие историю западно-русского края и его отношения къ Россіи и къ Польшѣ. – Спб.: Типографія Э.Праца, 1865. – С.230-310; 14. *Смотрицький М.* Тренос / Пер.М.Грушевського // Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху ренесансу та бароко XV – XVIII століть / Упор. В.Шевчук, В.Яременко. – К.: Аконті, 2006. – Кн.1. – С.545-554; 15. *Смотрицький М.* Тренос,

тобто плач Єдиної Святої Помісної апостольської Східної Церкви... / Пер. Р.Радишевського. – К.: Університет «Україна», 2010. – 559 с.; 16. *Смотрицький М.* Justificatia niewinności do najwyższej i pierwszej po Panu Bogu swej zwierzchności i zarządzona od nowo legitime podniesionej hierarchiej ś. Cerkwie Ruskiej // Архивъ Югозападной Россіи, издаваемый комиссиею для разбора древнихъ актовъ. – Київ: Університетская типография, 1887. – Ч.1. – Т.7. – С.234-310; 17. *Студинський К.* «Антиграфи» полемічний твір Максима (Мелетія) Смотрицького з 1608 р. // ЗНТШ. – 1925. – Т.CXLI – CXLIII. – С.1-40; 18. *Сыһнуро Д.* Виленское Свято-Духовное братство въ XVII и XVIII столѣтіяхъ. – Київ: Типография И.И.Горбунова, 1899. – 184 с.; 19. *Яременко П.* Мелетій Смотрицький. Життя і творчість. – К.: Наукова думка, 1986. – 160 с.; 20. *Smotrycki M.* Trenos... // Roksoleński Parnas. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Część II. Antologia. Wybrał i opracował R.Radyszewskyj. – Kraków: Wydawnictwo Naukowe PAN, 1998. – S.63-81.

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

ЖАНРОВИЙ «АТЛАС» СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ

Стаття присвячена аналізу різноманітних жанрових різновидів сучасного українського роману (історичного, родинного, психологічного, «молодіжного», роману-антиутопії і їх взаємовпливам).

Ключові слова: сучасний літературний процес, роман, романні різновиди.

Статья посвящена анализу разнообразных жанровых разновидностей современного украинского романа (исторического, семейного, психологического, «молодежного», романа-антиутопии и их взаимовлияниям).

Ключевые слова: современный литературный процесс, роман, романские разновидности.

The article is devoted to the analysis of different kinds of Ukrainian modern novel genre (historical novel, family novel, psychological novel, "youth" novel, novel-antiutopia and their interactions).

Key words: modern literary process, novel, novel varieties.

Щоб окреслити основні тенденції розвитку сучасної української прози, варто звернутися до жанру роману, який, як відомо, багато в чому визначає специфіку літературного процесу певної доби. Власне, спроб класифікувати сучасні епічні тексти чимало: скажімо, і досі популярним є не раз критикований генераційний принцип, за яким прозаїків поділяють на представників старшого (О.Сизоненко, А.Дімаров, Ю.Мушкетик, Ю.Щербак, В.Шевчук), середнього (В.Медвідь, Є.Пашковський, С.Процюк, Ю.Андрухович) і молодшого (С.Жадан, Сашко Ушкалов, Л.Дереш) покоління. Не канув у Лету й територіальний (географічний) критерій, відтак і сьогодні прозаїків зараховують, наприклад, до галицько-станіславської (Ю.Андрухович, Т.Прохасько, Ю.Винничук, Ю.Іздрик) чи київсько-житомирської шкіл (В.Шевчук, Є.Пашковський, В.Медвідь, Ю.Гудзь, В.Даниленко) [2]. Провокативну класифікацію запропонував Є.Баран, який виокремив два табори

прозаїків: «єзуїтів» (Ю.Андрухович, В.Єшкілев, Ю.Іздрик, М.Рябчук) і національно заангажованих митців (П.Вольвач, В.Медвідь, Є.Пашковський, С.Процюк, В.Слапчук) [1]. Досить вираженою, безперечно, є концепція поділу прози за її культурно-естетичними напрямками Т.Гундорової. Відтак сучасна романістика (ширше – епіка) постає у трьох вимірах: неомодерністському (В.Медвідь, Є.Пашковський, К.Москалець), постмодерністському (Ю.Андрухович, Ю.Іздрик), неопопулістському («Орда» Р.Іваничука, «На брата брат» Ю.Мушкетика, «Загублена душа» А.Дімарова, «Злий дух. Із життєм» В.Дрозда) [3]. Р.Харчук також виділяє три вектори у сучасній прозі: неонародницький (В.Шевчук, М.Матіос), постмодерний (у її означенні – «покоління підлітків»: С.Жадан, І.Карпа, Л.Дереш, Т.Малярчук), неомодерністський (С.Процюк, О.Ульяненко) [10].

Не можна не помітити особливо широкий шар жіночої прози (романістики), яка представлена книгами О.Забужко, Є.Кононенко, М.Матіос, Г.Пагутяк, Т.Зарівни, Г.Тарасюк, Л.Голоти, С.Майданської, С.Пиркало, Н.Сняданко, М.Соколян, С.Андрухович, М.Гримич, І.Карпи, І.Роздобудько, Г.Вдовиченко, Н.Доляк, Дари Корній. За цим – неповним – переліком приховуються твори, які викликали живий читацький інтерес: «Музей покинутих секретів» О.Забужко, «Сестра моєї самотності» Г.Тарасюк, «Зачаровані музиканти» Г.Пагутяк, «Епізодична пам'ять» Л.Голоти, «Вербовая дощечка» Т.Зарівни, «Російський сюжет» Є.Кононенко, «Бора» Г.Вдовиченко, «Фріда» М.Гримич.

Сьогодні лунають голоси критиків і літературознавців про те, що прозаїки творять нову естетичну парадигму, що на зміну постмодернізму приходить мета-модернізм, або пост-постмодернізм, який Д.Дроздовський декодує як єдність модерного письма з постмодерним, виділяючи у ньому перформатизм – своєрідну реакцію на скептицизм постмодернізму. Зокрема він зазначає: «...в центрі пост-постмодерністських романів – межова ситуація, в якій вихід можна знайти, якщо використати інтуїтивізм і логіку, знання й віру, реальність і підсвідоме, наукові технології та людське відчуття. В цих романах часто описано медичні проблеми, психічні експерименти, розробку нових медикаментів тощо. Такі твори можуть відтворювати важливий, найчастіше кризовий відрізок у біографії самого автора. [...] Не випадково для позначення одного з напрямів пост-постмодернізму використовують поняття «новий реалізм», що поєднує тяжіння до реальності життєвих подій (часто ця тема медикалізується) і, водночас, до чогось, що неможливо описати з раціональної точки зору, що ще немає свого наукового пояснення. Навіть в українському романі «Квіти Содому» (2012) О. Ульяненка (написаний 2005 року) причина всіх бід, на думку одного з персонажів, криється в нейронах, які керують життям». [11] Висновок критика такий: «Можливо, центральна відмінність між постмодернізмом і пост-постмодернізмом полягає в тому, що перший грає з читачем, і ми розуміємо, що це гра. Другий грає «всерйоз», гра стає реальністю і заміщує правила реальності». [11] Вставне слово «можливо», яке виражає ймовірність чогось, сигналізує про те, що роздуми літературознавця можуть

бути продовжені ним самим і його колегами. Справді, Я.Поліщук висловив ще раніше думку про перехід чи, швидше, трансформацію постмодернізму в автентизм – літературний напрям, для якого характерне опертя на приватний людський досвід, підкреслений біографізм, документальні джерела, а також одна наративна версія як домінанта за наявності інших, допоміжних, відновлення класичного канону як норми, тяжіння до класичної прозорості та ясності, до формальної досконалості, відхід від стандартів поп-культури, декларування розриву з нею. [9,14] Отож автентизм «успішно бере на озброєння дотеперішній досвід: для нього аксіоматичною є множинність людського поняття правди й неможливість знайти єдину об'єктивну рацію. Через те він спирається передусім на біографічний досвід самого автора або тих типів, які найближчі авторові». [9,13] Ці твердження також можуть дискуватися, як і попереднє, проте проза останніх років промовисто демонструє означені маркери («Чорний ворон» В.Шкляра, «Музей покинутих секретів» О.Забужко, «Століття Якова» В.Лиса, «Записки українського самашедшого» Л.Костенко, «Таємниця» Ю.Андруховича).

Існує ще один критерій для характеристики сучасної романістики – жанровий. Так, досить активно заявляє про себе роман історичний. Скажімо, визнаний майстер цього жанру Р.Іваничук подарував читачам твір «Торговиця» (2012), присвячений своєму поколінню в хронологічному періоді від 30-х рр. ХХ ст. до часу Незалежності. Назва роману багатозначна – своєрідний ключ до осягнення його тексту й підтексту, бо Торговиця – це і одне з передмість, «велич» якого «таїться головно в історії, непорушних традиціях та особливій ментальності мешканців», це й паралель до складного українського минулого: «Назву творові я дав «Торговиця», бо хто тільки не торгував нами», – зазначає автор в анотації.

У 2010 р. під одною обкладинкою видаються історичні романи у віршах Л.Горлача «Мамай» і «Мазепа» (останній твір був надрукований ще у 2004 р. під назвою «Руїна»). Якщо Л.Горлач творить поетичний епос лицарської честі й національної гідності, художньо відтворюючи легендарні постаті, то Р.Іваничук моделює історію крізь призму долі окремої людини, яка пережила численні випробування.

Назагал жанрова матриця історичного роману в постмодерністській період зазнала кардинальних модифікацій, і її реформатором виступив В.Кожелянко, автор численних альтернативних історичних оповідей. Оригінально продовжила ці новаторські пошуки Г.Пагутяк, яка у творі «Слуга з Добромиля» (2006) вдало поєднала історичний сюжет із елементами готичного роману – відтак постало художнє словесне полотно про події післявоєнного 1949 року й попередні вісім століть з життя містечка на Старосамбірщині. Слушну думку висловлюють критики, коли вважають, що романи письменниці – «Зачаровані музиканти» (2010), «Сни Юлії та Германа» (2011) – позначені фантастичними колізіями, відтак авторка творить новий різновид історичного роману – фантастично-історичний [5].

У сучасній прозі історична жанрова матриця перетворюється і на своєрідний трамплін, від якого відштовхується автор, щоб поміркувати про приватну долю окремої людини на роздоріжжях минулого. Проте в тандемі історія/людина домінує художнє осмислення особистості, тобто перемагає жанрова матриця родинного, сімейного психологічного роману, що є, вочевидь, знаменням часу, оскільки читач, перевтомлений від епічного негативу, прагне оповідей про одвічні людські цінності. До подібних творів належать романи Т.Зарівни «Вербовая дощечка», М.Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», «Століття Якова» В.Лиса, які об'єднані, крім проблематики, й композиційною стилістикою, позначеною сміливими хронологічними зміщеннями площин сучасного й минулого, філософськими роздумами-вкрапленнями, підтекстовою символікою. Ці художні прийоми підпорядковані зображенню буття окремої людини, інколи – дуже гіркою, інколи – світлою, а найчастіше – з перетіканням одного в інше, проте саме такий підкреслено загальнолюдський вимір актуалізує минуле не з метою його чи то оцінити, чи то поетизувати, а радше ствердити теперішнє і надважливу думку про те, що людська особистість – найбільша цінність у світобудові.

Цікавий своїм історичним тлом роман Ю.Винничука «Танго смерті», у якому особливо колоритно – на рівні запахів, звуків, фарб – змальовано Львів 30-х рр. минулого століття. І хоча критика зауважила авторові певну ідеалізацію передвоєнного життя міста, насправді це зовсім виправдано, якщо пригадати письменницьку настанову створити роман пам'яті, роман пригадування.

Теми УПА і нашої сучасності творять сюжетний мікс роману В.Кожелянка «Діти застою». Цей твір за основу має жанрову матрицю любовного роману, яка втілена в історії Василя Годюра, учасника національного руху опору, проте не стільки з ідеологічних, політичних переконань, скільки через кохання до шлюбної жінки, і Панька Людинюка, який також нещасливий в особистому житті. Проте під пером автора жанрова матриця любовного роману розширюється за рахунок художнього осягнення часу – від 40-х рр. минулого століття до наших днів, переростаючи у проблему, за влучним висловом Леся Белея, фатальної любові до держави: «Амур фаталь – центральна тема роману. І то не тільки амур фаталь до жінки, а й до держави, до зовсім конкретної, нашої – калинової. Ці дві амур фаталь переплітаються у тугу косу, з якої виходить ідеальний зашморг на шию.

Якщо амур фаталь до жінки – тема не нова в літературі, навіть у нашій, то амур фаталь до батьківщини, особливо від часів здобуття незалежності і до помаранчевої революції – ще ніхто не описував. Автор зобразив всю її ефемерність та приреченість». [12] Україна змальована письменником україн морально знищеною, обдуреною, а головне – без майбутнього (чи, можливо, із сумним майбутнім). У такому змістовому полі подвійно прочитується назва твору, адже застійними зазвичай називаються роки брежнєвського правління, а в романі йдеться про період здобуття нашою державою незалежності. Відтак автор змушує читача міркувати про причини моральної деградації і звиродніння

українців, які здобули омріяну свободу й державність. Отож жанрова матриця любовного роману доповнюється елементами реалістичного, історичного, філософського, соціального, іронічного твору. А О.Бойченко, публіцист, котрий за кілька місяців до смерті В.Кожелянка отримав текст цього роману, переконаний у його автобіографічності.

Поряд з художнім осмисленням долі окремої людини та історії в їх минулому та сьогоденні, досить неоднозначному, складному й бурхливому, закономірним є бажання багатьох авторів зазирнути у майбутнє і рідної країни, і світу. Сплеск читацької уваги викликали романи-антиутопії Ю.Щербака «Час смертохристів. Міражі України 2077 року» (2011) і «Час Великої Гри. Фантоми 2079 року» (2012). У першому з них пригодницький сюжет поєднується із дивовижною історією кохання генерала української розвідки й загадкової американської жінки, із релігійною темою (війна так званих «смертохристів»), а події другого розгортаються також в далекому майбутньому, після ядерного вибуху. Ці твори попереджають про загрозу зникнення української нації і державності, про глобальні світові виклики українській людині й світові загалом.

Своєрідний футурологічний прогноз запропонував О.Ірванець також у жанрі антиутопії – «Рівне/Ровно» (2002 – перше видання), подієва основа якої – гіпотетична ситуація поділу міста Рівне на дві частини, одна з яких належить Західній Українській Республіці, а інша – Соціалістичній Республіці України. Їх розділяє стіна, котра нагадує Берлінську й символізує роз'єднаність суспільства і його політичний розкол.

Звернувся до жанру антиутопії Т.Антипович, опублікувавши роман «Хронос» (2011), дія якого відбувається у 2040-2047 рр. Автор проектує майбутнє – винахід особливого апарату, що збирає і ущільнює час, проте ця футурологічна проекція дозволяє прозаїку осмислити реалії нашої сучасності, її апокаліптичний вияв.

Загалом найновіша українська проза поволі повертається обличчям до життєствердних тем і оптимістичних нот, які знаходить у строкатій партитурі людського буття, зокрема в «теплоті родинного інтиму» (С.Чернілевський). Недаремно Д.Дроздовський зазначає: «Хочеться вже не тільки блюзнірської брутальності, нещирої цинічної параної, а й психології людських доль; трагедії, яка має вивищувати» [6, 330].

У 1999 році в одному з інтерв'ю В.Медвідь переконливо стверджував, що «повноцінного роману ми ще не маємо. Кращі зразки у молодій прозі на межі романного обсягу і новелістичного мислення. Себто м і ф епосного, думного розуміння світу нам ще не скоро перебороти». Продовжуючи цю думку, письменник висловив гіпотезу, що зламним моментом може стати поява політичного (він «спроможний дисциплінувати л е д а ч к у в а т у українську думку, мисль, надати їй елітарного ограну»), а потім – філософського роману [8,124]. Як засвідчують реалії сучасного літературного процесу, відомий прозаїк помилявся, але подібна помилка із розряду тих, які не засмучують, а радують, оскільки романістика останніх десятиліть розпросторюється новими

творами, які активно обговорюються, а, головне, об'єднують українську спільноту краще, ніж політичні лозунги, баталії і провокації. Так, В.Даниленко у цікавій спробі нетрадиційного прочитання творчого життя останніх десятиліть (маю на увазі книгу «Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес» [4]) вивершує рейтинг 50 найкращих сучасних українських повістей і романів кінця XX - початку XXI ст. Першість у ньому веде роман, займаючи 43 позиції із 50, і цей реєстр досить строкатий: від «Московіади» Ю.Андруховича до «Не думай про червоне» С.Пиркало. Уже сьогодні цей перелік можна доповнити.

Цікаво і те, що в сучасному романі спостерігається так звана моножанровість, коли один, «старший жанр», який давно народив низку спадкоємців (М.Липовецький), домінує у творі. Якщо в постмодерній прозі 90-х рр. децентралізувалися, пародіювалися, виверталися навиворіт, перетворюючись на «будівельний матеріал», з якого творився світ абсурдних культурних ієрархій, такі жанри, як утопія, казка, сповідь, хроніка, повчання, репортаж, подорож, то в романних текстах початку XX ст. («Дикі квіти» В.Слапчука, «Століття Якова» В.Лиса, «Вербовая дощечка» Т.Зарівни, «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки...» М.Матіос, навіть «Музей покинутих секретів» О.Забужко) таким жанром виступає роман родинний. У зв'язку з цим варто нагадати думку відомого польського культуролога З.Краснодемського: «Велика суперечка точиться довкола питання, якою мірою «мала родина» й надалі лишається основною інституцією суспільства в приватній сфері. Однак не викликає сумнівів, що й тут відбуваються важливі зміни. Характерними є нові мовні винаходи: в Німеччині поряд з поняттями чоловік і дружина з'явилося поняття *der Lebensgefährtin* (товариш, товаришка життя), тепер з жартівливим відтінком кажуть: *der Lebensabschnittsgefährtin* (товариш відрізка життя).

...всупереч тому, що стверджується в деяких постмодерних діагнозах, напевно, влучних щодо настроїв інтелектуалів, більшість так званих простих людей і далі залишаються моралістами, а не іроністами, і так буде, мабуть, завжди» [7,110-111].

У дискурсі сучасної романістики не можна не згадати про так званий «молодіжний роман», маючи на увазі його тематичний зріз, а не окремий жанр сповідальної прози-маніфесту покоління, як зауважують деякі критики. Це «Дикі квіти», «Жінка зі снігу» В.Слапчука, «БЖД» Сашка Ушкалова, «Депеш Мод», «Ворошиловград» С.Жадана, «Дрозофіла над томом Канта» А.Дністрового. У стильовому плані вони досить різні, проте їх об'єднує прагнення письменників художньо змодельовати портрет сучасної молодої людини, портрет проблемний, навіть непривабливий, і в ньому чітко проступає діагноз сучасному суспільству, яке так немилосердно випробовує молоду людину на міцність духу і моральність у ставленні до себе, свого оточення, світу, гендерних ролей чоловіка та жінки. Зокрема Я.Поліщук переконаний, що «в нашому культурному просторі з'явився ... новий читач, що відзначається культурною відкритістю та неупередженістю. Маю на увазі молодь, для якої

вже не промовляє ані соцреалістична, ані нацреалістична патетика, яка прагне впізнавати в літературі сучасні побутові реалії, а не забуту атрибутику часів запорозького козацтва та Мазепи з Дорошенком. Поверховий патріотизм та відверта за ангажованість самі по собі перестали бути вартістю. Від літератури вимагається певна відстороненість од наріжних істин та наближення до звичайного, буденного в різних формах і виявах. Більше того, нерідко бажаним виявляється поміркований скептицизм, що добре протиставляється поверховій патетиці, маркований як явище віджилого, спрофанованого стилю» [9,12-13].

До читача-інтелектуала апелюють автори біографічного роману – В.Даниленко («Капелюх Сікорського»), Олесь Ільченко («Місто з химерами» – про архітектора Владислава Городецького), М.Слабошпицький («Що записано в книгу життя» – про М.Коцюбинського), С.Процюк («Троянда ритуального болю» – про В.Стефаника, «Маски опадають повільно» – про В.Винниченка, «Чорне яблуко» – про А.Тесленка). Твори С.Процюка критики одностайно іменують художніми «психобіографіями», які представляють глибинні дослідження внутрішнього світу відомих українських прозаїків, ґрунтовані на їхньому епістолярії, щоденниках.

Окремі вкраплення в сучасному жанровому «атласі» – такі твори, як роман-спокута Л.Кононовича «Тема для медитації», урбаністичний роман П.Вольвача «Кляса», автобіографічний роман у формі інтерв'ю Ю.Андруховича «Таємниця», роман-феєрія Г.Пагутяк «Зачаровані музиканти», роман у щоденниках і листах Г.Гусейнова «Повернення в Портленд». Така строкатість засвідчує, що справді цей жанр визначає обличчя сучасного літературного процесу.

1. Баран Є. Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів // Слово і Час. – 1999. – №3. – С. 58-60;
2. Білоцерківець Н. Українська література після 1991 року // Діалоги на межі століть. Стенограми міждисциплінарних семінарів імені Івана Лисяка-Рудницького, Київ, 1996-2000рр. – К.: Дух і Літера, 2003. – 472 с.;
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 320 с.;
4. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. – К.: Академвидав, 2008. – 350 с.;
5. Джугастрянська Ю. Радісна пустеля Галини Пагутяк // Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Бібліотека «ЛітАкценту». – К.: Темпора, 2012. – С.32 - 49;
6. Дроздовський Д. Українська проза - 2007. Романи, що здатні змінити світ // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – №224/225. – С. 320 - 3313;
7. Краснодемський З. На постмодерністських роздоріжжях культури / Пер. з польс. Роксана Харчук. – К.: Основи, 2000. – 196 с.;
8. Медвідь В. Ego sum rex romanus et supra gramaticos // Світо-вид. – 1999. – №1(34). – С.121 – 137;
9. Поліщук Я. Автентизм (Спроба дефініції художнього напрямку ХХІ століття) // Філологічні семінари. Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект. – Вип.15. – К., 2011. – С.11 – 17;
10. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період. Навчальний посібник. – К.: Видавничий центр «Академія», 2008. – 248 с.;
11. <http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/>
12. <http://litakcent.com/2012/07/20/vid-choho-narodzhujsja-dity-zastoju/>

*Олена Бровко,
д-р. філол. н., проф.,
Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка*

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Стаття присвячена проблемам співвідношення реальності й літератури, взаємозв'язку людини та історії. Дослідження міжкультурних комунікацій в художньому просторі розкриває універсальність сучасної естетики. Такий підхід підкреслює дослідження сучасних варіацій жанрової взаємодії романної та новелістичної форм. Розкриттю художнього потенціалу епічних творів історичної проблематики сприяють варіації розповідних інстанцій на відповідних рівнях художньої комунікації.

Ключові слова: історія, інтерпретація, постмодернізм, альтернативне моделювання.

Статья посвящена проблемам соотношения реальности и литературы, взаимосвязи человека и истории. Исследование межкультурных коммуникаций в художественном пространстве раскрывает универсальность со эстетики. Такой подход подчеркивает исследование современных вариаций жанрового взаимодействия романной и новеллистической форм. Раскрытию художественного потенциала эпических произведений исторической проблематики способствуют вариации повествовательных инстанций на соответствующих уровнях художественной коммуникации.

Ключевые слова: история, интерпретация, постмодернизм, альтернативное моделирование.

This article analyzes the problem of reality and literature interrelation and the problem of man and history relations. The research of the transcultural communications in the artistic space, allows to define modern aesthetics as the universalistic functions. Such approach underlines research of modern variations of genre cooperation of form of novel and short story. Underlined narrative hierarchies' nuance peculiarities at the corresponding levels of fiction communication contribute to exposure of a artistic potential of historical prose works.

Key words: history, interpretation, post-modernism, alternative analogue formation.

Твердження про нове прочитання, реінтерпретацію історичних подій, міфологізацію минулого в масовій свідомості, спроби переписування або творення альтернативної історії впродовж останніх років залишаються предметом дискусій істориків різних країн і є виявом загального стану сучасної гуманітаристики.

Спроби осмислити й артикулювати ситуацію формування нових культурних моделей у проекції на структуру гуманітарних наук апелюють до праць Р.Барта, Ж.Батая, У.Еко, А.Моля, М.Фуко та інших мислителів. Свого часу М.Гайдеггер зауважував: «У галузі мислення не існує авторитетних висловлювань. Єдиний критерій для мислення задає сам предмет мислення. Та цей предмет є якраз чимось найбільш суперечливим» [1, 249]. Аналізуючи стан сучасної науки й культури, французький фізик, філософ і культуролог А.Моль звертає увагу на те, що «знання складаються з розрізнених уривків, пов'язаних простими, суто випадковими відношеннями близькості за часом засвоєння, за співзвуччям або асоціаціями ідей» [14, 43]. Ці фрагменти не утворюють

структури, проте вони надають «екрану знань» певної щільності й компактності. Американський філософ і історик ідей А.Лавджой відокремив так звані «мисленнєві одиниці», які спроможні стати базою абсолютно відмінних доктрин мислення. Однак такі ідеї набувають лише нової обробки, своєрідного аранжування, що створює часто ілюзію новаторського голосу, а позірنا відмінність досягається «не так своїми елементами, як їхнім поєднанням» [12]. Таке перекопювання фрагментів історичного буття продовжує привертати увагу як істориків, так і письменників і літературознавців. «Протягом останніх кількох десятиріч, – пише Е.Доманська, – історія як дисципліна, що виробляє обов'язкове знання, була об'єктом критики збоку дослідників, які репрезентують авангардні напрямки сучасної гуманітаристики (конструктивізм, деконструкція, текстуалізм, наративізм, новий історизм). Ця критика була спрямована, зокрема, проти класичної концепції істини, об'єктивності історичного знання та «прозорого» розуміння джерела» [5, 14].

Актуальні питання міфологізації історичної свідомості, ідеологічної практики поширення наративних версій історичних фактів не раз опинялися в центрі гуманітарних дискусій [2; 3; 4; 13; 15]. Зокрема, різні аспекти такого перегляду й осмислення історичного матеріалу висвітлено в роботах О.Лобіна, Д.Володихіна, В.Новикова, І.Чорного, М.Лисакової, Б.Ланіна, Ю.Арської, В.Халізева, Ю.Шатіна, О.Еткінда та інших авторів. Проблема ревізії історії сучасною художньою літературою продовжує привертати дослідників.

Метою цієї статті є спроба узагальнити поширені версії альтернативного моделювання історії в художньому творі. Студія не претендує на всеохопність матеріалу: у роботі представлено зразки творів, що обумовлюють дослідження історичних подій як множинних наративів і зосереджені на інтерпретації історичних фактах як дискурсивних явищ, предметів для обговорення. Матеріалом для спостережень слугують тексти, що дають змогу простежити найбільш поширені, на нашу думку, моделі кореляції історичної і художньої свідомості в сучасній літературі.

Відоме зображення альтернативної історії в романі В.Аксьонова «Острів Крим» (1979, 1981). «Фатерланд» (1992) – роман-трилер англійського письменника Р.Харріса, який розповідає про події 1964 року після перемоги Третього рейху. Можливій війні СРСР і Японії присвячено твір Н.Сорде «Апельсини Ялти» (1996). С.Штирлінг у жанрі антиутопії вибудовує версію історії нацистського майбутнього у «Марші через Грузію» (1991). С.Корнвелл пропонує модель світового панування Третього рейху у творі «Філадельфійський експеримент II» (1992). У паралельній дійсності, де переміг нацизм, перебуває героїня повісті Д.Куїнна «Після Дахау» (2001). М.Фарнеті у творі «Нова імперія Сходу» (2006) уявляє Італію як наддержаву від Ефіопії до Уральських гір, що разом із Британією і США перемогла Радянський Союз. У літературно-критичних студіях наявні діаметрально протилежні погляди: від думок про домінування альтернативних художніх версій історичного минулого в сучасній літературі до повного несприйняття такого підходу. Особливо гострі

оцінки викликали твори, де картина ймовірного майбутнього вибудовується не за принципом антиутопії, а як версія можливого Ельдорадо. Так, С.Абрамов у повісті-фантасмагорії «Тихий янгол пролетів» (1999) змальовує Росію після поразки Німеччині як демократичну державу західного зразка. Схожі настрої спостерігаємо в романі А.Лазарчука «Інше небо» («Иное небо») (1993).

Чимало авторів звертаються до гротескної манери письма, фольклорно-анекдотичних традицій в осмисленні історичних альтернатив, як В. Кожелянко у свідомо провокативному романі «Дефіляда» (2000).

Роман О.Громова «Ісландська карта» (2006) написано в жанрі не тільки альтернативної історії, а й альтернативної географії [4]. На початку ХХІ ст. російська монархічна держава змагається за глобальний вплив із Німеччиною, Великобританією та Францією. Карта світу в романі О.Громова суттєво відрізняється від справжньої, адже на ній немає ані Північної, ані Південної Америки, а всю цю територію охоплює океан. Відмінності мапи в семіотичному, вербальному сенсі від географічного світу як території («Карта не є територія» А.Коржибськи, «Карта перечитування» Г.Блума) набувають у літературі постмодернізму різних акцентів.

Імовірні реконструкції історичних подій у художньому творі можуть спиратися на містифіковані писемні джерела, факти, зв'язки. Мотив винайденого рукопису організовує сюжет у романі знаків В. Єшкілева й О.Гуцуляка «Адепт» (1993). «За офіційною версією текст, умовно названий «Свідомством Олексія Склавіна про сходження до Трьох Імен», знайшов чернець із Нового Афону Савватій, який з дозволу Константинопольського Архієпископа, Вселенського Патріарха Афінагора Першого у 1978 році від Різдва Христового оглядав бібліотеки монастирів Константинопольської патріархії. Поважні вчені аргументовано довели, що знайдений рукопис є підделкою, фальсифікацією, незаконним створінням у звірятнику літописної белетристики та історичних свідчень. Інші, не менш поважні вчені, навпаки, не бачать вагомих причин, які б не давали можливості повірити у правдивість викладених у тексті історичних подій», – пропонують автори роману «Адепт» свою версію історії рукопису [7, 5].

Твір В.Єшкілева «Богиня і Консультант» (2008), як і роман «Адепт» (1993), – авторська версія альтернативної концепції історії, побудованої на засадах теорії всесвітньої змови. Так звана «конспіративна політологія», що ґрунтується на залученні здобутків нейролінгвістичного програмування й надможливостей містичних артефактів, визначає зміст діяльності Валерія Петровича Мітелика – головного персонажа «Богині і Консультанта». Одвічну планетарну гру сил Світла й Питьми окреслено в романі через зміщення просторово-часових планів художнього зображення, введення в структуру оповіді снів, що відбивають множинні паралельні реальності [8, 74].

Героїня твору Д.Кіша «Енциклопедія мертвих», від імені якої ведеться оповідь, опинилася на ніч у швейцарській Королівській бібліотеці, кожен зал якої був присвячений одній літері: «Значить, думала я, оце і є та знаменита «Енциклопедія мертвих»! Я уявляла її собі якоюсь древньою книгою, «книгою

старовинною», чимось на зразок «Тибетської книги мертвих», або «Кабали», або Житій Святих, себто одним із тих езотеричних витворів людського духу, яким можуть насолоджуватись лише пустельники, рабині і ченці» [11, 110]. Споглядаючи снігові вершини, зелені луки, квіти на деревах, чуючи дзвони сільської церкви, героїня поринає у світ свого батька, знаходить тут усе, що було з ним на землі, бо енциклопедія – «це спосіб, в який описані людські стосунки, зустрічі, краєвиди, ота ряснота деталей, з яких складається людське життя» [11, 110]. Але потрапити до неї можуть тільки ті люди, про яких не згадують інші енциклопедії. У творі Д.Кіша наявна думка про унікальність кожної особистості й неповторність індивідуального життєвого шляху, тобто мікроісторії. Зосередження на мікроісторії в останні роки все активніше привертає увагу фахівців. Історіографії цього питання вже присвячено чимало наукових розвідок. Цікаво, що ще в 1965 році питання мікроісторії обіграв Р.Кено в романі «Блакитні квіточки» («Les Fleurs bleues»).

«– ...Скажи, чи належить цей базельський церковний собор світовій історії?

– Так-так. Світовій історії в цілому.

– А мої малі гармати?

– Загальній історії зокрема.

– А весілля моєї дочки?

– Навряд чи навіть і до історії подій. У кращому разі до мікроісторії.

– До ч-чого? – гаркнув герцог д'Ож. – Що це, до біса, за мова?» [10, 303].

Митці-фальсифікатори Сидролен і герцог д'Ож спілкуються в 1964 році, хоча герцог розпочав свою мандівку в часі і просторі ще вісімсот років тому. З герцогом читачі зустрічаються через кожні 175 років. Він підробляє артефакти – пам'ятки преадамів, тоді як Сидролен займається підробками написів невідомого хулігана. У довгих розмовах чимало уваги приділено тому, що саме слід уважати історією. Завдяки мотиву двійництва в романі розгортаються інтертекстуальні паралелі з відомими персонажами «Улісса» Дж.Джойса, адже коли д'Ож прокидається, то Сидролен засинає і навпаки. Спільність свідомості персонажів відзначає і М.Досковська [10, 113].

Оригінальну версію прочитання історії Візантійської імперії пропонує сербський фантаст Велимир Чугус Казимир в оповіданні «Певне судження про Візантію». «Завжди дуже важко говорити про матерії, у яких немає живих свідків. Письмові документи, аннали, земляні вали, твори мистецтва, зброя, гончарні вироби та інші матеріальні речі – слабенькі замітники живого слова. Тому всі дані, зібрані про Візантію останнім часом, слід приймати із чималими застереженнями» [9, 117].

Завдяки еклектиці природно-культурного ландшафту в оповіданні створено фрагментарний образ минулого: «Оті конусоподібні піщаники, розкидані по грецьких островах, де повно вольфраму й сміття, яке залишають по собі туристи, ті нікелеві скелі, стрункі маяки, чагарники, рухомі ферити, поети-декаденти, сіро-оливкові колонії богомолів, сушена риба й неодмінні

рибалки та крамарі мають свою передісторію, гортанний перелом рас, давній поклик минувшини» [9, 116].

Історія сприймається автором передусім як нарація, адже «кожен народ має своє море, свої трафальгарські битви, кожне закінчення – уявлення про початок» [9, с. 116] і «в історії давнього світу, та й у пізніші часи, було чимало таких кривавих баєчок. Для мене однією з найцікавіших є, безперечно, та, в якій йдеться про існування Візантії» [9, 116].

Достовірність, історична правда постають категоріями ефемерними, оскільки для того, «щоб вивести на чисту воду всю історію з Візантією, я мушу кількома різними способами надати докази, які підтверджують або заперечують існування Візантії.

Ці докази такі:

1. Образний – зі скаканнями і падіннями;
2. Релігійно-містичний з поверненням із царства мертвих, левітацією та конвульсіями;
3. Географічно-науковий;
4. Поетичний» [9, 118].

Подальший зміст оповідання – вільна фантазійна гра з мистецьким, духовно-містичним, науковим дискурсами. «Древні греки, на чийй землі постала Візантія, були надзвичайно дотепним народом, і нічого дивного, якщо б вони, передбачаючи, що зійдуть зі світової сцени, частину своїх пам'яток видали за візантійські, аби цією містифікацією наробити якомога більше плутанини» [9, 117].

Оповідання побудовано на конструюванні не існуючих фактів, фантазмагоричних псевдонаукових джерел, іронічному обіграванні дослідницької діяльності: «Якщо вже зайшла мова про археологів, повчальним є коротенький начерк Беланії Вукович, відомої політичної діячки. Вона вважає, що:

«... матеріальні пам'ятки Візантії або як роблять археологи – пояснення т.зв. великих археологічних відкриттів:

1. Археологи самі створюють, закопують і відкопують руїни.
2. Археологи знаходять залишки руїн, які ще античні будівельники й археологи залишили їм як фальшиве свідчення про свою культуру.
3. І в першому, і в другому випадку археологія відкриває не реальність, а оману»» [9, 117–118].

Фактографічність можлива лише там, де є живі свідки подій. В інших випадках йдеться не про історичний факт, а про існування певної події як предмету розмов. «Те, що існує – це те, що впливає, тож історія – вже не облік сумнівних даних, а показ голих фактів. Робимо висновок, що історія – це останніх сто – сто п'ятдесят років, тобто період, для якого можна роздобути живих свідків. Усе інше знаходиться у сфері уяви, спекуляції й пауперизації часу та простору» [9, 118].

До географічних доказів існування Візантії додано дві карти, а також своєрідний коментар, де історико-педагогічні відомості та філософеми

створюють загальний ефект казуїстичного мовлення: «З теорії Макровізантії згодом розвинулась андрагогіка та споріднені з нею науки для дорослих, у той час як з Мікровізантії розвинулась педагогіка. Географічні описи і однієї, і другої сторін є всебічними і послідовними, а, крім того, чисто емоційна позиція визначається крилатими висловами «Краса у великому» і «Краса у малому»» [9, 131].

Посилюють іронічну наукоподібність чисельні «документальні» джерела, зокрема: «Серію переконливих статей написав хан-самоук мета- й астрофізик Лойо Кокош'як, «Візантія, за і проти», «Чого хочуть Палеологи?», «Наскільки Гете обманює» (у продовженні) – «Містра – мустра», «Ісландія – талосократія до Крита?» та ін., усі в «Бранковій зорі» та «Боснійському горщику» 1908 – 11» [9, 134].

«Яким є дійсний вплив народної пісні на формування вірувань про Візантію? Перш ніж питання дійде до якого-небудь авторитетного англіста, звертаємо увагу на свічення баби Жваки (записано у Сремському Піштивці № 4987, збірка пок. Паї Струделі), тобто на цілісну картину, яку дає пісня «Застрілися серб, росіянин і американець...». Цим будуть розбиті доценту всі опоненти» [9, 135].

В оповіданні В.Ч.Казимира образно окреслено подальший діалог між історичними й літературними наративами: «Таким, чином, величезну порожнечу поміж далекими світами минувшини і нами усе більше й більше починають заповнювати флюїдні диваки сакрального вигляду. Сморід склепів, страх лікарень і попеляста барва античності є справою літератури. І якої літератури!» [9, 118].

Отже, у результаті огляду творів історичної тематики, об'єднаних спробою альтернативного моделювання та інтерпретації історичних подій, у роботі виявлено наступне:

1. Подієвий конструкт може розгортатися як версія іншого ходу історичних подій. Зокрема, низку творів зосереджено на тому, яким би було життя у світі за умов збереження Росією статусу монархії або перемоги Німеччини у Другій світовій війні тощо.

2. Зсув історичних епох увиразнює фрагментарність буття, переживання й особисту історію однієї людини. Такий підхід поширений в сучасній історіографії і відомий як мікроісторія. В історичній епіці локальна життєва історія персонажа часто співвіднесена з паралельною або дзеркальною історією його двійника.

3. Елементи гри і фантастики стають продуктивними засобами художньої організації творів історичної тематики. Тут пріоритетним є введення в структуру художнього тексту псевдодokumentів, карт вигаданих чи ймовірних територій тощо.

4. Ідеться про наявність двох тенденцій моделювання альтернативної історії, переміщення в часі і просторі – катастрофізм, утілений переважно в жанрі антиутопії суспільно-політичної проблематики, і фантазмагорія, іронія, вільна гра з історичними фактами й фіктивними відомостями.

5. Культурно-цивілізаційні проекції, конструкти карти й території історичної літератури сприймаються в сучасній гуманітаристиці як вияв боротьби та взаємного накладання «деревинної» і «ризоматичної» світоглядних парадигм.

6. Художнє втілення варіацій універсальних філософсько-культурологічних метафор постмодернізму «світ – текст – книга – словник – енциклопедія – архів – бібліотека – лабіринт» відкриває простір для подальших пошуків і літературознавчих узагальнень, адже ці образи є виявом семіотичної культурної моделі бібліотеки-лабіринту, окресленої У.Еко.

Фантастичні версії минулого й гіпотетичного майбутнього продовжують поставати у творчій уяві митців, і, відповідно, залишають простір і перспективу для літературознавчих досліджень.

1. *Беседа* сотрудников журнала «Шпигель» Р.Аугштайна и Г.Вольфа с Мартином Хайдеггером 23 сентября 1966 г. // *Философия Мартина Хайдеггера и современность* / [отв. ред. Мотрошилова Н.В.]. – М. : Наука, 1991. – С. 233 – 250; 2. *Володихин Д.* Антиквары против мифотворцев / Дмитрий Володихин // *Знамя*. – 2006. – № 10. – С. 162 –167; 3. *Володихин Д.* Не разогнать ли нам артель «Напрасный труд»? // *Родина*. – 2007. – № 2. – С. 2 – 6; 4. *Громов А.* Исландская карта / Александр Громов. – М. : ЭКСМО, 2006. – 448 с.; 5. *Доманська Е.* Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Ева Доманська ; [перекл. з польськ. та англ. В.Склокін / ред. В.Склокін і С.Троян]. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 264 с.; 6. *Досковская М.С.* Двойничество как форма игры в романах Раймона Кено «Голубые цветочки» и «Зази в метро» / М.С.Досковская // *Вестник Самар. гос. ун-та*. – 2006. – №10/2 (50) . – С. 113 – 150; 7. *Єшкілев В.* Адепт. Роман знаків / Володимир Єшкілев, Олег Гуцуляк. – Х. : Вид-во «Клуб сімейного дозвілля», 2008. – 240 с.; 8. *Єшкілев В.* Богиня і Консультант: [роман] / Володимир Єшкілев, Олег Гуцуляк. – Х. : Вид-во «Клуб сімейного дозвілля», 2009. – 320 с.; 9. *Казимир В.Ч.* Певне судження про Візантію / Велимир Чургус Казимир // *Дам'янов С.* Антологія сербської постмодерної фантастики. – Л. : Піраміда, 2004. – С.116 – 135; 10. *Кено Р.* Упражнения в стиле : Романы, рассказы и др. / Р.Кено ; [пер. с фр. ; послесл. В.Кислова ; комм. И.Волевич, А.Поповой, В.Кислова]. – СПб. : Симпозиум, 2001. – 618 с.; 11. *Кіш Д.* Енциклопедія мертвих / Данило Кіш ; [пер. з серб. А.Татаренко]. – Л. : Класика, 1998. – 147 с.; 12. *Лавджой А.* Великая цепь бытия: История идей. Лекция 1. Введение в историю идей [Електронний ресурс] / Артур Лавджой ; [перев. В.Софронов-Антони]. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/lavd/index.php; 13. *Лобин А.* О путях развития исторической прозы в русской литературе начала XXI века / Александр Лобин [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/lobin.htm>; 14. *Моль А.* Социодинамика культуры / Абрам Моль ; [пер. с франц., предисл. Б.В.Бирюкова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с.; 15. *Черный И.* «Ах, обмануть меня нетрудно, я сам обманываться рад» / *Игорь Черный* // *Знамя*. – 2006. – № 3. – С. 139 –150.

СЕКС І КОХАННЯ У ЛІТЕРАТУРІ НОН-ФІКШН (ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ)

У статті розглядається дискурс сексуальності в щоденниках письменників ХХ ст., а саме: як автори пишуть про кохання і пристрасть, чим відрізняються фемінний і маскулінний дискурси в цьому контексті, що вплинуло на їх формування. Доводиться: жінки через пригнічену сексуальність у патріархальній культурі сприймають потяг як прояв кохання, наділяють його містичністю, яке вміщає в собі бажане й заборонене, тоді як чоловіки чітко розрізняють кохання і пристрасть, відверто пишуть на табуйовані теми, зневажливо ставляться до коханок і прагнуть принизити жінок, які їм відмовили.

Ключові слова: гендер, тілесність, дискурс сексуальності, ідентичність, наратор, нон-фікшн.

В статье рассматривается дискурс сексуальности в дневниках писателей ХХ ст., а именно: как авторы пишут о любви и страсти, в чем отличие феминного и маскулинного дискурсов, а также, что повлияло на формирование этих дискурсов. Доказывается: женщина из-за подавленной сексуальности в патриархальном обществе воспринимает влечение как проявление любви, наделяет его мистичностью, которая содержит в себе желаемое и запретное, тогда как мужчины четко разделяют любовь и секс, откровенно пишут на темы-табу, пренебрежительно относятся к любовницам и стремятся унижить женщин, отказавших им.

Ключевые слова: гендер, телесность, дискурс сексуальности, идентичность, нарратор, нон-фикшн.

It was ascertained in the present paper discourse of sexuality in writers' diaries of the XX century videlicet: how authors wrote about love and passion, what the difference was between masculine and feminine discourses and what influenced on forming these discourses. It was proved that women because of their depressed sexuality in patriarchal society perceived sexual attraction as a display of love endowed it with mysticism which included desirable and forbidden. While men separated love from passion, wrote openly about sex, had disrespectful attitude to their mistresses and tried to humiliate women who refused them.

Key words: corporality, gender, erotic discourse, narrator, identity, non-fiction.

Завдяки релігії та моралі, тема сексу завжди була табуйованою в суспільстві. Проте у Європі на початку ХХ століття це табу більше стосувалося жінок, ніж чоловіків. Вважалося, що порядна жінка не повинна говорити про свої бажання, демонструвати пристрасть чи мати позашлюбних партнерів, тоді як чоловіки мали коханок, вільно ходили до борделів і не стидалися відверто говорити про сексуальні стосунки. Така тенденція позначилася й на творчості письменників. З цього приводу цікавим матеріалом видаються письменники-модерністи, оскільки їх творчість позначилася впливом психології, яка набула в цей період неабиякої популярності.

Через специфічну зосередженість автора на собі і своєму особистому, внутрішньому житті у щоденнику, деякі дослідники відносять цей жанр

літератури нон-фікшн до жіночих, але, все ж таки фемінний і маскулінний дискурси щоденників мають відмінності. Традиційно, прикметами фемінного письма є тематика, пов'язана з родиною, протиставлення приватної історії – загальнолюдській, зображення афектованого тіла, зосередження не стільки на події, скільки на почуттях і відчуттях, які подія викликає, емоційна наративна послідовність, що характеризується деталізацією, описами, фрагментарністю, відсутністю дефініцій в тексті, апеляцією до особистого досвіду, з яким асоціюється досвід усього жіноцтва. Зі свого боку, маскулінне письмо пропонує основною тематикою професійну діяльність чоловіка, характеризується зацікавленістю в історичних подіях доби, які не стільки описуються, скільки аналізуються в контексті їх значення для нації, країни, культури, людства. Аналіз спонукає до появи розмірковувань і абстрагувань, ґрунтується на аргументації, раціоналістичних оцінках і тягне за собою висновки. З огляду на це, закономірно, що у більшості чоловічих щоденників особисте життя зображене паралельно із життям суспільним, проте нас в даній розвідці буде цікавити суто приватна сфера, а саме – як чоловіки і жінки пишуть про кохання і пристрасть.

Характерно, що добре вихована, цнотлива жінка у діаріуші плутає або свідомо підміняє потяг почуттями. Зокрема, О.Кобилянська майже кожному чоловікові, який її зацікавив, зізнається в коханні. Відмічаючи цей факт, С.Павличко доходить висновку, що письменниця часто закохується, але любить не чоловіка, а «власну фантазію [11, с. 84]». Т.Гундорова пояснює творчість О.Кобилянської через поняття меланхолії, яка для письменниці є станом, що «переноситься на різні об'єкти, до яких вона була прив'язана і втрату (чи побоювання втрати) яких вона глибоко переживала – музику, природу, матір, брата, коханого, подругу, народність [6, с. 11]». Меланхолія посилює нарцисичні ідентифікації, пов'язані з материнським образом, через що, на думку дослідниці, «об'єктом любові для жінки залишається фемінна особа (мати), любов не переноситься повністю на інший, окрім матері об'єкт, звідси – можливість нарцисичної і гомосексуальної чуттєвості [6, с. 148]». Відбувається постійне розчарування в чоловіках. Підхоплюючи ідею меланхолійної жінки щодо О.Кобилянської, і відмічаючи «парад закоханостей [7, с. 246] в її щоденнику, Н.Зборовська визначає психотип письменниці – «йдеться про психотип Проститутки [7, с. 246]».

Невеличкий проміжок часу, зокрема в декілька днів, може вміщувати в щоденнику О.Кобилянської ряд імен «коханих», кожен з яких зображується або як еталон краси й мужності, або «як павук [9, с. 95]», до якого я-персонаж нічого не відчуває, окрім огиди й зневаги. Це залежить від того, наскільки дівчина впевнена у симпатії цих чоловіків до себе. На думку С.Павличко, дівчина боїться, що «чоловіче суспільство відкине її. Відкине її надто нестримні, неконтрольовані почуття, її надто самостійні погляди, її надто живий розум [11, с. 84]». Натомість Н.Зборовська вважає причиною негативного ставлення до чоловіків з боку О.Кобилянської «несвідому відразу

до строгого у моральному вихованні українського батька, який сприймався небажаною авторитарною фігурою... [7, с. 245-246]».

На нашу думку, таке постійне балансування між коханням й ненавистю підтверджує думку Ж.Лакана про те, що жінка відчуває себе упевненою тільки тоді, коли вона бажана Іншим (Інший, за Ж.Лаканом, – це недосяжний ідеальний, а отже, не існуючий в реальному житті, суб'єкт бажання), а найжахливішою є втрата кохання Іншого до неї, оскільки лише ця любов указує на її самоцінність. Отже, я-персонаж Ольги Кобилянської реалізовує традиційну мету жіночої суб'єктивності – утримувати якомога довше навколо себе всіх, хто її любить, і підтримувати їхню любов, тим самим підтверджуючу власну цінність і владу. Однак, будучи особою нарцисичною, я-персонаж проявляє себе, як автономна і незалежна від свого коханого постать, вона займає позицію любовного об'єкта, недосяжного для Іншого. Зокрема, на загравання Зерглера, який притягував дівчину фізично, Ольга відповіла «крижаним тоном щось на зразок: Прошу, не торкайтеся до мене [9, с. 106] і «з холодною, зневажливою міною опустила на своє місце [9, с. 107]». Удаваний аристократизм тону, присутній навіть у наведеній цитаті, формує, за Н. Зборовською, «фальшиву жінку, яка демонструє показну врівноваженість [7, с. 251]», за чим ховається «потужне інстинктивне бажання [7, с. 251]», надмірна сексуальність, що лякає чоловіка, «оскільки він не може повноцінно почуватися з нею у ролі активного сексуального суб'єкта [7, с. 251]».

Чоловіка ж, який їй подобається протягом тривалого часу і який ставиться до неї з повагою, як до особистості, Ольга утаємничено називає «один відомий нам брюнет [9, с. 29]» або використовує апосіопезу «той, котрий [9, с. 55]». З одного боку, вона не прагне в такий спосіб замаскувати ім'я коханого Гені на випадок, якщо її щоденник прочитає хтось сторонній, а тільки намагається підкреслити своє особливе ставлення до обраного об'єкта кохання. «Той, котрий» фігурує як символічна назва образу ідеального чоловіка. З другого боку, оскільки для жінки характерним є ситуація незавершеності в письмі й бажання до безкінечності уточнювати та доповнювати саму себе, вона користується прийомом замовчування, не розкриваючи, якими саме рисами має бути наділений образ її ідеального чоловіка.

Щодо чоловічих щоденників, то слід відзначити, що їхні автори намагаються чітко для себе розмежувати секс і кохання. Володимир Винниченко, як і Ольга Кобилянська, коханій дружині дає грайливо-пестливі прізвиська «Коха [2, с. 59]» і «Діта [2, с. 97]». Вони не несуть багатозначності, утаємниченості й досить відкрито демонструють почуття письменника до «Кохи» – коханої жінки, яку, ймовірно, у пориві ніжності порівнював з дітям, дітьми за доброту, м'якість характеру і через її маленький бюст («Ось вона з тілом сирени, з невинними грудьми чотирнадцятилітньої дівчинки [2, с. 38]»).

Взагалі діти, жінки й природа у свідомості письменника були нероздільно зв'язані в одне ціле, що викликало почуття ніжності й турботи. На підтвердження цієї гіпотези свідчать значна кількість завуальованих порівнянь жінок з дітьми, але особливо вражає персоніфікація: це пісок «м'який, ніжний,

як тільки дитини [2, с. 63]», і вода, що «любовно хлюпочеться маленькими короткими хвилями об чистий ніжний пісок берега [2, с. 64]», наче мати пестить дитину. Окрім того, у письменника часом спостерігається особлива манера суфіксального пестливого зменшення в портретних замальовках дівчат, яка передає його захоплення ними, як-от: «дівчинка [2, с. 61]», «панночка [2, с. 61]», «жіночка [2, с. 79]», «худенька [2, с. 79]», «стала подібною до молодого солдатики з вусиками [3, с. 66]», «невеличка, струнка, маленьке личко [3, с. 195]». Іноді слова зі зменшувально-пестливими суфіксами так нанизуються в реченні, що письмо стає схожим на мовлення матері до свого немовляти: «Дівча: в зеленому береті, в зеленому светрі, черевички «джіммі», шовкова чорна коротенька суконка. Вся білява, горбоносенька, темні, лукаві, веселі очі й дитяча свіжість лиця [3, с. 196]». По суті, означення «дитяча» в даному випадку завершує градаційний ряд, розкриваючи ставлення автора до дівчини як до дитини. Жінки порівнюються з дітьми й у творах В. Винниченка, зокрема дитячі риси має Біла Шапочка, Клавдія і Соня в «Записках Кирпатого Мефістофеля» [1].

Для своїх коханок чоловіки не вигадують специфічних означень та пестливих прізвиськ, сухо називаючи за ім'ям, часом по-батькові і за прізвищем, як наприклад: «пані Чассік» у Ф.Кафки [8, с. 66], «Галя» і «Рута» у А.Любченка [10, с. 238, 309], «Єлена Давидівна [3, с. 54]». Певні скорочення імен та ініціалів, які подекуди можна побачити, викликані двома причинами: по-перше, лінощами у написанні повного імені (так, В. Винниченко іноді у своїх записках називає Єлену Давидівну скорочено «ЄД [3, с. 54]»), по-друге, намаганням зашифрувати ім'я. Останнє, вірогідно, викликано страхом викриття стосунків із зашифрованою людиною у випадку прочитання щоденника сторонньою особою. Це пояснює і закодування жіночих імен у геометричні фігури, що ми бачимо в щоденниках В. Винниченка, зокрема ромбом позначене ім'я дружини [2, с. 96]». Ініціали знаходимо в діаріуші А.Любченка, наприклад: «Перед від'їздом з Криниці в останні два дні спалахнула пристрасть до М. [10, с. 358]». У його ж щоденнику фігурує жінка під займенником у третій особі «вона [10, с. 321]». У цьому випадку займенник не тільки приховує ім'я коханки, одруженої з іншим чоловіком, але й передає захоплення письменника жінкою: «Вона прийшла вранці, коли я ще спав. Вона була легко одягнена – і я все зрозумів. ... Саме такої жінки мені треба [10, с. 321]». Порівнюючи її зі своєю першою дружиною Ольгою Горською, автор щоденника в наступних записках називає цю загадкову одружену жінку Ольгою, через що стає не зрозумілим справжнє ім'я коханки.

Ольга Кобилянська не наважується оцінювати, описувати тіло чоловіків і завуальовує сексуальний потяг, передаючи його через магнетизм палкого погляду, хвилюючо-невимовну таїну очей: «палкі, блискучі очі, що жадібно шукали мого погляду [9, с. 36]», «очі його сяяли неземним світлом. Я позирала на нього, наші погляди зустрілись. Я помітила, як його зіниці буквально розширилися... Ми обоє відвернули очі [9, с. 63]», «Нині ввечері я просто-таки поїдала його очима [9, с. 123]», «Коли я, скінчивши, зайшла з ними до

освітленої кімнати і глянула йому у вічі, мене мов пронизало електричним струмом: його блакитні очі стали зовсім чорні й палючі. Не знаю, які були мої, боюся, що такі самі, як і його, бо ми скоро не витримали й опустили погляд [9, с. 131-132]». Така прихованість викликана як дівочою цнотливістю, так і специфічно жіночим відношенням до сексу, як до чогось містичного, бажаного й забороненого водночас. Магнетизм погляду зображено й у діаріуші В.Вулф, коли я-персонаж залишається наодинці з Вікторією: «Один досвід я ніколи не опишу» – сказала я вчора Віті. Вона сиділа на підлозі у своїй вельветовій жакетці й червоній смугастій шовковій спідниці, я зав'язала її перли в один великий блискучий вузол. Вона підійшла ближче, бажаючи зазирнути мені у вічі – і ми продовжили – сміливе, гідне довіри заняття, думаю, невинне (духовно) і цілком корисне; досить нудне для Леонарда, і не достатнє, щоб він хвилювався [40, с. 117]». В.Вулф не втаємничує, чим я-персонаж займався з Вікторією, однак те, як різко наратор характеризує чоловіка Віти одразу після зображеного епізоду, називаючи його жалюгідним собакою, який «завжди підкрадається зі своїм хвостом між ніг, але дає, як вони кажуть, устричне частування [40, с. 117]»), засвідчує певні нотки ревності і бажання нероздільного володіння, як мінімум, часом і увагою Вікторії.

Натомість чоловіки, будучи привілейованою верствою в суспільстві, не лише легко переступають через табуйовані теми сексуальності й тілесності, а й закріплюють пригнічену в сексуальному плані позицію жінки, підтримуючи й пропагуючи комфортний чоловікам ідеал фемінності. Наратор щоденників В.Гомбровича натякає на схильність я-персонажа до гомосексуалізму. Ф.Кафка не соромиться писати про повій, які були невід'ємною частиною життя тогочасного суспільства: «Я навмисно ходжу вулицями, де є повії. Коли я проходжу повз них, мене збуджує ця далека, проте існуюча можливість піти з однією з них. Це вульгарно? Але я не знаю нічого кращого, і такий вчинок мені видається, по суті, невинним і майже не примушує каятися [8, с. 196]». Наратор А.Любченка відверто захоплюється тілом коханки я-персонажа: «У неї дуже пружне тіло, гарні форми, груди маленькі й тугі, а шкіра як оксамит [10, с. 301]», «Яке шовкове, повне, розкішне в неї тіло! [10, с. 321]». В. Винниченко занотовує наявність статевих розладів, сором'язливо замінюючи медичні назви статевих органів чоловіка й жінки на власні неологізми «малюна [3, с. 130]» і «дьона [3, с. 113]», завуальовуючи в такий спосіб свій фізичний стан: хвороба відпускає – «бадьорість малюни» [4, с. 334], «малюноп» – операція на статеві органи [4, с. 482]. Часом, щоб пом'якшити табуйовані слова, українським письменником вживається іноземна мова, зокрема описуючи проституток, він вживає французьку – *roules* [4, с. 582].

Не знайдеш, наприклад, у щоденнику О.Кобилянської й зображення статевого акту або ж відвертих роздумів на цю тему, хоча для свого часу письменниця була досить сміливою, про що свідчить зізнання: «Недавно ми з Зосею говорили про тілесне життя чоловіка з жінкою. Говорили дуже спокійно. Звичайно, не треба забувати, що людина – чи то чоловік, чи жінка – завше лишається людиною, і як чоловікам інколи важко приборкати почуття, що

опановують їх, так само буває і з жінками... Я запевнила її, що мені така «хвороба» не загрожує, бо я працюю розумово і взагалі маю не таку натуру [9, с. 126-127]». Однак, той факт, що наратор вважав пристрасть «хворобою» й заперечував, наявність у я-персонажа пристрастних почуттів, підтверджує, з одного боку, ставлення суспільства до сексу, як до явища негативного – тваринного, низького, а з другого боку, засвідчує нарцисизм, (О.Кобилянська прагла бути вищою за земні пристрасті, адже вона «працює розумово»). Дівочі щоденники Ольги репрезентують пригнічену жіночу сексуальність. Дівчина може дозволити собі мрії лише про поцілунки («Часом мені хочеться, щоб хтось щиро поцілував мене... [9, с. 95]») і тільки з чоловіком, який займає не нижчий соціальний статус та може розглядатися як можливий наречений («Не татко й мамця, а Геньо або Стефан. Я б хотіла тільки на мить міцно-міцно пригорнутися до нього, а тоді піти, щоб ані він, ані жодна душа не здогадувалась про це... [9, с. 95]»). Так виявляється засуджуване В.Гомбровичем бажання дівчини вийти заміж – воно нав'язане саме чоловічим світом, який активно пропагує, що першорядною реалізацією жінки є сфера родини.

Проте в щоденнику юної О.Кобилянської поруч із репресованою чуттєвістю активно проглядає бунт проти світу чоловіків, адже вона сама хоче керувати власним життям. Окрім феміністичних ідей, наявних у творчості письменниці, її прагнення бути самодостатньою розкривається в метафоричному образі вільної амазонки – непереборному бажанні гордовито їхати верхи: «Я стаю зовсім інша, коли сідаю на коня [9, с. 110]», – пише О.Кобилянська. Художнім втіленням образу амазонки в письменниці є головна героїня новели «Природа», на прикладі якої авторка демонструє протиріччя, закладені в сильній жінці. Героїня підвладна пристрастним почуттям або, за виразом наратора твору, «плебейським інстинктам» завойовника [58, с. 303]», однак в останню мить вона рішуче відкидає ці інстинкти, боячись стати переможеною, адже, не зважаючи на характер і темперамент, «руська мадонна [58, с. 301]» виховувалася, як жінка, тобто слабка ніжна істота («І вона любила силу, а проте!.. [58, с. 303]»). Так, в головній героїні прокидається бажання підкорити дикого, «пишного, стрункого жеребця [58, с. 303]», «та коли опинилася зо п'ять кроків перед звіром, і він тоді почав ставати дуба, вона так налякалася, що під нею задрижали коліна, й вона поблідла [58, с. 303]». Схожа ситуація відбувається під час зустрічі з чоловіком у лісі. Дівчина навіть трохи зверхньо намагається повчати парубка, відчуваючи над ними силу свого розуму й краси, але поступово в її серце закрадається паніка, адже, вони вдвох у лісі, і фізична сила на його боці. О.Кобилянська проводить паралель між головною героїнею та смерекою, що її зрубав парубок. Урешті, чоловік постає агресором, який спочатку зваблює дівчину, потім намагається вирвати з її вуст освідчення в коханні, а, коли вона відмовляє йому, вже наодинці парубок для себе вирішує, що «як вона йому ще раз попадеться в руки, то мусить піти уверх до нього; добровільно або ні. Вона мусить. Він хоче [58, с. 318]». Ці думки сприймаються як вирок, наголошуючи, що на боці чоловіка не тільки фізична сила, але й закон.

Про бажання бути вільною в щоденнику О.Кобилянської говорить і намір самій «заробляти на хліб [9, с. 119]». Цей перший крок до самостійності прагла зробити й Олена у творі письменниці «Людина». Донька лісового радника відстоювала право жінки на навчання, право здобувати освіту на рівні з чоловіком, щоб не вбачати у шлюбі порятунок від матеріальної скрути.

Чоловіки у щоденниках навпаки охоче оповідають про сексуальні перемоги, виявляючи й затверджуючи своє становище з позиції панування, володарювання тілом Іншого. Це бажання стати «паном, власником, сувереном [5, с. 246]», як говорить наратор В.Гомбровича. У своїх щоденниках наратор Аркадія Любченко, з одного боку, скрізь демонструє перевагу я-персонажа над жінкою, у стосунках з якою останнє слово завжди залишається за ним: «Її можна було легко взяти, але я цього не зробив... [10, с. 310]», «Я переміг себе, пожалів її – дуже вже просилась [10, с. 321]» тощо. Кожну жінку, яка проявляє хоч невелику увагу до нього, він розглядає як потенційний сексуальний об'єкт. Тому подруга дружини дивує своєю поведінкою, а її роздуми про відданість чоловікові, який перебуває на фронті, наштовхують на думку: «Невже вона... Той? Гм! [10, с. 254]». Так проявляє себе чоловіча зацікавленість жінкою в тексті А.Любченка. У такий спосіб відбувається заміна, що маскує істинне бажання чоловіка – підсвідоме шукання сексуального партнера, викликане загостреним потягом у зв'язку з тривалою стриманістю («страшенно хочеться жінки [10, с. 286]», «просто не витримую [10, с. 300]»). Водночас такий дискурс підриває авторитет жінки, наділяючи її рисами легковажності й доступності в очах чоловіка. Наратор скидає з я-персонажа відповідальність за стосунки з представницею «слабкої» статі, приписуючи оточуючим жінкам свідому активність у пошуках сексуального партнера.

Якщо ж бажання чоловіка не реалізовується через категоричну відмову жінки, вона автоматично наділяється негативними рисами, при цьому характер негативних рис залежатиме від ставлення чоловіка до жінки. Наприклад, сексуально незадоволений через хворобу й роздратований відмовою коханки Єлени Давидівни, про почуття до якої не написано жодного рядка в щоденнику, наратор В. Винниченка виміщає агресію на папері, пишучи спочатку про відсутність в неї «темпераменту і засхлість полові сфери [2, с. 195]», а згодом характеризуючи її, як жінку «з половою недозрілістю, возведеною в чесноту [2, с. 197]». Наратор поважає Руту в діаріуші А.Любченка і тому називає її «любою дівчиною», «зразковою дитиною» «нерушимої України [10, с. 238]», однак, дізнавшись про її захоплення іншим чоловіком, звинувачує жінку в непрофесіоналізмі, сентиментальності й взагалі хибному шляху: «Та й те: пішла вона все-таки найнебезпечнішою дорогою – театру! Не послухала мене, не пошанувала моєї щирої ради. Буде каятись. В драмі їй, поза всім, бракує голосу. А в музиці – і навіщо їй ота арфа? Як подумаю – досада й відразу мене бере. ... Закрутилась дівчина без твердого батьківського скерування, та ще й далеко від дому, і може погано скінчити [10, с. 289]». Як видно з цього уривка, наратор мимовільно підкреслив і свою маскулінну позицію владного чоловіка, ототожнюючи себе з батьком. Він виразив і загрозу («буде каятись»), і власну

досаду з відразою – щоправда, основний предмет таких звинувачень замаскований: ідеться не про професійні вміння дівчини, а про сексуального суб'єкта, який віддає перевагу іншому. Загалом же в чоловічих щоденниках жінка часто виступає жертвою сексуальної агресії чоловіка, і це сприймається авторами як нормальне явище: «Вона, звичайно, пручалась... [10, с. 301]», «Пручалась, захищалась мовчки, поки я не торкнувся «ним». Тоді глибоко зітхнула, враз перестала битись й легко віддалась... [10, с. 301]».

Отже, прикметною ознакою сексуального дискурсу жіночої літератури нон-фікшн є підміна фізіологічного потягу емоційним почуттям. Сексуальне захоплення завжди зображується проявом кохання, наділяється містичністю й загадковістю, є бажаним і забороненим, що обумовлено пригніченням сексуальності жінки в суспільстві, де тема сексу була табуованою. Завуальована чуттєвість передається через метафорику погляду, причому потяг свідомо сприймається як само руйнація та загроза, тоді як почуття ніжності та поваги спонукає жінку ідеалізувати обраного партнера й надавати йому символічних назв.

Чоловіки-автори щоденників у своїх діаріушах, навпаки, чітко розмежовують кохання і пристрасть (на це вказують зокрема специфічні прізвиська, підібрані письменниками до своїх коханок і дружин), а також сміливо ведуть розмову на теми сексу, описуючи своє статеве життя з партнерками, походи у бордель тощо. Часто у таких розповідях, що є формою нарцисичного самоспоглядання, автори виступають агресорами у своїх стосунках з жінками, а отримавши відмову, намагаються принизити жінок, наділяючи їх вигаданими негативними рисами.

1. *Винниченко В. Честность с собой : Повесть; Записки Курносого Мефистофеля : Роман / Владимир Винниченко / [пер. с укр., сост. и вступ. ст. Ю. Барабаша]. – М. : Художественная литература, 1991. – 464 с.; 2. Винниченко В. Щоденник : у 3 т. / Володимир Винниченко. – Едмонтон; Нью-Йорк : Видання Канадського Інституту українських студій, 1980. – Т. 1 : 1911-1920. – 500 с.; 3. Винниченко В. Щоденник : у 3 т. / Володимир Винниченко. – Едмонтон; Нью-Йорк : Видання Канадського Інституту українських студій, 1983. – Т. 2 : 1921-1925. – 700 с.; 4. Винниченко В. Щоденник : у 3 т. / Володимир Винниченко. – Київ; Едмонтон; Нью-Йорк : Смолоскип, 2010. – Т.3 : 1926-1928. – 624 с.; 5. Гомбрович В. Щоденник : у 3-х т. / Вітольд Гомбрович ; [пер. з пол. Р. Харчук]. – К. : Основи, 1999. – Т. 1 : 1953-1956. – 414 с.; 6. Гундорова Т. *Femina Melancholica* : Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.; 7. Зборовська Н В. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : «Академвидав», 2006. – 504 с.; 8. *Кафка Ф. Дневники 1910-1923. Путевые дневники. Письмо отцу. Завещание / Франц Кафка ; [пер. с нем. Е. А. Кацева]. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 512 с.; 9. Кобилянська О.Ю. Слова зворушеного серця : Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади / Ольга Кобилянська / [упор., передм. Ф. П. Погребенника]. – К. : Дніпро, 1982. – 359 с.; 10. Любченко А.П. Вертеп. Оповідання. Щоденник / А. П. Любченко / [упоряд., післямов. В. А. Любченко; передм. І. Л. Михайлин]. – Х. : Основа, 2005. – 464 с.; 11. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко / [передм. М. Зубрицької]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.; 12. *Woolf V. The Diary of Virginia Woolf : In 5 vol. / [edited by A. O. Bell]. – San Diego; New York; London : A Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1980. – Vol. 3 : 1925-1930. – 386 p.***

*Рахіля Гейбуллаєва,
д-р філол. н., проф.,
Бакинський слов'янський університет,
Азербайджанська дипломатична академія
(Азербайджан)*

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ: ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ УЧЕБНИКОВ

У статті досліджується подібність літератур як сучасний термін, а також релігія як сполучення міфів, хроніки і філософії в системі вірувань. Серед багатьох літературно-релігійних пограничних аспектів, вимагає вирішення питання інтерпретації релігійних сюжетів у художній літературі (в літературі вживається як архетип/фабула), запозичення дидактичних функцій священних книг (в літературі: дидактичні жанри, наприклад, такі як, дзеркало для князів), сполучення алегорій, трансформації Біблійних хронік (в Біблії: історія царів) в епічних і пізніше в історичних романах, а також як філософія переконань трансформувалася в ідеологічне і політичне написання.

Ключові слова: художня література, літературно-релігійний аспект, система і філософія переконань.

В статье исследуется сходство литератур как современный термин, а также религия как сочетание мифов, хроники и философии в системе верований. Среди многих литературно-религиозных пограничных аспектов, требует решения вопрос интерпретации религиозных сюжетов в художественной литературе (в литературе употребляется как архетип/фабула), заимствования дидактических функций священных книг (в литературе: дидактические жанры, например, такие как, зеркало для князей), сочетания аллегорий, трансформации Библейских хроник (в Библии: история царей) в эпических и позднее в исторических романах, а также как философия убеждений трансформировалась в идеологическое и политическое написание.

Ключевые слова: художественная литература, литературно-религиозный аспект, система и философия убеждений.

This paper will investigate crossroads of literature as the modern-day term, and religion as the combination of myths, chronicle and philosophy of belief system. Among many literary-religious bordering points, I will concern interpretation of religious plots in literary fiction (in literature established as archetype plot), borrowing of didactic function of sacred books (in literature: didactic genres, such as mirror for princes) combination of both (fable), transformation of Biblical chronicle (in Bible: history of the kings) in epic and later for historical novel, and how philosophy of believes has been turned into ideological and political writing.

Key words: literary fiction, literary-religious points, the philosophy of believes.

Науки о литературе

Через развитие и изменения, происходящие в мировоззрении, все растущих форм художественного творчества и соответствующие – социальные, религиозные, общественные и т.д. – факторы *текст и пути* (методы) *его восприятия* формируют науку о литературе, возникают отдельные области литературоведения. *Литература* прошла длинный путь от начальных форм и примеров *устного* народного творчества, мифов, легенд и до эпосов со сложной структурой, а затем различных жанров и течений *письменной* литературы, или гипертекстов и форм fan-fiction – форм культуры конвергенции,

сформировавшихся в эпоху цифровых технологий и называющихся *digimedia* или *new media*¹. Литературные исследования, начиная от эпической, лирической и драматической форм и, распространяясь на сюжеты и жанры трагедии, комедии, басни, в современный период подразделяются на несколько академических направлений, как теория литературы, литературоведение, история литературы, литературная критика, мировая литература, сравнительная литература и т.д. Как и границы между академическими предметами, нормативные базы этих предметов, естественно, не догматичны и носят междисциплинарный характер. Этот момент подтверждается также оглавлением в учебниках теории литературы и силлабусами предмета.

Period transition (переход) XXI века и взгляд назад

Если учесть, что тема исторических трансформаций и современного литературоведения развивалась при создании с распадом Советского Союза двух солидных – западной и советской школ теории литературы в основном в изолированной форме, для определения сходств и различий между ними отделом теории литературы Института Литературы Азербайджанской Академии Наук был разработан и опубликован в 2000-2005-е гг.² третий сборник. Статьи сборника, полученные из университетов Азербайджана, Турции, Польши, США и Китая, имели не только свойственный западному литературоведению междисциплинарный характер, но также чисто литературоведенческий взгляд, отражали непохожие друг на друга подходы к исследуемой проблеме. Один и тот же *вопрос* в этих статьях рассматривался с *точки зрения концепции различных литературных школ* – структуралистической, мифологической, неопрейдистской, психоаналитической (Ф.Чубукчу). Хотя подход к символу со стороны автора-мужчины и автора-женщины в западных учебниках по литературоведению отмечается в специальном разделе, в советском литературоведении данный подход специально не был исследован. Оба эти момента нашли отражение в сборнике (Н.Мурадалиева, Ф.Чубукчу). Теория перевода, как и теория литературы, считается на Западе одним из разделов литературной компаративистики и в нашем университете преподается как самостоятельный предмет. В сборник были включены статьи, посвященные междисциплинарному подходу к теории перевода, философии (М.Годжаев), связям между разными видами искусства (Анне Шварц, Яхонг Ду) и по другим характерным для западной теории литературы разделам, которые находят свое отражение в программах литературной компаративистики. Таким образом, представленный читателю материал отражает разноаспектную палитру.

Общие моменты

¹ См., например: Alan Kirby. *Digimodennism. Now New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. – New York-London: Continuum, 2009; *New Media Poetics. Context, Technotexts, and Theories*. Edited by Adelaide Morris and Thomas Swiss. – Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2006.

² *Ədəbi-nəzəri məcmuə* (Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsinin illik məcmuəsi). III kitab. – Bakı: Nafta-Press, 2005, s.3-4.

Учебники современной западной теории литературы традиционно строятся на **научных течениях XX века**. Поэтому некоторые учебники так и называются - *Modern Literary Theory*. Советское литературоведение тоже не осталось за пределами этих течений. В частности, в этих учебниках представлены русская *формалистская теория* (1914-1960) (В.Шкловский и М.Волошин, Ю. Тинянов и Р. Якобсон³), наряду с французским структурализмом, *Тартусско-московская школа семиотики-структурализма* (М.Лотман⁴, В.Пропп⁵), *проблема читателя и текста, проблема социального проникновения, влияния* (М.Бахтин⁶), *социалистический реализм*, являющийся главным методом советской литературы.

Однако обогащение социалистического реализма русским реализмом XIX века не ограничивается тем, что в этом ракурсе отмечаются труды Ленина «Партийная организация и партийная литература», «Лев Толстой как зеркало русской революции» и принцип «народности».

В этом ряду особое место занимает возникшее до советов, но являющийся одним из идеологических источников его и в целом марксистской концепции, *исторический материализм*. Несмотря на то, что марксизм не в моде в постсоветском пространстве, в списке *марксистских литературоведов* есть не только советские, но и *западные ученые*, и традиционно эти имена включаются в учебники по теории: кроме популярного у нас Бертольда Брехта (1898-1956), здесь - Георг Лукас (1885-1971), ученые из франкфуртского Института Социальных Исследований, известного как франкфуртская критическая школа, которая позже переехала в Нью-Йорк и в 1950-м году снова вернулась во Франкфурт, Теодор Адорно (1903-1969), Вальтер Бенджамин (1892-1940), итальянец Антонио Грамси (1891-1937), Льюис Альтхуссер (1918-1990)⁷ и другие.

И наконец, с распадом Советского Союза в этот ряд добавляется раздел *Post-Soviet studies*⁸ и крушение социалистической системы, приравниваясь к крушению колониальной системы, в гуманитарных науках, в частности, в учебниках теории литературы добавляется⁹ к разделу *Postcolonial Studies*.

Несмотря на то, что некоторые хрестоматийные для западной теории литературы имена остались за пределами, *советская теория литературы* все же *обогастилась за счет западных теоретиков*. В частности, в советской и постсоветской теории литературы известны такие имена, как Jacques Lacan (1901-1981) из теории психоанализа, Roland Barthes (1915-1980) и Michel Foucault (1926-1984) из постструктурализма, Jacques Derrida (1930-2005) из

³ Большинство учебников и предусмотренная для 1 семестра магистратуры ЮСЛ (University College of London) Великобритании учебная программа курса «Современная теория литературы»: Study Pack. Modern Literary Theory. Term 1 – 2006-2007. – Faculty of arts and Humanities. Centre for Intercultural Studies.UCL.

⁴ David Carter. *Literary Theory .The Pocker Essential*, p. 44

⁵ David Carter. *Literary Theory .The Pocker Essential*, p. 47

⁶ Prof. Paul Fry. *Literary Theory. Yale Video Course* , lecture 15 - <http://academicearth.org/courses/literary-theory>

⁷ См. например: David Carter. *Literary Theory. The Pocker Essential*; *Literary Theory. Yale Video Course* (lecture 16 by Prof. Paul Fry).

⁸ Исследования после распада советов.

⁹ Hans Bertens. *Literary Theory*, p. 193.

деконструктурализма. Или же когда речь идет о теории *структурализма*, наряду с тартусско-московской школой советского периода упоминаются имена антропологиста Claude Levi-Strauss, лингвиста Ferdinand de Saussure. Разница заключается в том, что имя F.Saussure, считающегося главным теоретиком структурализма и семиотики, в советской и постсоветской академической системе называлось обычно в связи с лингвистическими исследованиями, а на Западе он также активно изучается по теории литературы и благодаря своему влиянию на культурологические исследования в целом, включается в соответствующие учебники. David Robey объясняет одну из причин тем, что теория основоположника структурализма, лингвиста F.Saussure не ограничивается лишь влиянием теории языка («theory of language») на литературные исследования, влиянием на проблему языка литературы, но стал толчком для для теорий, связанных с сущностью и организацией литературы в социальной и культурной жизни¹⁰.

Отличительные моменты

В последние десятилетия возникли разночтения не только в школе западной или советской теории, но также внутри одной литературной теории, что является естественным процессом с точки зрения как развития наук, так и потребности в уточнениях. В теории литературы отражены в основном возникшие на Западе с XX века, в том числе вышеназванные течения. Сюда относятся и *новая теория критики* (New Criticism), *феминизм*, *квир-теория* (Queer Theory), *культуральный материализм*, *новая эстетика*, *intertextuality*, *postcolonial теория* и порой связанные с этим личностные ((*identity*)) теории, не попавшие¹¹ до последнего времени в советские и постсоветские программы и учебники по теории.

Однако эти темы не обошли и постсоветское пространство¹². Например, роман Али Акбера «Артуш и Заур», распространенный в 2009-м году через интернет, творчество популярного после 1990-х годов русского писателя Эдуарда Лимонова относятся непосредственно к *queer* теории. В постсоветский период, включая и Азербайджан, публикуется и тиражируется по принципу спрос-предложение много произведений, относящихся именно к этой категории, а также произведения, могущие быть отнесенными деконструктивистскому историковедению, который заменил в большинстве случаев исторический материализм и положительно/отрицательные исторические герои, также привнесенные социалистической системой образы создателей новой жизни, типические женские образы, присущие методу

¹⁰ David Robey. *Modern Linguistics and the Language of Literature*. – Modern Literary Theory. A Comparative Introduction (second edition). Edited by Ann Jefferson and David Robey. – London: B.T.Batsford Ltd., 1988, p.46

¹¹ См. например: *Введение в литературоведение. Теория литературы. Программы дисциплин для студентов филологических факультетов государственных университетов*. – МГУ им. М.В. Ломоносова (издание второе, исправленное и дополнительное) – М.: МГУ, 1998; *Литературоведение как проблема*. Труды научного совета «Наука и культура в контексте наук о культуре». – М.: Наследие, 2001. *Intertextuality isə nisbətən “oturuşmuş” bölmədir, məsələn, bax: В.Е. Хализев. Теория литературы*. – М.: Высшая Школа, 1999.

¹² См. о теоретических аспектах азербайджанской литературы постсоветского периода: R. Geybullayeva. *Three waves of deconstructivism in post-soviet Azerbaijani literature*. – ICCEES VIII World Congress in Stockholm 2010. – [Prospects for Wider Cooperation](http://www.iccees2010.se/sidor/programme20100616.pdf). – <http://www.iccees2010.se/sidor/programme20100616.pdf>

социалистического реализма, в прямом смысле материнские образы заменены деконструктивным феминизмом.

Несмотря на то, что они были объектом литературных исследований, пока не нашли своего места в учебниках теории литературы.

Такие литературно-культурные течения, как *классицизм*, *сентиментализм*, *критический реализм*, *просветительство* обычно не включаются в учебники теории литературы на Западе.

Однако все указанные отличия не означают, что традиционные для нас термины и категории за Западе остаются за пределами литературоведения. Речь идет именно о теории литературы. Следует отметить, что хотя большинство базисных терминов (*жанр*, *сюжет*) науки о литературе, идущей еще от Аристотеля, наличествуют в западных учебниках и энциклопедиях, однако не становятся специальным объектом предмета современной теории литературы. С этой точки зрения пособие Jonatan Culler «Очень краткое знакомство с теорией литературы» (*Literary Theory. A Very Short Introduction*) занимает особое место среди западных учебников по теории литературы и программ университетских курсов. В частности, в оглавлении помимо традиционных разделов «что такое теория», «исследования в литературе и культуре», «язык, значение и интерпретация», даются «риторика, поэтика и поэзия», «теория повествования» как темы в теории литературы¹³. Здесь раскрываются такие понятия, как теория повествования («*Narratology*»), техника и поэтика повествования, разные повествователи, сюжет как основной элемент повествования. К аристотелевской традиционной теории сюжета добавляются также вопросы дискурса и презентации в сюжете¹⁴.

Как отмечает J. Culler, повествование не просто академический предмет, но и потребность человека в слушании и говорении, как например, дети, когда слушают какую-нибудь историю, торопятся сами добавить что-то, пока дослушают до конца. «Поэтому первый вопрос в теории повествования: что мы имплицитно принимаем как базисную форму рассказа и что дает нам возможность определить, этот рассказ заканчивается «правильно», а другой – «неверно», где тут ошибка... Вот с этой точки зрения теория повествования должна выявить интуитивно культурологическое знание или понимание»¹⁵.

Новые тенденции в теории литературы и автоцентризм

Если обратить внимание на опубликованные в России после 1990-го года учебники теории литературы, можно увидеть разницу между отмеченными учебниками и сборниками¹⁶ с преподаваемыми в последние тридцать лет существования СССР теориями литературы. И одно из главных их отличий в

¹³ Jonatan Culler. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. – Oxford University Press, 1998, pp. 69, 82.

¹⁴ См. О теории сюжета: Р. Гейбуллаева. Динамическое и устойчивое в сюжете. – Баку: Эльм, 1993, 157 р

¹⁵ *Literary Theory. A Very Short Introduction* (Jonatan Culler), p. 83

¹⁶ См., например: *Теория литературы. Том IV. Литературный процесс*. – Главный ред. Ю.Б. Борев. Москва: ИМЛИ РАН, 2001; *Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре»*. – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН Наследие, 2001; В.Е. Хализев. *Теория литературы*. – М.: Высшая Школа, 1999.

том, что нет серьезных границ между «Введением в литературоведение» и «Теорией литературы».

Что касается учебников, опубликованных в Азербайджане в постсоветский период¹⁷, кратко можно сказать следующее: наряду с учетом основных традиций советской теории литературы (не в смысле идеологии, а в смысле разделов), вызывает одобрение включение в ряд учебников философии и теории *суфизма*, сведений о метрике и жанрах литературы общего исламского периода. Что можно считать удачным шагом в расширении границ автоцентризма, лидирующего в целом в теории литературы, в направлении к ориентализму. Ибо несмотря на то, что ренессанс, просветительство, романтизм, реализм начались на западе, одинаково важны и в восточных литературах и теориях. Однако специфические для Востока литературно-художественные течения всегда были экзотикой для Запада и остались лишь в ориентализме (востоковедении).

Это можно сказать также применительно к *специфическим литературно-художественным течениям* других народов: учебники не отражают теории, связанной с другими восточными народами, даже в виде обзора. В частности, существование художественных течений, свойственных определенному народу или региону например, венецианский Ренессанс, период Эдо в японской культуре, драма Йу-ан и Шиузину в Китае и т.д., и необходимость включения сведений об этих течениях в учебники общей теории неоспорима. Естественно, теория сюжета Аристотеля остается классической темой мирового литературоведения. Но вопрос почему нет жанра трагедии в индийской теории драмы, имеющей возраст не меньше греческой профессиональной драмы, соотносится только с востоковедением, и не свойственно ни для западной или советской, ни для теории Азербайджана в постсоветский период¹⁸.

Индийская драма (и как продолжение, индийские фильмы) в соответствии с индийской философией, и требованием *бесконфликтности* к ее сюжету отличается от теории сюжета Аристотеля, формировавшейся на основе греческой драмы и строящейся именно *на конфликте*. Данный момент, в свою очередь, объясняет причины отсутствия жанра трагедии в индийской драме. Однако в теории литературы в целом понятие сюжета находит отражение именно на формуле Аристотеля. Таким образом, учебники теории литературы в целом носят *евроцентристский* характер.

Некоторые терминологические отличия: литературные роды и эпос – эпический, драматический или лирический род жанра?

А теперь обратим внимание на названия и содержание некоторых терминов из западного литературоведения. Например, литературные

¹⁷ Термин *постсоветский период* занял свою нишу среди других, как и термин *postcolonial studies*.

¹⁸ По Аристотелю, исходящему из греческой литературы, сюжет строится на конфликте. Чтобы конфликт не заканчивался трагедией, индийская теория драмы советует остановиться на моментах, которые принесут зрителю хорошее настроение, о негативных же событиях просто дается краткая информация. Таким образом, трагедии не случается.

произведения в основном подразделяются на следующие роды¹⁹: лирические, эпические и драматические. В частности, как известно из советского литературоведения, это – литературные роды (по англ. обычно «**classes**», а иногда **жанровая группа**). Теория литературы учит, что *жанрами драматического рода* считаются комедия, драма, трагедия. К *лирическому роду* относятся произведения, написанные стихами (сонеты, газели и т.д.). *Эпический род* определяют произведения, написанные прозой (без стихов).

Здесь обращает на себя внимание следующее: если присмотреться к **однокоренным** словам *жанр эпоса*²⁰ и *эпический род*, и учесть, что в английском языке *эпический род* пишется так же как **epic**, должно быть ясно с первого взгляда, что эпос – это проза. Несмотря на наличие в английском языке термина эпос, он известен как «**epic**». Но западные эпосы обычно писались в стихах (Илиада, Одиссея, песнь о Нибелунгах и др.)²¹. Из известных до наших времен западных эпосов лишь ирландский эпос «Похищение быка» написан прозой. Восточные эпосы из категории авторских «Искендернаме» и «Шахнаме» также написаны в стихах. А героические эпосы из категории не имеющих автора «Книга моего деда Коркуда» и «Короглу» написаны в основном прозой, с некоторыми стихотворными добавлениями. То есть это пример синкретического жанра. В этом случае эпос является эпическим или лирическим родом жанра?

Чтобы внести ясность в этот вопрос, обратимся к книге Jonathan Culler под названием «Теория литературы: очень краткое знакомство», изданное в Оксфордском университете, и к комментариям данных в ней понятий. Становится известно, что разделение на *эпический*, *лирический* и *драматический* роды отличается от вышеотмеченных принципов, ибо здесь **важным** является **принцип кто повествует**: «Исторически большая часть теоретиков жанра продолжают вслед за греками делить произведения на три обширных класса в зависимости от того, кто рассказывает/повествует: в поэтическом или лирическом роде повествователь говорит от имени первого лица; *эпический* или повествовательный (*narrative*) род отличается тем, что повествователь или рассказчик говорит своим голосом, в то же время порой характерам тоже дает возможность говорить своим голосом; а в драматическом роде характеры только тем и занимаются, что говорят»²².

Таким образом, ясность в вопрос об однокоренности эпоса и эпического рода вносит не важность прозы и поэзии в эпосе, а того, кто в ней ведет повествование. С другой стороны, оказывается, определение эпического рода связано одновременно с эпосом: «Другое отличие [в разделении рода] состоит в

¹⁹ Понятие роды в английском варианте называется «classes».

²⁰ **Еpic** по-гречески: *ἔπος* от *επικό* " – слово, рассказ, поэма

²¹ Жанр эпоса имеет свои модификации: эпос (Илиада, Одиссея), песнь (Нибелунги), сага (у исландцев описание поступков героя прозой), былина (Илья Муромец), слово (Слово о полку Игореве), думы (для сравнения: *deem* –думать; у украинцев, начиная с 16-го века), дастан (у мусульманских народов).

²² Literary Theory. A Very Short Introduction (Jonathan Culler) – Oxford University Press, 1998, pp. 72. İngilizce: Why epic? "Historically, many theorists of genre have followed the Greeks, who divided works among three broad classes according to *who speaks*: poetic or lyric, where the narrator speaks in the first person, epic or narrative where the narrator speaks in his own voice but allows characters to speak in theirs, and drama, where the characters do all the talking".

отношениях между повествователем (рассказчиком) и аудиторией. В *эпическом* роде [orijinalda: in epic] присутствует *устная* декламация: *поэт стоит лицом к лицу со слушающей его аудиторией* [курсив наш – Р.Г.]²³. В *драме* автор скрыт от аудитории, на сцене разговаривают герои. В лирике – самом сложном варианте – поэт читает, при этом стоит спиной к слушателям, так он и представляется: или разговаривающим с собой, или с кем-то: духом Природы, Музой, собственным другом, с любимым человнком, обожествленной, персонифицированной абстракцией»²⁴ или с существующим объектом».

Как и в этом определении, если произведение создаётся *поэтом*²⁵, значит пишется *стихами*, если к тому же стоит лицом к лицу со слушающей его аудиторией, значит, речь идет также об элементах *драмы* (performance). Согласно вышеприведенному определению, главное в драме то, что характеры разговаривают. Важным же для разделения родов является, кто разговаривает, кто повествует, поэтому нет противоречия в том, что эпос есть эпический род.

Классификация литературных исследований и теория литературы

Одно из отличий может быть отнесено к классификации самих литературных исследований. Итак, они подразделяются на три области: *теория литературы*, *история литературы* и *литературная критика*. «Некогда модное выражение *literary history* (история литературы) не сумело вытеснить возникший в 17 веке для исследования литературных произведений термин *criticism* (критика), вместе с тем их нужно отличать друг от друга как две разные области»²⁶. Помимо привычного для нас данного разделения, в западном литературоведении существует еще одна дефиниция: *литературная компаративистика* (сравнительная литература), *мировая литература*, *национальная литература*²⁷. Предметы этих областей в большинстве случаев созвучны и пересекаются. В университетах Запада все они, *теория литературы* в том числе, как правило, *преподают на кафедре сравнительной литературы (компаративистики)* как *отдельные академические предметные курсы* (напр., программы кафедр сравнительной литературы университетов Berkeley, Brown, Wiskonsin, New York, Washington, Toronto; Tartu; Harvard; Dauqavpils-Litva и др.) или же, например, работа Института Сравнительной Литературы и

²³ Обратите внимание еще на один момент: «К каждой элементарной группе жанра можно добавить еще один – **жанр современного романа**, где **обращение к читателю осуществляется через книгу**»²³. Именно этот момент разъясняет, почему эпос, несмотря на свое существование в письменном варианте до нашей эры, считается памятником устной литературы.

²⁴ Literary Theory. A Very Short Introduction (Jonatan Culler) – Oxford University Press, 1998, pp. 72-73. İngiliscə :“Another way of making this distinction is to **focus on the relation of speaker to audience**. In epic, there is oral recitation: a poet directly confronting the listening audience. In drama, the author is concealing from the audience and the characters on the stage talk. In lyric – the most complicated case – the poet in singing or chanting, turns his back on his listeners, so to speak, and ‘pretends to be talking to himself or to someone else: a spirit of Nature, a Muse, a personal friend, a lover, a god, a personified abstraction, or a natural object’²⁴ [курсив наш – Р.Г.]

²⁵ Хотя **poet** из оригинала переводится как поэт, следует учесть, что происходит из слова **poetics** (poetika) и помимо того, что **poetics** является разделом, посвященным выразительным средствам в художественном произведении, в то же время исходит из трактата Аристотеля о стихах.

²⁶ Pierre Macherey. – *A Theory of Literary Production* - Routledge (Translated from the French by Geoffrey Wall). – London&New York, 2006. s.3.

²⁷ Wellek Rene, Austin Warren. *Theory of Literature*. A seminal study of the nature and function of literature in all its contexts. Penguin Books, 1948 reprinted 1985, p. 46. Bu kitab rus və türk dillərində də nəşr olunduğundan məqalə çərçivəsində bu əsər üzərində xüsusi dayanmırıq.

Общества Колумбийского Университета; Института Сравнительной Литературы München Ludwig Maximilian Университета, в некоторых функционируют кафедры теории литературы (МГУ им. Ломоносова, Тель-Авив). Начиная с 2000-го года, в Московском Государственном Университете для студентов по специальности теория литературы ведется курс сравнительной литературы и выдается дополнительный сертификат и т.д.: хотя приоритетной здесь является теория литературы, под влиянием западного учебного плана сравнительная литература изучается как академический предмет.

Таким образом, какие проблемы охватывает предмет теория литературы? Обратимся к книге, которая может прояснить некоторые общие и отличительные моменты. Это вышедшей в издательстве Оксфордского университета (1990 г.) - *Словарь Литературных терминов*, третья редакция которого была опубликована в 2008-м году: «Термин, условно названный «теория», формировался на основе различных интеллектуальных подходов 1970-х годов. Эти подходы были взаимосвязаны и взаимосодействовали друг другу, сформировавшись при попытке отказаться от традиций гуманитарных наук²⁸ (особенно либерально-гуманитарных) в литературных исследованиях, истории, эстетике и философии. *Течения* постижения (курсив наш – Р.Г.), уже давно нашедшие себе место под названием «теория», например, психоаналитика (психоаналитическая критика), некоторые версии марксизма... и относительно недавно возникший русский формализм; помимо них, недавно начинающие развиваться теории Jacques Lacan и Julia Kristeva, которые имели влияние на парижскую интеллектуальную жизнь и источником которых был структурализм в лингвистике и структурализм; теория структурального марксизма (идеология) Louis Althusser, структуральная поэтика (функция) Roman Jakobson, и наконец, разные постструктуралисты-просветители (деконструктивизм), включая Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault . Сюда также относятся деконструктивная критика, являющаяся продуктом последних лет, различные читательские реакции, и наконец, новый историзм (new historicism)»²⁹.

То как развивалась теория советской литературы, можно проследить по учебнику «Теория литературы», изданному в 2000-м году в Москве. Предмет теория литературы «изучает закономерности литературной жизни, и в первую очередь, творчество писателей»³⁰. Главный ее [теории литературы] раздел – *общая* или же теоретическая *поэтика*. Последнее – наука о художественном произведении, его составе, структуре и функциях, родах и жанрах литературы. Наряду с общей поэтикой, теоретическое литературоведение изучает также литературу как род искусства, закономерности ее места в истории (*теория литературного процесса*)»³¹.

²⁸ Использованное в оригинале слово «humanistic» здесь переводится и как «гуманитарные науки», и как «классическая филология».

²⁹ Chris Baldick. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. – Oxford University Press, 2008, p 334..»

³⁰ В.Е. Хализев. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000, стр.7.

³¹ Там же, с.8.

Некоторые отличительные моменты в истории литературы

Нужно отметить, что отличительные моменты имеются также в других направлениях литературоведения. Низами, Хагани и др. средневековые поэты, считающиеся в истории советской литературы азербайджанцами, за пределами СССР были известны как персидские поэты. Профессор Andrew Mango в своей диссертации, посвященной творчеству Низами, Физули и Джами, которую он защитил в Лондонском университете (SOAS) в 1950-ые годы, представляет Низами как персидского писателя. На нашей встрече в 2003-м году в связи с этим вопросом, который воспринимался в истории советской литературы как неоспоримый факт, несмотря на особую симпатию в отношении тюркских народов³², он был решителен в своем мнении; потому что свои произведения Низами *написал на фарси*. Как и критерий советского периода – место, в котором *родился* Низами, азербайджанский *город* Гянджа. Тут невозможно решить вопрос идеологией советского периода так же, как не всегда бывает приоритетным критерий Запада – язык произведения. Как и не приняты в других учебниках, кроме наших, принадлежность азербайджанской литературе Шах Исмаила Хатаи, писавшего диваны и на азербайджанском языке, а также других поэтов, писавших на трех языках последнего периода средних веков.

Это моменты отличия в теории литературы, которые Восток и Запад в основном совместно изучают в последнее десятилетие.

От теории к анализу художественного произведения: «Теория художественного произведения», марксизм и исторический материализм в западной теории литературы

A Theory of Literary Production (Теория художественного произведения), написанная Pierre Macherey и переизданная в 1978-м и 2006-м годах в серии *Routledge Classics* издательством Routledge, впервые была издана во **французском** оригинале в 1966-м году в Париже³³. Книга написана *с позиций исторического материализма* и посвящена переосмыслению основных категорий *марксистской теории* в период последеисталинизации: проблема порядка определенных идей (*художественное произведение*) в рамках конкретной идеологии (*литературная критика*). То есть если современная западная теория литературы в основном строится на теоретических школах или методах 20-го века и их основных произведениях, данная работа посвящена одному из них – *историческому материализму*³⁴. Первый общий раздел под названием «Некоторые элементарные концепции» разъясняет суть этого метода и одновременно отражает свойственные советской теории литературы и

³² Его родители познакомились в Тебризе, и у него дома турецкий и английский флаги висели рядом.

³³ Translator's Preface/ - Pierre Macherey. – *A Theory of Literary Production* - Routledge (Translated from the French by Geoffrey Wall). – London&New York, 2006. –сәһ.xiii.

³⁴ После распада Советского Союза, его основной литературно-культурный метод – социалистический реализм также как и сам СССР подвергся обвинениям. Несмотря на потуги и попытки реанимирования, он заменен в основном постмодернизмом и деконструктивизмом. Что касается метода социалистического реализма, построенного на марксистско-ленинской философии, на Западе также были представители *марксистской философии*, и они есть; этот раздел и теория социалистического реализма имеется, независимо от взглядов, в учебниках теории литературы и курсах западных университетов, например, преподается на курсе теории литературы известного британского университета - UCL. Иногда эту тему ведут разные лекторы-специалисты.

современной постсоветской теории моменты, как интерпретация, имплицит (скрытый) и эксплицит³⁵, творчество и произведение.

Метод, теория исторического материализма применяется в исследовании конкретного художественного произведения или его фрагмента³⁶. С этой целью Pierre Macherey анализирует, наряду с художественными произведениями, играющими роль в литературе теории исторического материализма, также научные исследования. Данный учебник собрал вместе шесть произведений различных писателей и критиков: Ролан Барт, К.Леви-Стросс; Ленин; Жюль Верн, Даниэль Дефо, Хулио Борхес, Оноре де Бальзак. Автор предлагает в книге не только свои суждения³⁷ об эпохе Толстого, но и дополняет ее статьями Ленина³⁸ о Льве Толстом. В главе, посвященной Ж.Верну, говорится об историческом значении произведений писателя и это может быть привлекательно для двух аудиторий: буржуазия Третьей Республики Франции; именно под ее влиянием произведение Ж.Верна (Jules Verne) было принято французской Академией.

Определяет ли укрощение природы содержание истории, современником которой был Ж.Верн? Ответ очевиден для писателя: через художественное произведение и воображение³⁹. Исследователь анализирует капитана Немо с этой позиции.

Выводы

Таким образом, кроме *различий в классификации наук о литературе*, мы отметили две отличительные особенности западной (англоязычной) теории литературы и советской и постсоветской теории литературы: несмотря на попытки западной и советской (а также постсоветской) теорий литературы последовательного изучения друг друга, различия проявляют себя и в том, *какие темы включаются в учебники*, и в *интерпретации некоторых терминов*, а также в *европоцентризме*. При анализе применения конкретной теории к произведению всплывает еще одно отличие – другое, нежели лидирующий в СССР и постсоветском пространстве догматизм, отношение к методу социалистического реализма, марксизму и историческому материализму, являющемуся одним из его источников. Мы попытались, вкратце акцентируя внимание на вышеуказанных моментах, выявить часть общих и отличительных особенностей, неизбежных в развитии любой науки.

1. Bertens Hans. Literary Theory. The Basics. – London: Routledge, 2001; 2. Carter David. Literary Theory. The Pocket Essential Literary Theory. – by Pocket Essentials, 2006; 3. Barry Peter. Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory (second edition) – UK: Manchester University Press, 2002; 4. Widdowson Peter. Literature. – London&New York: Routledge, 1999; 5. *Modern Literary Theory. A Comparative Edition.* – Eds: Ann

³⁵ Из основных терминов структуралистической теории Ф.Сосюра: implicit (скрытый) vs explicit (ясный)

³⁶ Если обратить внимание на «научный метод» защищенных в нашей стране за 20 лет диссертаций по специальности литература, можно увидеть, насколько он упрощен (или опрIMITивитивен?), независимо от уровня работы.

³⁷ Pierre Macherey. – *A Theory of Literary Production* - Routledge (Translated from the French by Geoffrey Wall). – London&New York, 2006., s. 115-152.

³⁸ Там же, с.334-362

³⁹ Там же, с.181.

Jefferson&David Robey - London: B.T. Batsford Ltd, 1988; 6. *Macherey Pierre*. – A Theory of Literary Production - Routledge (Translated from the French by Geoffrey Wall). – London&New York, 2006; 7. *Cavalaro Dani*. Critical and Cultural Theory. – London&New Brunswick, NJ The Athlone Press, 2001; 8. *Bennett Andrew and Royle Nicolas*. - Introduction to Literature, Criticism and Theory – second edition - Prentice Hall Europe, 1995.; 9. *Goring Paul, Hawthorn Jeremy, Mitchell Domhnall*. Studying Literature. The Essential Companion. – London: Arnold, Norwegian University of Science and Technology, 2001; 10. *Ethic, Literature & Theory*, second edition, – edited by Stephen K. George. - A Sheed&Ward Book – Rowman&Littlefield publishers, inc, 2005; 11. *Wellek Rene and Warren Austin*. Theory of Literature. –A seminal study of the nature and function of literature and in all its contexts. – London: Penguin Books, 1985; 12. *Geybullayeva Rahilya*. Three waves of deconstructivism in post-soviet Azerbaijani literature . - [ICCEES VIII World Congress in Stockholm 2010 - Prospects for Wider Cooperation](#). Web , 2 Sept. 2010; 13. <http://www.iccees2010.se/sidor/programme20100616.pdf>; 14. Ədəbi-nəzəri məcmuə (Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsinin illik məcmuəsi). III kitab.- Bakı: Nafta-Press, 2005; 15. *Study Pack*. Modern Literary Theory. Term 1 – 2006-2007. – Faculty of Arts and Humanities. Centre for Intercultural Studies.UCL; 16. *Literary Theory* - [Internet Encyclopedia of Philosophy](#). June 29, 2005 | Originally published: June/27/2002. Web. <http://www.iep.utm.edu/literary/>; 17. *Paul H Fry*. Yale. Literary Theory. 25 Lectures on Literary Theory Yale Videos (2010-2011), 2011 [Academic Earth](#). Web; 18. *Rebecca Newberger Gondstein*. Theory, Literature, Hoax. The New York Times, [Sunday Book Review](#) (published May 7, 2010); 19. *D.G. Myers*. On the Teaching of Literary Theory.- Philosophy and Literature 18 Originally published in *Philosophy and Literature* 18 (October 1994): 326-336. <http://www.nytimes.com/2010/05/09/books/review/Goldstein-t.html>; 20. *The Differences between Literary criticism, Literary Theory and «Theory itself»*. - [John Lye](#) Prepared for my ENGL 4F70, Contemporary Literary Theory, course, 1998. – The Department of English Languages and Literature. Courses. July 2001; 21. *Brizee Allen, J. Case Tompkins*. Literary Theory and Schools of Criticism (last edited 2010-04-21) .- Purdue Online writing Lab. - Purdue OWL Literary Theory and Schools of Criticism.htm / Last Edited: 2010-04-21; 22. *Теория литературы*. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964; 23. *Теория литературы*. Том IV. Литературный процесс. – Главный ред. Ю.Б. Боров.- Москва: ИМЛИ РАН, 2001; 24. *Литературоведение как проблема*. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН Наследие, 2001; 25. *Хализев В.Е.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000; 26. *Ə. Mirəhmədov*. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopek lüğət. – Bakı: Azərbaycan ensiklopediyası, 1998.

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

ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ДРАМАТУРГІЇ ЯКОВА МАМОНТІВА: ІНТЕРТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

У статті розглядаються інтертекстологічні аспекти інсценізацій творів Тараса Шевченка в драматургії Якова Мамонтіва, особливості їх рецепції та інтерпретації.

Ключові слова: інсценізація, інтертекстологія, модернізм, автор, текст, драматургія.

В статье рассматриваются интертекстологические аспекты инсценизаций произведений Тараса Шевченко в драматургии Якова Мамонтова, особенности их рецепции и интерпретации.

Ключевые слова: инсценизация, интертекстология, модернизм, автор, текст, драматургия.

The article deals intertextological aspects dramatization Taras Shevchenko's works in the dramaturgy by Yakiv Mamontiv, peculiaritys his reception and interpretation.

Key words: dramatization, intertextology, modernism, author, text, dramaturgy.

Творча особистість Якова Мамонтіва (1888 - 1940), уродженця Сумської області – багата й різногранна: поет, прозаїк, драматург, театральний критик, педагог, історик і теоретик драми. Справжній інтелектуал, естет залишив про себе таке враження у сучасників на початку модерних двадцятих минулого століття: «Перед нами, акторами дотеперішнього провінціального способу життя, ще й позначеними внутрішньо – в світосприйманні, та зовнішньо – самим різностроєм тогочасного післяфронтового та підфронтового побуту, він – з'явився у випрасуваних брюках у білу смужку та елегантному смокінгу й краватці метеликом при накрохмаленій манишці. А ми були хто в цивільному піджаку й кавалерійських бриджах чи галіфе, хто в солдатській гімнастерці чи офіцерському френчі, а хто й в жупані з залишків колишньої етнографічної театральної костюмерії, і вдягали смокінг чи візитку лише в спектаклях «європейських» п'єс, виконуючи роль якогось, як тоді говорилося між акторів, «піджачника». Смокінг і біла манишка з метеликом! Справжнісінький тобі європеєць!» [14, 227]. Власне, це були аж ніяк не зовнішні атрибути, а за виразом Юрія Смолича, «позначені внутрішньо – в світосприйманні».

Розпочавши писати ще в шкільні роки, незабаром Мамонтів друкує перші свої твори – нарис «Під чорними хмарами» та вірш «Коли я дивлюся...» на сторінках журналу «Рідний край» (1907) під псевдонімом Яків Лірницький. Натхненний теплим листом редактора – Олени Пчілки, дев'ятнадцятилітній автор – учень Дергачівського сільськогосподарського училища, все менше задумується про агрономічну кар'єру. Прагнення до нових знань приводить його у 1909 році до Московського комерційного інституту, який закінчує в 1914 році з відзнакою. Дипломна робота обдарованого студента «Художньо-дидактичний метод у викладанні», виконана на кафедрі педагогічної психології, мала неабиякий інтерес, а продовженням наукової кар'єри став захист кандидатської дисертації «Проблема естетичного виховання» і присудження наукового ступеня кандидата економічних наук.

Навчаючись у Москві, Яків Мамонтів цікавиться не лише естетикою, психологією, філософією, а й активно займається літературною працею, відвідує численні літературні вечори, зустрічі модерністського спрямування. Це дало підстави критиці зробити згодом такі висновки: «Шукаючи правдивого шляху, молодий письменник не раз мимоволі підпадає впливові декадентського, занепадницького мистецтва, помилково вважаючи служителів його за "братів". Естетичні смаки Я.Мамонтова й система його поетичної образності формувалися під впливом К.Бальмонта, Ф.Сологуба та українського модернізму, зокрема Олеся. Але, на щастя для поета, проти цих впливів боролися животворні струмені таких благородних традицій, як традиція сповненої громадянського пафосу й філософської глибини поезії І.Франка та Лесі Українки» [15, 94]. Характеризуючи творчість першого етапу Мамонтіва-

драматурга, який розпочався ліричною драмою «Дівчина з арфою» (1914, завершена 1918), автор статті зауважує, що на той час вона «не виходила за межі умовно-абстрактної символічної поетики» [15, 94]. Власне, за спогадами дружини письменника М.Ф.Гармсен, «його захоплював ібсенівський, за виразом Г.Брандеса, р е а л ь н и й с и м в о л і з м, прозорість підтексту кожного твору, гострота в побудові драматичного конфлікту, стрункість сюжету, стислість і чіткість діалогу, уміння ставити й розв'язувати проблему» [6, 9-10]. Сучасні дослідники трактують ранню драматургію Якова Мамонтіва, що охоплює 1914-1925 рр., як неоромантичну (В.Шевчук [19, 5]), предсимволічну (М.Ільницький [4, 25]), символічну (Г.Семенюк [13, 44]), абстрактно-символічну (Ю.Барабаш [1, 97]), Н.Щур помічає певний еклектизм художнього стилю [21, 286]). За цей час митець написав 13 драматичних творів різних жанрових різновидів і проблемно-тематичних спрямувань. Серед них – драматичні етюди «Dies irae» («День гніву»), «Третя ніч», «Захід» – перший і третій написані білим віршем, що нагадувало про ранні поетичні захоплення, оскільки 1918 року письменник остаточно відійшов від поезії та залишився автором єдиної поетичної збірки «Вінки за водою». Підготовлена того ж року до друку, книга так і не побачила світ через тимчасову білогвардійську окупацію Харкова й з'явилася перед читачем лише через шість років, де в передмові Мамонтів зазначив: «Тепер “Вінки за водою” виходять після пильного авторського перегляду і в розмірі лише одної третини свого обсягу. З 1918 року я не пишу поезій і ця книжка – давно перейдений етап. Видання її – на мій погляд – виправдується виключно історико-літературними мотивами» [9, 9]. Незважаючи на цю категоричність, перші драматургічні спроби митця «міцно зв'язані з його поезією, характеризуються підкресленою позачасовістю, пильною увагою лише до «психологічних» конфліктів (при повному нехтуванні соціальними), до мотивів розчарування й песимізму» [1, 93]. У ранній драматургічній палітрі Мамонтіва, крім уже згаданих, п'єси: «Над безоднею» (1919-1920), «Веселий Хам» (1921), «Коли народ визволяється» (1922, під скороченою назвою «Колнарвиз» ставилася Першим театром Української Радянської Республіки ім. Т.Шевченка, тепер – Дніпропетровський театр ім. Т.Шевченка), «Ave Maria» (1923), «До третіх півнів» (1924). Ці твори визнані важливою віхою у творчій біографії письменника, хоч критика зауважувала на ідейно-художній їх неоднорідності. Автору закидали брак «життєвих спостережень, знання реальної дійсності, обізнаності з пекучими проблемами сучасності» [5, 4], оскільки він залишався осторонь революційних подій. Однак, чи могли вони пройти повз нього? Звичайно ж, ні. Мамонтіву судилося бути їх живим свідком, котрий до того ж спізнав і окопи Першої світової війни. Хоча революція не стала його стихією, саме він вважається одним із перших в українській новітній драматургії, хто вивів на широку сцену трудящі вестви, зокрема робітництво. Не випадково пізніші абстрактно-символічні драми Мамонтіва «Веселий Хам», «Ave Maria» й особливо «Коли народ визволяється» знаходять дещо інше потрактування критики. Так, Ю.Барабаш зауважив: «Ставлячи в них і (в плані своїх тодішніх ідейно-естетичних горизонтів)

намагаючись розв'язати проблеми соціальні, підказані революційною дійсністю, Я.Мамонтов значно відходить від засад модернізму і перегукується тут швидше з пролетарськими мотивами драматургії Е.Верхарна та з революційною «синтетичною» драмою А.Луначарського. Це було вже щось якісно нове, вищий щабель в абстрактно-символічній драматургії письменника, це наближало його до прихильників реалістичного методу, знаменувало злам в його творчості» [1, 97].

До цього зламу відносять й інсценізації творів Тараса Шевченка «У тієї Катерини» (1924) та «Чернець» (1925), а також присвячений пам'яті Кобзаря драматичний етюд «Роковини» (1925). Хоч у цих творах і намітився перехід від абстрактно-символічного до реалістичного письма, все ж вони зберігають й виразні риси романтизму та символізму, характерні для вихідного тексту. Класична освіченість, вироблений естетичний смак та ерудиція, поміркованість дозволили драматургу, на відміну від деяких надто радикальних товаришів по перу, дійти справедливих висновків про неможливість, хибність розривання традицій, відкидання культурної спадщини. Як теоретик і практик театру, Мамонтов закликав у своїй статті «Сучасний український драмопис» «...ознайомитися з тематичною культурою чужоземних драматургів, щоб використати її для своїх завдань», а також «пильно прислухатися до голосу своїх глядачів і не одгетькувати з таким безоглядним презирством етнографічно-побутовий драмопис, а наперед простудіювати його» [10, 37] задля вироблення власної техніки письма («технічної культури»). Звідси його особливе ставлення до творчості Тараса Шевченка, зацікавлення аж ніяк не випадкове, а радше логічне продовження творчих пошуків і художніх експериментувань як у площині жанрово-стильовій, так і формо-змістовій. Свідченням цього є не лише метатексти Шевченкових творів, лібрето до опер «Сава Чалий» та «Гайдамаки», а й інсценізації творів М.Коцюбинського «Фата Моргана» («Мужики») і «Хо», п'єси «Республіка на колесах», прототекст якої – оповідання О.Слісаренка «Президент Кислокапустянської республіки», п'єси «До третіх півнів», що постала на основі оповідання П.Лісового «В революцію», «Золотий обруч» (за повістю І.Франка «Захар Беркут»). Все це були кроки на шляху до «нової драми», яку М.Вороний означив так: «Реалізм “нової драми” (або як кажуть, “драми живих символів”) – це синтез розкиданих у світі дрібниць, з яких складаються окремі моменти життя; реалістичний психологізм цієї драми (драми Ібсена, Гауптмана, Пшибишевського) цурається всякої піднесеності, гарних, ефектних фраз, так само як і взагалі ефектної дії; в собі він перетворює різноманітність деталей всякого явища, беручи з величезної маси сил, з яких він складається, лиш ті, що конче потрібні для його існування. Головні засоби сього театру: реальна до найменших дрібниць обстановка і дотриманий настрій у виконанні.

Символічна течія виходить з тієї тези, що не театр повинен давати толкування п'єси, не він повинен зображати її в закінченому вигляді, бо він не може відповідати за правдивість свого толкування, а сам глядач. Театр дає

тільки натяки, таємничі настрої; відгадати їх – се завдання глядача. Головним засобом своєї творчості символічний театр вважає *стилізацію*» [2, 57-58].

Текст інсценізації «У тієї Катерини» сповнений романтичним настроєм, драматичною напругою, демонструє гостроту морально-етичних і психологічних конфліктів, а «реалістична, історико-побутова точність, - як зауважив Максим Рильський в аналітичній студії “Балада Шевченка «У тієї Катерини»”, - саме романтику й посилює» [12, 56]. Прикметно, що історико-побутова точність, незмінно застережена в інсценізації, аж ніяк не випадкова. Очевидним для митця стало те, на чому наголосив і М.Рильський, назвавши твір «шедевром, яких мало навіть у самого Шевченка» [12, 58]. Така висока оцінка значною мірою зумовлена народнопісенною основою балади з «точністю народної поезики», що «переходить у символ» [12, 56-57]. Використавши мотив народної пісні про шукання тройзілля, відомої в багатьох варіантах у записах М.Максимовича, Т.Шевченко замінив його на мотив визволення козака з татарського полону, що поглибило мотивацію героїв. У дусі народно-пісенної романтики відтворено морально-етичні проблеми кохання й дружби, вірності та зради, гріха і спокути. На слушну думку Юрія Шереха: «Фольклор вабить Тараса Шевченка універсальним характером своїх образів і простотою мови – простотою, котра, однак, значною мірою символічна. Поетика фольклору співзвучна новому відчуттю поета, переходу його від експансивності до посилення внутрішньої напруги, до самоаналізу, до пошуку суттєвого в минулому, перехідному» [20, 41]. Символістська естетика, поезика фольклору є визначальними й в інсценізації Якова Мамонтіва.

Місце та час дії – багата козацька господа 17 ст., експліковані експресивністю відтворення драматичних перипетій, ліричністю інтерпретації зображуваних подій та характерів. Склад дійових осіб, на відміну від п’яти героїв першотексту, поширено до дев’яти. Окрім головної героїні – красуні Катерини, котра плекає мрію про повернення з ворожого полону коханого Андрія, викazanого трьом козакам-запорожцям за брата, в інсценізації задіяні мати дівчини, кобзар, поводиар, парубки та дівчата.

Розпочинається п’єса картиною погожого літнього надвечір’я, де крізь розчинені вікна помітно як сонце «червонить степовий простір» [7, 5]. Край столу сидить Катерина і вишиває рушник, тихо наспівуючи народну пісню «Ой, ти, зіронько та вечірняя...». Ця пісня стає своєрідним мотто, де закодовано основні смисли розгортання драматичних подій. Заклучні її рядки: «Красо-ж моя ти вродливая, // Кому будеш нещасливая? // Красо-ж моя ти прекрасная, // Кому будеш ти нещасная?» [7, 5], ніби передвіщаючи недобре, збуджують у душі дівчини неясну тривогу, від якої вона заходиться гіркими сльозами. Мати прагне заспокоїти доньку, але це їй не вдається. Звертаючись до Катерини «донечко моя безталанная», вона приймає всю глибину і розпач переживань доньки, зумовлені тяжкою розлукою її з коханим, що потрапив у татарську неволю. Сумне припущення матері: може його вже й у живих немає, донька рішуче відкидає, категорично стверджуючи: «Він – мій єдиний, він – моя доленька!» [7, 6]. Третій рік як дівчина молиться за звільнення коханого,

звертається з палкими благаннями до «всесильного й милосердного» Бога, який чомусь не приймає її молитов. На запевнення матері, що «милость Божа велика» й невідомі нам шляхи його, Катерина відповідає різким запереченням: «Я третій рік чую: Бог! Бог! А коли він єсть, коли він усе бачить, коли від нього все залежить, то навіщо-ж ці муки?! Ах, мамо! Коли я ридаю перед образом його, на мене часом находить такий одчай, така болюча туга, що, здається, камінь міг-би заговорити! А Бог мовчить... Де-ж тая правда Божа?» [7, 6-7]. Раптовий богоборчий спалах, який заповнює героїню, відсутній у баладі Тараса Шевченка, але цілком співзвучний з його богоборчими оскарженнями, де в діалозі зі Всевишнім митець також не отримує відповідей на «богозневажливе торжество несправедливості у світі» [11, 95]. Лише пізнаючи онтологічну взаємозалежність опозиційного існування добра і зла, проходить складний шлях від «богозвинувачення до боговиправдання і так само від людинозвинувачення до людиновиправдання» [11, 162]. Шевченко «бунтує супроти Бога в ім'я Його ж таки, божої, правди» [11, 95], що є однією з визначальних складових його етики чину.

В інсценізації Якова Мамонтіва Катерина – молода, сильна натура, бунтівна вдача якої увиразнена богосмиренністю і богобоязною матері – хранительки роду, представниці старшого покоління – упокореного життям, яке смиренно прийняло на себе всі удари долі. Вже з перших сторінок тексту автор п'єси розставляє особливі акценти в читацькому сприйнятті Катерини як рішучої, неупокореної, здатної відстоювати своє щастя людини. Однак, як засвідчує її пристрасний богоборчий монолог, не випадково введений Я.Мамонтівим, шляхи цієї боротьби можуть бути різними та йти навіть у розріз із Божими заповідями й приписами.

Текст інсценізації поділений на дві одміни (дії), що вирізняють два ключових моменти: свідомий, підступний обман дівчини та гірка розплата за нього. Фабула романтично-побутової драми розвивається досить стрімко й інтригуюче: до багатії сільської господи, де проживають мати з донькою, примандровують троє козаків-січовиків – Семен Босий, Іван Голий, Іван Ярошенко. Коротка авторська ремарка характеризує їх як «лицарів степів», загартованих завзяттям. Не дивно, що козаки рішуче беруться виконувати бажання згорьованої Катерини, відразу закохавшись у неї. В своєму аналізі балади Шевченка, Максим Рильський виявляє три аспекти світогляду козаків, зацентровані в їхніх позиціях: «один міряє все на багатство», бо готовий віддати дівчині усе золото, якби був заможним, «другий – на силу», а третій каже: «Діти, // Нема того в світі, // Чого б мені не зробити // Для цієї Катерини // За одну годину» [12, 56]. Виходячи з баладного тексту, «це вже та любов, - на думку М.Рильського, - яка кидає на шалі терезів не багатство і не силу, а *все життя*» [12, 56].

У тексті інсценізації, щедро пересипаному народними приказками і прислів'ями, що досить часто злітають з уст козаків та самої Катерини, смислова матриця видає дещо інший варіант трактування світоглядних позицій героїв. Застерігаючи стильовий ключ усонародної творчості, драматург

представляє сцену, де троє козаків і дівчина ставлять один одному та розгадують загадки. Визначальною для всіх стає загадка Катерини: «Чим живе рід людський?» [7, 11]. Відповідь Семена Босого – силою, заперечується Катериною: «не силою, бо коли сила піде на силу, то разом загинуть» [7, 11]. Іван Голий твердить – розумом, але Катерина відповідає: «найрозумніший може бути і найшкодливішим» [7, 11]. Третій козак – Іван Ярошенко переконує, що «правдою світ держиться і не западеться» [7, 11], проте й тут дівчина знаходить переконливішу відповідь: «Єсть на світі сила, що і правду переважить: то – любов, панове! А над нею вже нема нічого!» [7, 11]. Поцінуючи не лише красу, а й розум Катерини, запорожці піднімають келихи за любов чарівної господині, складаючи їй славу. Далі в тексті інсценізації майже дослівно передано ту парадигму відповідей, яку пропонує балада Шевченка. Так само дотримано форму прохання дівчини, емоційну напругу якого підсилено в інсценізації ремаркою з особливою розбивкою тексту. Для порівняння:

«К а т е р и н а (тихо). Єсть у мене... брат єдиний... У неволі вражій, у Криму десь пропадає... Хто його дістане, то той мені, запорожці, дружиною стане!» [7, 12].

«Катерина задумалась
І третьому каже:
«Єсть у мене брат єдиний
У неволі вражій!
У Криму десь пропадає;
Хто його достане,
То той мені, запорожці,
Дружиною стане» [17, 357-358].

Єдиною відмінністю між обома текстами та, що в Шевченковій баладі Катерина звертається передусім до третього козака – Івана Ярошенка, тоді як в інсценізації Мамонтіва її звертання адресовано одночасно трьом лицарям.

Таким чином, звільнення з татарського полону Андрія, нібито брата Катерини, стає справою честі трьох козаків-січовиків. Вагомим аргументом у цьому намірі служить і закон Січі – не забувати про своїх товаришів-невольників. Прощаючись з Катериною, запорожці радять їй готувати посаг, а заключна ремарка першої дії лаконічно окреслює стан та причину переживань героїні: «Довго дивиться К а т е р и н а в степ. А над степом залунав вільний та сумовитий козацький спів. І тяжко дівчині, що так погано обдурила цих завзятих та щирих степових лицарів: з розпукою припадає вона до вікна і заходиться гіркими сльозами.

Тим часом приходить м а т и» [7, 13].

Намагаючись заспокоїти Катерину, мати сумно звертається до неї: «Донечко моя нещасливая...». В цих словах підсвідомо прочитується теперішня і майбутня доля дівчини. А заставою лицарської честі та гідності, побратимства й героїства стає саме життя. Ним і розплачуються в

небезпечному поході Семен Босий та Іван Голий. Першого поглинає Дніпрове гирло, другого ж посадили на кіл у Козлові. Здолавши багато перешкод, третій козак – Іван Ярошенко, таки доставляє звільненого Андрія до Катерини. Він ще не знає про обман, промовляючи у баладі: «Вставай, вставай, Катерино, // брата зустрічати» [17, 358]; у тексті інсценізації Мамонтіва звертається до Катерини гордо і стримано: «Я своє лицарське слово додержав» [7, 17]. Відповідь дівчини в обох творах звучить як грім серед ясного неба. Заголосивши, Катерина зізнається Іванові: «Це не брат мій, це мій милий, // Я тебе дурила...» [17, 358]. Експресію й драматизм її відповіді у п'єсі пом'якшує вибачення дівчини зі звертанням до Івана, як до хороброго лицаря: «Стривай, стривай, лицарю хоробрий! Це не брат мій... Це – мій милий... Пробач мені, я тебе дурила...» [7, 18]. Розв'язка в баладі Шевченка наступає миттєво, вже наступним рядком: «Одурила!.. – І Катерина // Додолу скотилась // Головонька...» [17, 358]. Розв'язка інсценізації має дещо інший характер. Враження від обману Катерини підсилюється не лише виразною авторською ремаркою: «моторошна тиша і напружена нерухомість» [7, 18], а й різким звинуваченням Івана Ярошенка, кинутим в обличчя дівчині. Назвавши її гадюкою, він розповідає про смерть побратимів, що стала цілковитою несподіванкою для Катерини та Андрія. На докірливе запитання хлопця, чи справді заради його порятунку кохана обдурила трьох лицарів, Катерина відповідає: «Так, коханий: обдурила! І не тільки трьох лицарів, а самого Бога задля тебе я готова ще раз обдурити» [7, 18]. Ці слова знаходять гіркий осуд присутніх. Але, навіть за таких трагічних обставин Катерина не відмовляється від своїх почуттів. Дівчина знову гірко повторює: «Так, мій милий! Рятувала і врятувала. А тепер нехай мене судять люди» [7, 19]. У відповідь Андрій зізнається, що краще б загинув у неволі, ніж такою неправдою волю здобувати, приводячи цим Катерину у відчай. Означений ще на початку конфлікт, розв'язується відповідно до правил і норм народної моралі – доля карає за «лиху неправду», адже збудувати своє щастя на чужому горі неможливо. З несамовитою люттю підступає Іван Ярошенко до Катерини, проголошуючи громадський вирок: «Так от же тобі, облуднице, і суд наш і кара!» [7, 19], та б'є чингалом у груди. Умираючи, дівчина дякує за це Івану й бажає Андрієві бути щасливим. У її прощальних словах сконцентовано всю повноту усвідомлення тяжкості гріха і непоправності провини. Надавши Катерині право останнього слова, автор не виносить жодних вердиктів, лиш устами Андрія, який звертається до Ярошенка, констатує: «Пробач їй, друже, гріх тяжкий: не відала, що робила...» [7, 19]. Побратими разом виходять з «поганої хати», де на подвір'ї залякла непорушно юрба, а тишу розриває гірке голосіння матері над тілом єдиної доньки. Фінальну сцену вивершують слова кобзаря про долю, що покарала дівчину за лиху неправду та роздуми-застереження дівчат і хлопців: «Велика любов...» - «А правда – ще більша» [7, 19].

Порівняно з цією сценою, завершальні рядки балади Тараса Шевченка звучать досить лаконічно й своїм настроєм суголосні заключній ремарці в інсценізації:

«А тим часом у сонячній далечині залунав січовий спів козаків-побратимів: вільний, як вітер, і тужливий, як чайка над степовим простором» [7, 19];

«Катерину чорноброву
В полі поховали,
А славнії запорожці
В степу побратались» [17, 358].

Характерний для модерної драми акцепт – мета виправдовує засоби, знаходить у Мамотіва нове смислове наповнення, екстрапольоване в душі героїв, де неоднозначність понять любов і правда не видає пріоритетів, а покликає до застереження одвічних людських цінностей. Не менш важливим у цьому контексті є голос громади, активно заявлений у структурі тексту.

Наступною інсценізацією Якова Мамотіва стала поема Шевченка «Чернець», написана в Орській фортеці у 1847 р. Як зауважив Іван Франко, твір цікавий не лише з художньої точки зору, як «одна з найкращих Шевченкових п'єс» (промовисте авторське означення жанру), а й «під зглядом психології», як «документ незвичайно бодрого та смілого настрою його духа, яких в його “невольницьких” творах не стрічається більше» [16, 232]. За припущеннями митця, ця обставина пояснюється тим, що «Шевченко мусив чути аналогію між своєю долею і долею Палія, а Палієві ідеали вважав і своїми», хоча «в своїй концепції Палія Шевченко не держався докладно ані історії, ані легенд народних, що заставив Палія кінчити свій вік у монастирі, не згідно ані з історією, ані з традицією, заставив його жити аж до часу, коли Петро велів гонити українців на каналні роботи, т.є. до 1716 р.» [16, 232].

В основі Шевченкової поеми (як і деяких балад – «Причинна», «Тополя», «Одурила»), лежить мотив народної пісні. Йдеться, зокрема, про пісню «Ой високо сонце сходить, низенько заходить», героєм якої є Палій. Близька до народної стилістики й балада «У тієї Катерини», версифікацію якої дослідники порівнюють з народними думами.

Застерігаючи код Шевченкового тексту, інсценізація Якова Мамотіва «Чернець» (1925) виводить на кін відомого ватажка визвольних змагань кін.17 – поч.18 ст., супротивника Мазепи й апологета єднання України з Росією, фастівського полковника Семена Палія. Написана в стилі історико-побутової драми, вона зберігає основний ідейно-художній стрижень поеми Шевченка, умовний поділ тексту на дві частини: прощання героя з мирським життям та служіння у Межигірському монастирі. Йдеться про легендарний сюжет, оскільки Семен Палій не був ченцем, а тільки похований у Межигірському монастирі. Вдало використовуючи такі драматургічні засоби, як: авторські ремарки, діалоги, полілоги, колоритні картини життя різних суспільних верств населення з їх поглядами на вагомні суспільні події, введення нових дійових осіб, Яків Мамотів значно поширює фабулу первісного тексту, вносить у нього цікаві інтерпретаційні моменти. Це стосується як традиційної для романтиків проблематики – ролі історичної особистості в житті нації, народу

та взаємин між ними, так і долі самої України, її втрат і змагань, громадянських прав і свобод, чесного служіння рідній країні.

Окрім Семена Палія, дійовими особами в інсценізації виступають: «Кобзар з поводитирем», «Інспектор Києво-Могилянського Колегіума – «Ірод-Цар», «Архімандрит Межигірського монастиря», «Козак-нетяга», «Селяни, міщани, козаки, січовики, студенти, перекупки, прочани, ченці». Перша дія розпочинається яскравою картиною народного гуляння на київському Подолі недільного надвечір'я поч. 18 ст. Майдан перед брамою Братства заповнений ятками з різними стравами, багатоголосий шум «перевитий музикою та співом: то “козаки гуляють”» [8, 5], а за брамою Києво-Могилянського Колегіуму лунають сумні голоси спудеїв, які не можуть приєднатися до веселого дійства. Їхня мова пересипана латинськими і біблійними виразами, що у цьому контексті набувають комічно-іронічного звучання. Мізансцену доповнює розмова кількох підпилих селян, яка супроводжується уривками народних пісень із виразним соціальним підтекстом, як: «Ой, горе нам не гетьманщина, // Надокучила вража панщина» [8, 6]. Селяни відверто говорять між собою про втрату колишніх вольностей, згадують про Семена Палія, на якого «була надія», але «й того Мазепа з панством підтяв при самому корені...» [8, 6]. Уривок із народної пісні «Ой, Січ мати, ой, Січ мати // А Великий Луг – батько...», яку затягує один селянин, виявляє основні точки перетину з Шевченковим текстом, де поряд із ностальгійними нотами: «Було колись... і ніколи // Не вернеться, що діялось, // не вернеться сподіване...» звучить і віра автора в можливість зміни історичних подій: «А я, брате, // Таки буду сподіватись, // Таки буду виглядати...» [18, 305]. Змальовані в наступних рядках поеми Шевченка картини побуту київського Подолу, де представлені різні верстви населення, знаходять своє дзеркальне відображення й у тексті Якова Мамонтіва. Через характеристики персонажів, загальний настрій, побутові картини, традиції і звичаї людей обидва автори подають широку картину тодішнього життя суспільства, взаємостосунків різних груп людей, особливостей їх співжиття, громадського укладу. Лаконічні рядки поеми Шевченка, звернені до життя бурсацтва: «А із Братства те бурсацтво // Мовчки виглядає. // Нема голій школі волі...» [18, 305], не лише дослівно повторені, а й значно поширені в інсценізації Якова Мамонтіва, зокрема, через образ інспектора Києво-Могилянського Колегіуму, промовисто названого бурсаками «Іродом-Царем». Його тиради, адресовані невгомно-іронічному бурсацтву, як і піднесена до символу монастирська брама, що ніби відділяє два світи – реальний та канцелярсько-схоластичний, відтінений навіть мовою спудеїв, засвідчують розрив між первісною історією заснованого з ініціативи запорозьких козаків і заможних міщан Братства та новими часами, де немає вже «голій школі волі». Однак непогамовне бажання спудеїв бути невід'ємною, живою часткою реального життя проступає в їх непідробно-радісному вітанні кобзаря з поводитирем, що приносять довгоочікувані звістки з Січі, а також у діалозі між двома молодіцями, які торгують на майдані перед брамою: «І чого вони мучаться в тім монастирі? Ну й тікали-б на волю, до січовиків!» [8, 8].

Коли ж услід за кобзарем на майдані з'являються «січовики, в синіх та червоних жупанах, і шабльоване козацтво, і нешабльоване міщанство (“личаки”) та селянство. Тут і чоловіки й жінки, і старі, й молоді, й діти» [8, 9], студенти забувають про всі приписи й обсідають мур та браму Братства. Особливу увагу присутніх привертає постать сивоусого полковника Семена Палія, оточеного музиками й козацтвом.

У тексті поеми цей епізод супроводжується веселою народною піснею «По дорозі рак, рак...» і традиційним козацьким привітанням: «Пугу, пугу! // Привітайте, святі, ченці, // Товариша з Лугу!» [18, 306]. Але, відразу за цим окреслюється один із кульмінаційних моментів твору:

Свята брама одчинилась,
Козака впустили,
І знов брама зачинилась,
Навік зачинилась
Козакові.
Хто ж цей сивий
Попрощався з світом?
Семен Палій, запорожець,
Лихом не добитий [18, 306].

Такий же сюжетний хід зберігає в своїй інсценізації Яків Мамонтів. Проте, як зауважено в ремарці: «Картина розгортається разом в кількох напрямках, але з певною послідовністю щодо головних моментів окремих груп» [8, 9]. Відповідно, перша група – спудеї, виявляють новий поворот сюжетної дії, де безпосередньо спілкуються з січовиками. Дізнавшись від них, що той сивий чоловік, котрий прощається зі світом перед монастирською брамою Семен Палій, шанобливо вітають його: «Vivat! Vivat! Преславний Палію» [8, 10]. Це свідчить за те, що молодь була добре обізнана зі славними діями сивочолого полковника, його історичною долею. Завершується сцена братанням січовиків і спудеїв, які нарешті полишають монастирський мур та, спустившись на землю, йдуть у веселий танок під перебір кобзарських струн.

Другий напрямок дії інсценізації розгортається побіля яток. На прикладі спілкування козаків із молодіцями, які торгують різними наїдками, автор показує щедрість козаків, які не рахують грошей і пригощають усіх власним коштом. Виразно наголошено в тексті добрі, тісні взаємини січовиків і селян. Спілкуючись між собою, вони щиро сумують з того, що вже не буде «гуляти з нами Семен Палій» [8, 12]. На прохання заграти жалібної, бо сльози заступають очі, кобзар співає народну пісню «Та літає орел, та літає сірий», що стає своєрідною прелюдією до центральної дії, головним героєм якої виступає Семен Палій, оточений різним людом. Прикметно, що в поемі Шевченка не подається така широка панорама суспільного життя як в інсценізації Якова Мамонтіва. Розрахований на дійство її текст активно задіює полілог, на відміну від лаконічного моно-тексту Шевченка. Для автора інсценізації важливим було

також зацентувати ставлення простих людей до свого ватажка, якого щиро любили і поважали. Не випадково, один із козаків звертається до нього: «Ех, батько наш любий! На кого-ж ти покидаєш нас, сиріт недобитих?» [8, 13]. Сумна відповідь Палія: «На долю, козаче, на долю, та на таких молодців, як от ти!» [8, 13] не вдовольняє присутніх, бо бачать вони свою долю «на руїнах», коли не стане «надії й поради», «оборонця від панського ярма» славного Палія. Сподіватися на краще життя надаремне і їхнім дітям, котрі стануть «холопами панськими». Зворушливе звертання Палія: «Сини мої... Соколи мої... Тож не я вас боронив од лиха: ви самі себе захищали і мені загинути не давали... Але тепер не сила вже мені боротися разом з вами... Минулося... навіки минулося...» [8, 13] значно посилює драматизм дії. На відміну від поеми «Чернець», у текст п'єси введено дуже важливий епізод, з якого читач дізнається про деталі складної біографії полковника. З уст старого козака – його побратима, звучать гіркі одкровення: «Гуляв я з тобою по степах широких, з мушкетом та шаблею... Ходив за тобою і до Москви далекої, в ланцюги закутий... І на берегах енісейських разом з тобою кайданами брязкав... Дозволь же мені тепер піти за тобою і в монастир Межигірський» [8, 13]. Відповідь Палія категорична й прониклива: «Дякую тобі, друже мій вірний... Щиро дякую... Але рано ще тобі, Тарасе, гріхи одмолювати: ти ще не раз послужиш отчизні і списом і шаблею! А от я... можу тільки журитися за край наш нещасливий...» [8, 13]. Відверта і чесна розмова Палія зі знайомими та незнайомими людьми засвідчує не лише близькість поглядів і позицій, а й готовність багатьох із них розділити сумну долю свого ватажка. Виразний елемент фатуму, який надає поемі Тараса Шевченка романтичного забарвлення, незмінно постулюється в інсценізації Якова Мамонтіва, де сліпа гра долі невблаганно наближає драматичний фінал.

Вивершується перша дія сценою прощання Палія з людьми на майдані, закликком не поливати його путь сльозами, бо ще доведеться нажуритися за монастирськими мурами і танцем старого ватажка під козацький супровід народної пісні, яку використав на початку своєї поеми Шевченко. Незважаючи на максимальну напругу дії, сцена прощання Палія не трагічна, адже вибір його цілком усвідомлений та внутрішньо мотивований. Це не спонтанний відхід від мирського життя, а вибір людини, яка доходить свого зеніту й гідно вивершує нелегкий життєвий шлях. Авторська ремарка: «Натовп з захватом дивиться на Палія» [8, 14] звучить в унісон загальному дійству і стає логічним його завершенням.

Друга дія повністю зосереджується на Межигірському монастирі. Однак і тут автор залишається вірним своїй концепції задіяності в долі Палія широких народних верств. Так, погожим осіннім ранком на невеликому майдані перед храмом гуртується різний люд – селяни, міщани, кобзар, козак-нетяга та інші. Роздумуючи над вибором ватажка, який уже другий рік перебуває за монастирськими мурами, одна з жінок висловлює надію: «Може його душенька хоч тут заспокоїться» [8, 15], яку тут же розвіює козак-нетяга. На його думку, той, хто стільки отрути випив на своєму віку, стільки просторів облітав, сліз і

крові побачив, навряд, чи вже зможе колись заспокоїтися. Жінка просить долю заступитися за нього, а устами козака-нетяги і кобзаря подається характеристика Палія – людини і воїна: «Н е т я г а. Завзятий був рубака! І перед людьми посполитими сором мав: не запродував нас ні панам лядським, ні боярам московським, ні старшинам козацьким.

К о б з а р. За те ж і був невольником, сердешний, аж доки гетьман Мазепа не загинув...» [8, 16]. На запитання селянина: «А як це сталося, кобзарю?», той виконує народну думу про Палія, яку люди слухають з повагою і сумом.

На трактуванні цього сюжету в поемі Шевченка, окрім народної поезії, позначилися збірки пісень І.Срезневського та М.Максимовича, «История Малороссии» І.Маркевича, інші історико-літературні джерела, які суттєво вплинули на генезу тексту. Складний душевний настрій поета на засланні, безумовно, передався його героєві. Митець не приховував свого співчуття Семену Палію, ідеал якого – козацька республіка, заснована на ідеях демократії, був також близьким і дорогим йому. Саме тому, за спостереженням критики: «В цілому в поемі розкритий образ визначного патріота, борця за свій народ, хоч і зазнав він краху своїх змагань, але це не притупило єдиного сенсу його життя – любові до батьківщини...», а «тема безталання історичного діяча, що за патріотичну визвольну боротьбу зазнав руїни особистої долі, розвивається в зв'язку з темою історичного безталання народу, поневоленого царським самодержавством. Таким чином, безталання Палія показане як один з характерних виявів історичної долі народу» [3, 136].

Застерігаючи Шевченківський текст не лише частими ремінісценціями, а й неповторним духом народної творчості, драматург посилює соціально-психологічну напругу письма, що у другій картині інсценізації видає добру обізнаність автора з історичними джерелами (літописами, працями відомих істориків тощо). Уведена в текст п'єси дума є одним із тих численних варіантів народної пісні, яка за спостереженням М.Драгоманова зобразила подію, що найбільше врізалася в пам'ять народу – арешт Палія (за участі Мазепа) й заслання того в Сибір. Вона своєрідно «дешифрує» народними устами конфлікт між фастівським полковником і Мазепою, якого не деталізує Шевченко. Коротка авторська ремарка: «Під час кобзарського співу до гурту підходить Палій. На ньому – чорна рясa, чернечий клобук, в руках – патериця і чотки» [8, 16] продовжує сюжетну лінію спілкування Палія з народом, навіть у чернечому сані, чого немає в тексті поеми.

На відміну від інтровертного Шевченкового героя, який у монастирській келії стає сам собі найсуворішим суддею і в безмовному діалозі з гетьманом складає найщирішу молитву за Україну як власну покуту, образ Мамонтіва виразно екстравертний. Його чернець відверто спілкується з народом і, навіть після двох років перебування у монастирі, щиро зізнається: «Немає мені тут ні радости небесної, ні спокою земного. Нудно мені між ченцями! Непокоїть мене гомін життєвий...» [8, 17]. Як і Шевченкового героя, його наздоганяє тінь Мазепа і, котяться слізи зі старечих очей на чорну рясу, хоча голос народного

відчаю заставляє стрепенутися. Гіркі інвективи людей спрямовані на адресу нових ватажків, наставлених царською владою: «Н е т я г а.

... Все загинуло! Все по шматках розпродали та поділили між собою козацькі гетьмани і полковники.

С е л. 1. А ми як були в ярмі, так і лишилися.

Ж і н к а. Як тинялися покритками попід панськими тинами, так і тиняємося!

М і щ. 1. Де там: ще гірше робиться! Раніш хоч на своїй землі помирали, а тепер женуть на північ. Цареві, бач, забажалося на болоті палаци та фортеці будувати, так от нашими кістками ґрунт сирий талують!»

М і щ. 2. Бодай він провалився з його мостами та фортецями!» [8, 18].

Поділяючи всю гіркоту поразок і втрат із рідним народом, Палій приймає близько до серця правду про царську політику нищення козацтва і українства, на чийх кістках вимощували палаци й фортеці в північних болотах Російської імперії. Справедливі докори з народних уст злітають на адресу козацьких гетьманів та старшини в їх корисливому ухадництві, продажності, численні звинувачення скеровані проти визисків польської шляхти і своїх дук, що позасідали багаті землі, загнавши народ у безвихідь та злидні. Висловлюючи беззастережну довіру своєму ватажкові, котрий багато переосмислив й усвідомив із пережитого, але завжди стояв в обороні прав і свобод знедолених, народ просить поважного і кволого вже обранця стати якщо не шаблею, то мудрим розумом на службу громади. Знедолені люди прагнуть бачити в обороні своїх прав і свобод справедливого ватажка, пасіонарність якого в їх очах має цілком виправдане підтвердження: «— Ти був за нас! — Палій не зрадить!» [8, 19].

Із глибокою вдячністю за людську довіру та усвідомленням нерівності сил, старий полковник висловлює надію на те, що прийде колись-таки суд як не божий, то людський і ще не раз «зашумить Україна народним гнівом». Вивершує інсценізацію картина, що подає суттєво відмінне трактування подій, аніж у тексті Шевченка. Зокрема, перед заключними словами Палія, на паперті з'являється суворий архімандрит Межигірського монастиря, що уважно дослухається до гнівної тиради, а потім, «рішучими кроками надходить до краю паперті і владним, холодним голосом обриває розпаленого ченця» [8, 20]. Під тягарем камінних слів архімандрита той замовкає, а разом із ним затихає, никне юрба. Серед повної тиші, архімандрит у наказовій формі дослівно повторює те, що в поемі Шевченка звучить як внутрішній монолог Палія, який увібрав всю глибину болісних роздумів і терзань: «Бий поклони і плоть старечу усмирай, святе Писаніє читай! Читай, читай та слухай дзвона, а серцеві не потурай! Воно тебе в Сибір водило, воно тебе весь вік дурило. Приспи-ж його, і занехай свою Борзну і Фастовщину: загине все, ти сам загинеш і не згадають — щоб ти знав...» [8, 20]. Дещо несподіваний сюжетний поворот інсценізації, насправді концептуально мотивований, виходячи вже з перших її сцен, де показано з'яву інспектора Києво-Могилянського Колегіума — «Ірода-Царя». Міцна уже на той час церковна влада стала невід'ємною складовою російського самодержавства

й виявила в особі архімандрита сутнісні свої характеристики. Устами таких верховних владик проголошувалася анафема Мазепі, її перстами усмирявся бунтарський дух голоти, якій належало терпіти і страждати, а ватажкам її вселялась думка про те, що: «загине все, ти сам загинеш і не згадають – щоб ти знав...». Хто не приймав таких вердиктів, того чекала доля Калнишевського, чи Палія. Не випадково і Шевченко, і Мамонтів з метою увиразнення художньої правди використовують прийом, що подовжує життя героя аж до 1716 року. На відміну від реального Палія, який прожив усього рік після Полтавської битви, художній Палій доживає до часу висилки українців на каналні роботи за наказом Петра. Звідси й розпачливе запитання старого полковника, дослівно повторене за текстом поеми в інсценізації: «Для чого-ж я на світ родився?! Свою Україну любив?..» [8, 20]. Під супровід церковного дзвону і понуре мовчання громади звучать останні слова Палія: «Пробачте, братія, пробачте...» [8, 20], після яких він тихою ходою рушає до храму в супроводі усіх присутніх.

Про богоугодність Семена Палія багато розказано в легендах та історичних джерелах, як і про благодійну діяльність Івана Мазепи. Їхні сподівання на божий суд були не марними. Не випадково й пророчо-символічні слова козака-нетяги вивершують інсценізацію оптимістичним фіналом під тихий перебір кобзарських струн: обсіплеться пожовкле осіннє листя, та знову наступить весна і, «молоде листя зашумить новим шумом!» як нове, вільне життя.

Інтертекстологічний аналіз творів Тараса Шевченка «У тієї Катерини» і «Чернець» та однойменних інсценізацій Якова Мамонтова виявив не лише нові рівні інтерпретації тексту, а й означив його суб'єктом міжкультурного діалогу, увиразнивши в додаткових параметрах і можливостях у парадигмі множинності голосів культури.

1. Барабаш Ю. Яків Мамонтов // Радянське літературознавство. – 1958. – № 5. – С. 9-104;
2. Вороний М. Театр і драма. – К.: Мистецтво, 1989. – 408 с.;
3. Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847 – 1861 рр. – К, 1968. – С. 134-137;
4. Ільницький М. Література українського відродження: напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. – Львів, 1994;
5. Кисельов Й. Яків Мамонтов // Українські радянські письменники. – Вип. 4. – К.: Рад. письменник, 1960. – 466 с.;
6. Костюк Ю. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова // Мамонтов Я. Твори. – К.: Дніпро, 1988. – 560 с.;
7. Мамонтів Я. У тієї Катерини. Інсценізація поезії Т.Шевченка. – Х., 1924. – 19 с.;
8. Мамонтів Я. Чернець. П'єса на 2 одміни. Інсценізація поезії Т.Шевченка. – Х, 1925. – 20 с.;
9. Мамонтов Я. Вінки за водою. Лірика. – Харків, 1924;
10. Мамонтов Я. Театральна публіцистика. – К.: Мистецтво, 1967. – 328 с.;
11. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 208 с.;
12. Рильський М. Балада Шевченка «У тієї Катерини» // 36. праць сьомої наукової шевченківської конференції. – К., 1959. – С. 52 – 58;
13. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років. – К., 1993;
14. Смолич Ю. Твори: У 8-ми т. – Т.8. – К.: Дніпро, 1986. – 440 с.;
15. Старинкевич Є. Драматургічна спадщина Я.Мамонтова // Прапор. – 1958. – № 12. – С. 93-101;
16. Франко І. Василь Щурат. Замітки до поеми Тараса Шевченка «Чернець» // Шевченкознавчі студії/ Упоряд. М. Гнатюк. – Львів: Світ, 2005. – С. 232;
17. Шевченко Т. У тієї Катерини... // Кобзар. – К.: Просвіта, 1993. – С. 357-358;
18. Шевченко Т. Чернець // Кобзар. – К.: Просвіта, 1993. – С. 305-307;
19. Шевчук В. «Хатяни» й

український неоромантизм // Українська хата: Поезії 1909-1914 рр. – К., 1990; 20. *Шерех Ю.* 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Т.3. – Харків: Фоліо, 1998. С. 29-51; 21. *Щур Н.* Художня своєрідність ранньої драматургії Я.А.Мамонтова // Літературознавчі студії: Зб. наук. пр. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2001. – Вип. № 2. – С. 286-295.

*Людмила Грицик,
д-р філол. н., проф.,
Інституту філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ЕМІГРАЦІЙНА МОДЕЛЬ УКРАЇНСЬКО-ГРУЗИНСЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається жанрово-тематична палітра, критична рецепція еміграційної моделі українсько-грузинських літературних зв'язків початку ХХ ст.

Ключові слова: українсько-грузинські літературні взаємини, емігрантська модель, культура, синтез, переклад.

В статье рассматривается жанрово-тематическая палитра, критическая рецепция эмиграционной модели украинско-грузинских литературных связей начала ХХ ст.

Ключевые слова: украинско-грузинские литературные связи, эмиграционная модель, культура, синтез, перевод.

The article deals with the genre and thematic palette, critical reception of emigration's model Ukrainian-Georgian literary relations early twentieth century.

Key words: Ukrainian-Georgian literary relations, emigration model, culture, synthesis, translation.

Глобалізаційні процеси, які й дотепер спричиняють гострі дискусії, надто на ґрунті культурно-літературному, з одного боку, мультикультуральні явища, транскультурні і транснаціональні зміни в системі художнього мислення, з другого, визначили ряд вразливих питань, поза вирішенням яких говорити про «логіку і динаміку глобалізації», «тенденції нового інтелектуального проекту глобальної ... літератури» [13] не доводиться.

Погляд на глобальну постмодерну культуру як «універсальну й позачасову», «байдужу до часу і місця», «мінливу й безформну», «мішану» [23] зумовлює різку критику як самих творців, так і реципієнтів. «... глобальна культура, – переконує Е. Сміт, – може бути лише позбавленою спогадів конструкцією з національних елементів, ... будь-яка спроба створити таку глобальну культуру лише свідчитиме про множинність фольклорних спогадів та ідентичностей, пограбованих в ім'я створення ... гігантської bricolage...» [23, 165-166].

Не заперечуючи самих процесів взаємозбагачення/пізнання, властивих глобалізаційній епосі, українські дослідники не поділяють самої ідеї локальної обмеженості національних літератур. Ще 1927 року Є. Маланюк кидає репліку: «Справжня культура завше органічна, завше виростає з національної суті, піднімаючись до вселюдських висот» [15]. Іншою працею додає:

«інтернаціональним поет може зробитися, але народжується він завжди нацією» [15, 81]; творча особистість, міркує поет, має бути не «гієрогліфом анаціонального «всегуманізму», а національного [15, 85]. Не випадково І. Дзюба, оглядаючи історію української літератури початку ХХ ст., акцентує на необхідності/потребі «цілісного естетичного ставлення до світу й ролі топології національної культури та поєднання її цінностей зі смисловим універсалізмом сучасної цивілізації» [8]. Оперуючи багатим фактичним матеріалом, автор переконливо проводить ідею засвоєння, а не «витоптування» національних культур. Це важливий чинник його діалогічної моделі розвитку літератур. «В сучасному пресингово глобалізованому світі, – підкреслює вчений, – ... найсприятливішою ... є ситуація взаємодії ... з багатьма культурами світу» [8, 567].

В українській літературі ця модель витворена не сьогодні. З різним ступенем активності вона формувалася упродовж віків. Проте в періоди, ускладнені історично, ідеологічно, на помежів'ї літературних епох, знакові постаті – як-от: І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, М. Драгоманов, Леся Українка, А. Кримський, наповнюють її новим змістом. Завдяки їх творчій діяльності чужі/інші художні цінності вrostали в українську літературу, збагачуючи її жанрами, темами, образами, виражальними засобами. Діалогічність/полілоговість (явища, які супроводжували входження літератур в інші світи через посередництво інших літератур – польської, російської, німецької) сприяли пізнанню української літератури, «рухали» літературу, руйнували стереотипи меншовартості, неприступності і, зважаючи на ситуації, розбудовували нові/різні моделі, у яких чуже/інше слово дозволяло краще пізнати своє, ставало орієнтиром для творчості. Згадати хоча б, як «нова європейська школа літературна» позначилася на творчості І. Франка (явищі «національного інтелекту» за словами Є. Маланюка), як змінювалася під впливом модерної європейської культури поетика його прози. Міркуючи над письменниковою творчою спадщиною, Т. Гундорова [4] переконливо показала: його концепція національної літератури ґрунтувалася на основі низки чинників, серед яких конче важливим був «світовий концепт» («історик літератури, – за І. Франком, – історію літератури повинен розглядати як частину, і то дуже значну ... історії цивілізації») [26]. І майже через сотню літ – скоригована, наповнена новим змістом, але ідеєю, функціями та ж модель, запропонована І. Дзюбою у праці «До концепції розвитку української культури»: «жодна культура не існує поза певним міжнародним простором...»; «допоки мислення категоріями української культури ... не доповнимо набутками всього спектра світових культур, ми й далі залишатимемось напівколоніальним суспільством» [8, 630, 634]. Визначена/передбачувана ідеологічна модель на початку ХХ ст. мала проте свої варіанти розвитку і вивчення міжлітературних взаємин у «двох коліях» (Г. Костюк) української літератури. Перший, zdeформований уже наприкінці 20-х рр. ідеологічним пресом і зосереджений в основному довкола українсько-російських взаємин. Визначені тут напрями досліджень, проблеми, активно розроблялися всіма літературами колишнього союзу. Домінувала

контактологія, генетичні зв'язки; виявлені типологічні схожості «de facto», як писав Д. Наливайко [21] підпорядковувалися ідеологічним завданням, уніфікували, обезличували національні літератури на догоду фантому – єдиній національній літературі народу СРСР. Другий «варіант» еміграційний, мав свої особливості, які були спричинені не тільки особливостями культурно-літературного життя, але й економічними та іншими чинниками. На теренах Америки, Канади, Австралії українська еміграція («переважно селянська») – це на основі багатого фактичного матеріалу доведений факт (тут посилатимусь на міркування І. Дзюби), – «виробляла інтелігентний прошарок, який зміг себе інтенсивніше проявити в наступних поколіннях» [8, 232]. Творчість письменників цієї еміграції автор називає «переважно суто еміграційною», вважаючи її «особливою діаспорною моделлю». Натомість еміграція європейська «й далі відчувала себе частиною життя й культури вітчизни» [8, 233]. Не заперечуючи того, що діяльність цієї діаспори (її творчого крила) була тісніше пов'язана з пошуками і прагненнями материкової української літератури, беремо до уваги й те, що поділ цей досить умовний, у чому переконують життєві і творчі долі багатьох письменників і самі способи/можливості пізнати Іншого/чужого й показати себе як Іншого. Дозволю собі не погодитися з роздумами А. Бондаря про те, що ми «volens polens прилучені» до глобального світу; що саме «інтернет, можливість пересуватися у просторі, доступ до світової культури убезпечують нас до сповзання в повний культурний аутизм та ізоляцію» [11]. Точнішою, умотивованішою є багаторазово акцентована вченими необхідність об'єднати зусилля «для відтворення повної картини засвоєння цінностей» інших народів, «... подумати про узагальнене осмислення цієї картини під кутом зору як її об'єктивного значення, так і ... суб'єктивних тенденцій та концепцій ...» [8, 859]. Причому важливим тут є як інтерес української до інших літератур, так і їхній до української, проявлений у роботі осередків, земляцтв Петербурга, Москви, Дерпта, Воронежа, Кубані у «найліпшу пору української літератури» і далі, наприкінці 20-х, у 30-ті рр., коли умови/політична ситуація змушували полишати Україну й емігрувати. (Здавалося б зовсім дрібна деталь: 1929 р. на сторінках журналу «Молодняк» (№ 8) з'являється рецензія на видану в українському перекладі повісті М. Дгебуадзе-Пуларії «На руїнах щастя» (пер. Л. Пахаревського), у якій автор (М.К.), звичайно ж Михеїл Кінцурашвілі, окрім усього, порушує низку концептуальних питань, що стосуються майстерності перекладу, проблем перекладу з перекладу, підрядника, вибору художніх творів для передачі іншою мовою. Особливий інтерес, на переконання критика, становить грузинська класична література, що активно освоювалася в Україні (М. Бараташвілі, І. Чавчавадзе, А. Церетелі), й сучасна: П. Яшвілі, Г. Табідзе, Робакідзе, Вакелі, Коркіа [18].

У доповіді за 1927 рік В. Коряк, називаючи лише окремі імена, констатував: «Виїхав провідник української лірики Олесь, батько українського модернізму – Микола Вороний, ... поет та драматург Черкасенко, ... виїхав найкращий письменник-марксист Володимир Винниченко» [19].

Літературне життя письменників-емігрантів продовжувалося в осередках Праги, Варшави, Відня, Берліна, Парижа, формуючи один із «відламів» (І. Дзюба) української літератури, який разом із материковою представляв «спектр ідейно-естетичних тенденцій, письменницьких позицій, ... мистецьких платформ», картину зародження таких феноменів, як празька, варшавська школи, українських товариств, інституцій, періодичних видань тощо [9]. Міжлітературні взаємини розвиваються в основному по лінії особистих контактів і реалізуються у найбільш прийнятних в умовах еміграції формах: публіцистичних, критичних виступах у періодиці, епістолярії, рідше – перекладах. На теренах України уже в кінці 20-х рр. вони втрачають високу місію сприяти реальному входженню української літератури в інтелектуальний та естетичний простір світової [10].

З-поміж цілої низки літературно-критичних матеріалів звернемо увагу на деякі з тих, що проливають світло на міжлітературні взаємини. «Настрєєвість часу» (О. Баган) розставляла свої акценти в культурно-літературному житті еміграції, які позначалися й на вибудованій моделі міжлітературних взаємин – визначальним був «глибинний окциденталізм», депровінціалізація української літератури. Думка Д. Донцова «Ми були, може, далеким сходом Окциденту, але в жоднім разі не далеким заходом Орієнту» не раз проходить і крізь праці О. Лотоцького, Ю. Липи, Є. Маланюка. Інколи подібні міркування були пов'язані не тільки із прагненням переорієнтувати українську літературу на захід, вивільнити її з-під тиску Росії, але й протиставити ці два світи, як це, наприклад, в окремих місцях «Нарисів з історії нашої культури» Є. Маланюка [16]. Має рацію О. Баган, коментуючи подібні дії так: «Його (Д. Донцова – Л.Г.) насамперед обходить вироблення глобальної візії, концептуальної і переконливої, пробудження емоційного заряду у читача, тому він усе гіперболізує, ... довільно вибудовує факти ...» [1] «трансплантує» сказане на естетичні основи творчості письменників.

У моделі міжлітературних взаємин початку ХХ ст. найбільш помітні зміни пов'язані зі східним (російським) вектором. Траплялося, явища політичні накладалися тут на літературні і призводили до викривлень, надмірних емоційних оцінок («Кінець російської літератури» (1926); «Советські літературні справи Є. Маланюка» // Вісник, 1935, № 1; «Наша доба і література» Д. Донцова, 1937). Промовисті, скажімо, міркування Є. Маланюка про літературу народів СРСР як «ментально й етнічно мутантну», «асиміляторську», як «реставрацію імперії в літературі» тощо. Перебуваючи в аномальних умовах, поет намагався знайти «ліки на всі хвороби», орієнтуючись на власну традицію і західні зразки. При цьому мова не йшла про наслідування, копіювання. «Аматори впливології», – писав Ю. Лободовський, – повинні пам'ятати, що коли мова йде про сильну особистість, слід впровадити поняття «аналогія з вибору», а це ніколи не може бути наслідком ... наслідування» [14] чи, за С. Гординським, «підпорядкуванням» однієї культури іншій [3].

Показовою у зв'язку з цим є публікація Є. Маланюка 1935 року на сторінках польського «Marcholt'a» праці «Шкіци до типології культур», у якій автор порушує важливі проблеми міжкультурних і літературних взаємин, синтезу східної та західної традиції. При тому, що Маланюкове сприйняття сходу, хоч і обіперте на думки В. Розанова, В. Іванова, Дж. Конрада, не є незаперечним не тільки у тій частині, де автор міркує про «типи культур»; явища дифузії, змішування культур, їх злиття, культурної псевдоморфози, ця публікація привертає увагу поглядами на регіональні, зональні культурно-літературні взаємини, їх оцінкою (наприклад, розмисли про «два виразні сходи» на Сході, роль середземноморських впливів на чорноморсько-іранському сході, модифікацій «північного» сходу, ефективності й можливості синтезу культурних традицій заходу і сходу на теренах Євразії) [17]. Автор схиляється до думки про органічність і більшу продуктивність культурно-літературних синтезів там, «де синтетично-ферментаційні культурні процеси тривають упродовж віків» [17, 321]. Штучні «суміші ... рас і культур»; «абстракції імперської єдності набувають «характеру каламутної мішанини» [17, 320]. З погляду Є. Маланюка інтерес української літератури до західної – це й посилена увага до своєї традиції: Україна є частиною Європи.

Взаємини української літератури з грузинською давні й на сьогодні ґрунтовно досліджені як істориками, так і літературознавцями. Вони розвивалися у просторі, означеному Є. Маланюком у «Шкіцах...» так: «На сході, який нас цікавить, т.зв. сході «євразійському», маємо два виразні «сходи» – південний – чорноморсько-іранський, досить суттєво освічений малоазійським еллінізмом і просякнутий середземноморськими впливами, і тому це «не схід», і північний – монгольсько-алтайський...» [17, 320]. Це той простір і той шлях, який особливу увагу і тепер привертає у дослідників. Проблема «кавказького мосту», на якому стикалися різні культури християнського і мусульманського сходу, простежувалася М. Драгомановим, М. Грушевським, А. Кримським, О. Лордкіпанідзе, Ш. Месхія, Я. Цінцадзе та ін. [6].

Ця проблема і, відповідно, матеріал не раз потрапляли у поле зору антрополога зі світовим іменем Хв. Вовка. Так, у праці «Кавказ і Карпати (Деякі проблеми етнологічних зближень)» учений, який визначив наукові напрями в антропології, 1906 р., наголошує на необхідності вивчати «східну сторону», яка глибиною осмислення, опрацьованим фактичним матеріалом, «недостатнім рівнем науки» ще «не дотягує європейського» [2, 595]. Виходячи з багатьох типологічно схожих моментів (паралелей) у різних сторонах життя українців і грузин, автор ініціює роботу в визначеному напрямі. Про це свідчать і його міркування, на які натрапляємо в «Студіях з української етнографії та антропології» (Прага, 1928). Співпраця із багатьма українськими вченими: М. Драгомановим, В. Антоновичем, М. Грушевським, І. Франком (якийсь час Хв. Вовк редагував львівські «Матеріали до українсько-руської етнології»), увага до напрацьованого М. Гулаком, І. Франком, М. Сумцовим, В. Гнатюком, А. Кримським, детально відрецензованих М. Грушевським «Матеріалів для

антропології Кавказу» Н. Гільченка, матеріалів київського, тифліського археологічних з'їздів, де заторкувався і грузинський матеріал, розширювали «поле бачення» і сприйняття Грузії. До всього Хв. Вовк перебував у найтісніших контактах із тими діячами української культури, які жили/вчилися у Грузії, перекладали з грузинської (як-от М. Грушевський, Лев Лопатинський, Д. Назаренко, Б. Грінченко, Г. Наморадзе, В. Самійленко) [7]. 1905 року Хв. Вовк друкує в Парижі, де він жив майже 20 років (до 1906), рецензію на «Народну медицину» Яшвілі, видану в Тіфлісі 1904 р. (131 с.), що збагачувало вченого фактичним матеріалом та активізувало перекладацьку діяльність. Уже на кінець XIX ст. П. Грабовським була, по суті, представлена ціла антологія грузинської поезії, яку достойно оцінили і А. Кримський («Киевская старина», 1901, с. 46-47), і О. Хаханашвілі на сторінках газети «Кавказ». У найнесприятливіших умовах 1910-20-х рр., модель українсько-грузинських культурно-літературних взаємин, зберігаючи напрацьовані форми, доповнюється діяльністю грузинського земляцтва в Києві та Харкові (наприклад, Ш. Чітадзе). Вона стимулювала грузинські захоплення Лесею Українки: «Посилаю Вам групу грузинських писателів...» – пише Леся Українка Грінченкам із Телаві, надсилаючи збірку «Грузинские поэты в образцах» [25]. «Больше всего я понял грузин, – згадував П. Тичина, – во время моего студенчества в киевском коммерческом институте. Там в числе многих «громад» существовало и так называемое отделение грузинское» [24].

Яскравою постаттю на ниві українсько-грузинських літературних взаємин став О. Лотоцький – письменник, науковець, дипломат, автор відомої праці «Схід і Захід в проблемі української літератури», перекладач Р. Еріставі, Н. Бараташвілі, І. Чавчавадзе. Емігрувавши до Відня, а з часом до Праги, Варшави, він продовжував працювати над перекладами.

Знаковими в емігрантській моделі українсько-грузинських взаємин стали особисті контакти М. Кінцурашвілі – Ясамані та О. Олесь. Так, картвелолог О. Мушкудіані (23), на основі вивчення епістолярію двох поетів, стверджує, що Ясамані ще 1908 року надіслав Олесеві підрядники грузинських творів, до яких український поет звертався і в еміграції. За його ж спостереженням [20, 194] від 1909 – до 1921 рр. у практиці українського перекладу з грузинської (з різних причин) утворюється лакуна: «українською не перекладався жоден твір». Нова хвиля перекладів – М. Дгебуадзе-Пуларія, М. Джавахішвілі, К. Лордкіпанідзе, К. Гамсахурдія, Н. Міцішвілі, К. Надірадзе, Шота Руставелі – починається 30-ми роками [22]. Натомість у цей період грузинська тема (в перекладах, оригінальній творчості, критиці) активно розвивається в еміграції. О. Олесь вибудовує в еміграції свій східний світ («Казбек і Машука», «Королі і люди» та ін.). У творенні еміграційної моделі українсько-грузинських літературних взаємин, як переконують архівні матеріали, значну роль відігравали особисті контакти. Це стосувалося й перекладів з інших мов: «Ми перекладали насамперед тих, з ким дехто з нас був пов'язаний особистою приязню», – пише І. Качуровський [12]. Значна частина їх – це переклади з європейських мов. До «екзотичних» перекладів під знаком «плюс» І. Качуровський відносить і

«грузинські» переклади М. Фішбейна у «Збірці без назви». Аналізуючи еміграційні переклади, автор вважає їх «ближчими до оригіналу од вітчизняних» [12, 623], що зумовлено материковою традицією перекладати з підрядника. Ці спостереження ще раз підводять до думки про перевагу перекладів з оригіналу, або виконані за допомогою носія мови. Промовистими є Грінченкові листи до Хв. Вовка в Париж, у яких він консультується з приводу вибору творів для перекладів, каталогів нових видань з італійської. У відповідь той пише: «на мій погляд починати з класиків та ще з поетів – не варт» [7, 7]. Це ж стосується розмов з приводу відтворення різних фольклорних жанрів. Б. Грінченко, як видно, співпрацював із В. Самійленком (Сивеньким), про якого не раз згадує в листах. На основі еміграційної української «грузиніани» можна стверджувати, що М. Семенкова теза «Треба вчитись у Європи – це так» визначала принципи відбору творів для перекладу, естетичні пошуки української літератури в еміграції. У цьому переконує й віднайдена у бібліотеці Українського громадського комітету у Празі підготовлена до видання в українському перекладі антологія «Східна поезія» обсягом 233 сторінки: значна частина творів написана від руки. Це переклади, більшість із яких взята з материкових українських періодичних видань, але виключно ХХ ст. Із шести грузинських авторів – Руставелі, Гурамішвілі, Н. Бараташвілі, Важа Пшавела. Як видно, в поле зору укладача антології (можна припустити на основі текстуального дослідження примірника антології, що ним був В. Доманицький, професор Української Господарської Академії в Подєбрадах, Чехія) потрапив перший варіант Бажанового перекладу 1933 року: назвою він ближчий до запропонованого О. Навроцьким «Одягнений у барсове хутро». Не менш промовистим фактом, і на сьогодні майже не дослідженим в еміграційній моделі українсько-грузинських взаємин, є наукова, перекладацька діяльність орієнталіста, теоретика літератури, перекладача В. Державина, який з 1944 – до 1964 рр. перебував в еміграції, в основному в Німеччині. Санскритолог, єгиптолог, гебраїст, знавець грузинської та вірменської мов (це результат його навчання у Петербурзькому університеті), він, за словами І. Качуровського, «сполучав фантастичну ерудицію із витонченим мистецьким смаком ... якщо це стосувалося чужих творів» [12, 621]. В. Державин друкувався в переважній більшості українських еміграційних видань. Спадщина його відтак розпорошена і досі повністю не видана [5]. Але те, що дійшло в перекладах з грузинської – Р. Еріставі, Гр. Орбеліані, І. Чавчавадзе, А. Церетелі, Важа Пшавела, Д. Мегрелі, А. Шаншіашвілі, О. Абашелі, К. Макашвілі – дає підстави робити висновок про мету (представити грузинську класику й нову поезію) й завдання (реалізувати власні перекладацькі принципи у тому числі й при відборі творів для перекладу; виходити з головного критерію – естетичної вартості твору, його «національної чинності»).

Таким чином можна робити перший підсумок: еміграційна модель українсько-грузинських взаємин початку ХХ ст. – невіддільна від материкової, так само, як і еміграційний «відлам» української літератури. З погляду жанрового – це переважно поезія; тематичного – історичне минуле Грузії, її

Золотий вік; відчутне прагнення якомога точніше відтворити поетику, особливості вірша (В. Державин). Помітна відмінність у відборі творів авторів для перекладу: відсутність ідеологічного пресу дозволяє реалізувати в них свої естетичні уподобання, зробити свій вибір.

Нові матеріали, а вони, безперечно є, можуть внести певні корективи, але суть, по моєму, залишиться та ж.

1. *Баган О.* Вісниківство як понадчасовий феномен: ідеологія, естетика, настроєвість // Вісниківство. Літературна традиція та ідеї. - Дрогобич, 2009. - С. 18; 2. *Вовк Хв.* Кавказ і Карпати (Деякі проблеми етнологічних зближень) // Науковий збірник, присвячений М. Грушевському. - Львів, 1906; 3. *Гординський С.* Український вірш. Поетика. - Мюнхен, 1947; 4. *Гундорова Т.* Франко – не каменярь. - Мельборн, 1996. - С. 143; 5. *Державин В.* Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. - Івано-Франківськ, 2005. - 492 с.; 6. *Див.* детальніше: Грицик Л. Проблема «кавказского моста» в украинской компаративистике конца XIX – начала XX вв. // Екосаієрі (груз.м.). – 1991. - № 1. - С. 87 - 93; 7. *Див.:* «Листування Б. Грінченка з Хв.Вовком».- Запоріжжя, 2001. - 52 с. Або: Ф.К. Вовк. Дослідження. Спогади. Бібліографія./ Упор. М. Антонович. -Нью-Йорк, 1997. - 381 с.; 8. *Дзюба І.* З криниці літ. У 3-х томах. - Т.2. - К., 2006. - 566 с.; 9. *Дзюба І.* Літературно-мистецьке життя (10-30-ті рр. XX ст.) // Історія української літератури XX ст. - Книга 1. - С. 70 - 124; 10. *Дзюба І.* Художній процес 20-30-х рр. XX ст. // Історія української літератури XX ст. - Книга 1. – С. 125 – 147; 11. *Дроздовський Д.* Розмова з перекладачем, есеїстом і колумністом Андрієм Бондаром // Всесвіт. - 2013. - № 5-6. - С. 201; 12. *Качуровський І.* Перекладачі української діаспори // Променисті силуети. - Мюнхен, 2002. – С.422 – 474; 13. *Лімборський І.* Світова література і глобалізація. - Черкаси, 2011. - 64 с.; 14. *Лободовський Ю.* По смерті Маланюка // Вісниківство. Літературна традиція та ідеї. - Дрогобич, 2009. – 35 с.; 15. *Маланюк Є.* Книга спостережень. Статті про літературу. - К., 1997. - 117 с.; 16. *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури. - К.,1992; 17. *Маланюк Є.* Шкіци до типології культур // Вісниківство. Літературна традиція та ідеї. - Дрогобич, 2009. – С. 320-326; 18. «Молодняк». - 1923. - № 8. – С. 118; 19. «Молодняк». – 1927. - № 2. – С. 45; 20. *Мушкудіані О.* З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX – початку XX ст. - К., 1986. - 193 с.; 21. *Наливайко Д.* Теорія літератури і компаративістика. - К., 2006. - С. 93; 22. *Синиченко О.* Грузинська література на Україні у повоєнні роки. Бібліографічний покажчик. - К., 1968; 23. *Сміт Ентоні Д.* (Smith Anthony D.) Національна ідентичність / З англ. пер. П. Таращук. – К., 1994. – 164 с. ; 24. *Тичина П.* Із щоденникових записів. - К., 1981. - 352 с.; 25. Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. - Т.12. - К. - 203 с.; 26. *Франко І.* Пов. збір. тв.: У 50 т. - Т. 29. - К.: Наук. думка. - 278 с.

*Ірина Забіяка,
к. філол. н.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

СУЧАСНА ЧЕСЬКА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КОМПАРАТИВІСТИКА: ОСНОВНІ ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті йдеться про напрями розвитку компаративістики у Чехії. Вказано на її зв'язок із теорією літератури, названо основні осередки науки, її представників та спрямованість студій.

Ключові слова: компаративістика, теорія літератури, чеська література, сучасне літературознавство.

В статье речь идет о направлениях развития компаративистики в Чехии. Описана ее связь с теорией литературы, названы основные центры науки, ее представители и сферы исследований.

Ключевые слова: компаративистика, теория литературы, чешская литература, современное литературоведение.

The article deals with the development directions of the comparative literature in Czech Republic. Its connection with the theory of literature is described; the main centers of the science, its representatives and spheres of researches are named.

Key words: comparative literature, theory of literature, Czech literature, modern literary studies.

Українське порівняльне літературознавство як самостійна навчальна та наукова дисципліна нараховує всього 20 років. Зрозумілим є те, що воно протягом усього цього часу «шукає себе»: кодифікує власну історію (від XIX століття), структурує теорію, намагаючись розставити пріоритети та визначити, куди рухатися далі. Такий процес закономірний і необхідний. Вказівниками у такому разі служать як власні корені, тобто праці українських дослідників, які хоча й не декларували свою компаративну спрямованість, але по суті працювали у цій галузі; так і здобутки світової науки. Інтересом до них спричинені вагомі публікації останнього часу – «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» (2009), «Національні варіанти літературної компаративістики» (2009) та «Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства» (2012). Перша з них представляє переклади «класичних» компаративних праць (Г. Ремак, Ф. Жост, Р. Веллек, С. Т. де Зепетник, В. Жирмунський, У. Вайсшайн та ін.), друга є серією авторських матеріалів про основні національні версії науки: французької, американської, британської, німецької, іспанської, слов'янських. Сюди включено і матеріали про власне український варіант компаративістики, чим уведено його у світовий контекст. Третя книга значно розширила поле представлених матеріалів – це не тільки наука великих європейських країн, а й менш znana румунська, грузинська, турецька, арабська, японська, корейська тощо. Так український дослідник-компаративіст має можливість побачити панораму світової наукової думки у галузі, яка його цікавить, а значить, і зорієнтуватися у спрямованості власних досліджень і їх суголосності міркуванням інших. Наступним кроком у цьому напрямі, як видається, має стати поглиблена репрезентація різних національних версій компаративістики, знайомство з роботами вчених, їх конкретними напрацюваннями у тих чи тих сферах. Це дозволить об'єднати розрізнені науки в одну – таку, що має на меті пояснити загальні закони розвитку літератури, мистецтва, людської думки.

Однією з цікавих і близьких до української моделі науки є чеська компаративістика. Українці можуть скласти про неї певне уявлення із публікацій у наведених вище виданнях: у «Національних варіантах...» представлено розділ «Нарис історії чеської компаративістики» (автор – І. Мельниченко); в антології «Захід – Схід» опубліковано переклади студій З. Грбати та В. Сватоня. Безумовно, наявність цих текстів у зоні досяжності

вітчизняних науковців – факт надзвичайно важливий. Однак обидва матеріали є неповними, такими, що потребують уточнень і доповнень. «Нарис...» (що підтверджує і його назва) хибує на неповноту висвітлення матеріалу: детально описуючи праці дослідників ХІХ – початку ХХ століття, він фактично нічого не говорить про сучасний стан науки і вектори її зацікавлень, зазначивши, що «останні кілька десятиліть чеська компаративістика не має якихось чітко визначених напрямків розвитку» [2, 573]. Його також можна назвати «каталогом» компаративних праць, натомість їх аналіз і систематизація лежать поза межами завдань автора (деякі властивості все ж визначено, наприклад, пріоритет славістичних студій, специфіку чесько-українських досліджень). Антологія «Захід – Схід» подає переклади праць окремих сучасних науковців, але не визначає їх місця у загальній парадигмі розвитку порівняльного літературознавства в Чехії.

У цій статті ми спробуємо визначити специфіку сучасного стану чеської компаративістики, порівняти її з українським варіантом науки, визначивши подібні риси, а також відмінності, що може сприяти розвитку дисципліни.

Ймовірно, найважливішою особливістю чеської компаративістики є її глибокий зв'язок, *навіть залежність від теорії літератури*. Він має у Чехії потужну традицію, що триває усе двадцяте століття: від Празького лінгвістичного гуртка (і його чільних літературознавчих представників – Я. Мукаржовського та Р. Якобсона), його вихованця Р. Веллека до сьогочасних досліджень. Тому питання, які ставлять перед собою сучасні чеські науковці, часто мають суто теоретичний характер, хоча й вирішуються на матеріалі порівнянь і зіставлень. І хоча, як видно із «Нарисів», довгий час контактологічні студії займали чільне місце у порівняльних дослідженнях чехів, але поряд із ними вже від початку ХХ століття розвивалася і типологія, закорінена у теорію літератури. Прикладом можуть слугувати статті Р. Якобсона (наприклад, хрестоматійна «Що таке поезія?»), «прорив» Р. Веллека до нових методологій порівняльного літературознавства («Криза компаративістики»), спроби ввести їх же у коло зацікавлень радянської науки С. Вольмана («Можливості і межі порівняльної типології»). Матеріали, представлені в антології «Захід – Схід» по суті продовжують цю тенденцію. Порівняно з українським порівняльним літературознавством, яке намагається утвердити «методологічний плюралізм» [3, 38], чеське – більш монолітне, орієнтоване на власну наукову традицію, що дозволяє говорити про цілісну «школу», та водночас певним чином обмежує сферу зацікавлень.

Розширити її покликані *перекладні компаративні праці*, яких у Чехії багато. Серед найсуттєвіших варто назвати книгу Клаудіо Гільєна «Між єдиним і різноманітним: вступ до порівняльного літературознавства» (оригінал – 1985 і 2005, переклад – 2008) [5]. Цю працю називають «найважливішим трактатом з літературної компаративістики в іспаномовному світі» [2, 291]. Книга складається з двох розділів (перша – більш історична, друга – теоретична) і демонструє оригінальний погляд автора на методи і завдання порівняльних студій. Так, він вважає продуктивними три підходи до вивчення наднародних

єдностей: вивчення тих явищ, які «імплікують інтернаціональність» (наприклад, мають спільні культурні передумови); вивчення явищ і процесів, зумовлених спільним суспільно-історичним тлом; вивчення явищ, які формують наднародні єдності за принципами теорії літератури (наприклад, дослідження опозиції «Схід – Захід»). Власне третя категорія є найбільш цікавою для вченого, їй присвячено другу частину праці. Тому й недивно, що саме ця робота зацікавила чеських перекладачів – вона цілком відповідає їх національній версії науки, доповнює її новими поглядами, розставляє нові акценти, але загалом є суголосною.

Популярною є й перекладена з німецької книга Ангеліки Корбін-Гофман «Вступ до компаративістики» (оригінал – 2000, переклад – 2008) [4], що є підручником і дає загальні уявлення про основні компаративні категорії та численні приклади компаративного аналізу текстів. Це видання продовжує давній зв'язок чеської літературознавчої науки із німецькою. У цьому можемо побачити й подібність до української версії дисципліни, адже німецьке порівняльне літературознавство (нині за посередництвом польського) віддавна було близьким до вітчизняного.

Комбінованою – оригінально чеською і перекладною – є книга «Національна література і компаративістика» (2009), що покликана «представити голоси, які в межах цієї проблематики виразно присутні у сучасній літературознавчій богемістиці» [7]. У ній, до речі, були опубліковані також праці В. Сватоня та З. Грбати, перекладені українською.

Із власне чеських книг, що безпосередньо присвячені компаративістиці і вийшли останнім часом, варто назвати «Порівняльну літературу» І. Поспішила – одного з провідних науковців галузі [8]. Саме він і визначає основні *ареали розвитку порівняльних студій у Чехії*: група у Празі та Брно (до неї можна зарахувати і самого автора), яка у своїх студіях продовжує традиції Ф. Вольмана; Центр компаративістики при Філософському факультеті Карлового університету у Празі (пізніше увійшов до складу Інституту чеської літератури та літературознавства), в якому відчутний вплив В. Черниго і студій романських культур (сюди можемо віднести і перекладених українською В. Сватоня та З. Грбату); студії в Оломоуці, які продовжують лінію Д. Дюришина і зосереджують увагу на вивченні контактів і впливів. Брненські дослідники відомі своїми ареаловими студіями та жанровою типологією (збірники «О.С.Пушкін в європейських культурних зв'язках», «Чесько-словацькі взаємини», «Європа і світ»). Науковці з Праги заснували серію видань під спільною назвою «Студії з компаративістики»: «Контекст – переклад – кордони» (1996), «Між краєм і центром» (1999), «Культура і місто» (2001), «Дороги: поняття, метафора, жанр» (2004), «Різноманіття промов (поезія – філософія – наука)» (2006). Видання є монотематичними, тобто зосереджують увагу на конкретних проблемах, в яких перетинаються питання теорії літератури та власне компаративістики. Саме науковці Карлового університету започаткували та видають періодичні видання, що акцентують на порівняльних студіях – «Слово і смисл» і «Світ літератури». В Україні теж бачимо тенденцію

до створення центрів компаративістики зі своїми традиціями і чільними представниками (в Інституті літератури АН, університетах Києва, Тернополя, Чернівців, Львова). Компаративні монотематичні видання також поширені нарівні з монографічними працями з окремих проблем (найпоказовішим прикладом є видання «Літературної компаративістики», кожен випуск якої присвячено окремій темі). Щодо співвідношення оригінальних і перекладних праць в Україні маємо дещо іншу тенденцію: у нас є оригінальний підручник з дисципліни (автори В. Будний, М. Ільницький, 2008 рік видання), проте іноземні підручники і монографії ще не перекладені.

Чеські вчені часто «приходять» у порівняльне літературознавство (і в цьому бачимо ще одну подібність із українською наукою) з інших галузей літературознавства – насамперед, із вивчення зарубіжних літератур. Це, відповідно, визначає і сферу їх компаративних зацікавлень. Найчастіше, це Європа: зберігається давня традиція інтересу до слов'янських літератур, насамперед російської, а також до романських (французької) та німецької. Хоча нині спостерігаємо й певне *розширення поля досліджень*. У збірнику «Кінець і початок. Література на зламі двох століть» [6], виданому Карловим університетом у 2012 році, поряд із традиційними французькою та російською культурою предметом інтересу є іспанська, італійська, скандинавські, китайська, іспано-американські. На думку редакторів збірника, кожна література, розвиваючись своєрідно, творить особливий складник світової літератури, а «вивчення їх специфіки не означає у такому разі спробу відокремити їх від інших літератур, а скоріше здатність побачити у різноманітті явищ аспекти одного провідного напрямку і внесок однієї національної культури в життя інших народів...» [6, 7-8]. Метою цього є подолання меж контактологічних і навіть типологічних студій і «взаємне формування точок зору» [6, 7]. У такому разі компаративні студії претендують на статус метанауки, про який часто говорять і вітчизняні дослідники, застерігаючи, однак, від надмірного розмивання меж дисципліни.

Серед питань, які ставлять перед собою чеські компаративісти, – компаративне мислення, культурна пам'ять, порівняння як діалог, типологія, рецепція, періодизація та історія жанрів, взаємини літератури з іншими сферами життя тощо. Одним із важливих є також питання світової літератури. Показовою тут може бути стаття В. Сватоня «Історична поетика та її джерела. Поняття «світової літератури» і втрата ідентичності» з книги «Перетворення давніх історій. Про поетику російської прози» (2004) [9]. Автор намагається розібратися у походженні і значенні терміна «світова література», спирається на німецьких теоретиків романтизму, О. Веселовського, О. Потебню. Він доходить висновку про те, що «історична поетика стежить не так за нескінченими змінами художніх засобів, як, насамперед, за закономірностями художньої форми, залежністю конститутивних рис художньої структури і конститутивних рис людського буття тієї чи іншої епохи» [9, 28]. Праця цього ж автора «Роман у відношеннях із часом. Роздуми про порівняльне літературознавство» (2009) є зразком компаративної генології [10]. Так,

дослідження світової літератури чи взаємин окремих літератур прагнуть до розширення, до витлумачення та пояснення загальних тенденцій розвитку людської культури.

Маючи специфічні риси, чеська компаративістика все ж розвивається у напрямі, суголосному світовим тенденціям, – вона усвідомлює себе як самостійну дисципліну (чи й метанауку), ставить перед собою широке коло питань і намагається вирішувати їх особливим, порівняльним методом.

1. *Zachod – Sxid*: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: антологія / Науковий проект, загальна редакція Л.Грицик. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2012. – 376 с.; 2. *Національні варіанти літературної компаративістики*. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2009. – 750 с.; 3. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*: антологія / За загальною редакцією Дмитра Наливайка. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 487 с.; 4. *Corbineau-Hoffmannová Angelika. Úvod do komparatistiky*. – Praha: Akropolis, 2008. – 207 s.; 5. *Guillén Claudio. Mezi jednotou a růzností : úvod do srovnávací literární vědy*. – Praha: Triáda, 2008. – 453 s.; 6. *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí / Uspořádali Anna Housková a Vladimír Svatoň*. – Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2012. – 214 s.; 7. *Národní literatura a komparatistika / Dalibor Tureček (ed.)*. – Brno: Host, 2009. – 280 s.; 8. *Pospíšil Ivo. Srovnávací literatura*. – Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2000. – 24 s.; 9. *Svatoň Vladimír. Proměny dávných příběhů. O poetice ruské prózy*. – Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2004. – 344 s.; 10. *Svatoň Vladimír. Román v souvislostech času: úvahy o srovnávací literární vědě*. – Praha: Malvern, 2009. – 327 s.

*Наталія Загребельна,
к. філол. н., доц.,
Національний педагогічний
університет ім. М.П. Драгоманова*

МЕТАТЕКСТУАЛЬНА ЛІНІЯ РОМАНУ М.КУНДЕРИ «НЕСТЕРПНА ЛЕГКІСТЬ БУТТЯ»: КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ

В статті розглядається метатекстуальна лінія роману М.Кундери «Нестерпна легкість буття», котра розкриває проблеми інтенції та рецепції. Ряд драматичних ситуацій роману є наслідком неадекватного сприймання текстів, створених персонажами. Властива метатексту амбівалентність уможливорює одночасну критику та апологію інтенціоналізму.

Ключові слова: текст, метатекст, рефлексія, інтенція, рецепція, комунікація, Мілан Кундера.

В статье рассматривается метатекстуальная линия романа М.Кундеры «Невыносимая легкость бытия», раскрывающая проблемы интенции и рецепции. Ряд драматических ситуаций романа обусловлен неадекватным восприятием текстов, созданных персонажами. Амбивалентность метатекста дает возможность одновременной критики и апологии интенционализма.

Ключевые слова: текст, метатекст, рефлексия, интенция, рецепция, коммуникация, Милан Кундера.

The article deals with a metatextual line of the novel by M.Kundera «The Unbearable Lightness of Being», discussing the problems of intention and reception. Some dramatic situations of the novel are causing of inadequate reception of the texts, creating by personages. Criticism and apology of the intentionalism are simultaneous because of ambiguity of the metatext.

Key words: text, reflection, intention, reception, communication, Milan Kundera.

Прикметною особливістю літератури ХХ ст. є посилення рефлексивного начала, яке виокремлюється в особливий метатекстуальний план поруч із міметичним, подієвим. Останнім часом метатекстуальність усе більше привертає увагу літературознавців, однак ще рано говорити про розроблену термінологію та визначеність концепцій. Сама постановка проблеми вимагає обґрунтування: промовистим є заголовок видання «Три доби російської метапоетики: *легітимація дискурсу*» (курсив мій. – Н.З.) [6].

Метатекст це текст про текст. В літературознавчому розумінні терміну помітні дві тенденції. Одна стосується рефлексій автора над власним текстом, на зразок: «Яка б це була дурниця, якби автор намагався переконати читача, що його герої справді жили на світі. Вони народились аж ніяк не з утроби матері, з одного-двох сугестивних речень чи з однієї вирішальної ситуації. Томаш народився з ситуації: *einmal ist keinmal*. Тереза – з бурчання в животі» [4, 16].

Друга тенденція, ближча до філософії (зокрема, ідей Ж.-Ф.Ліотара), передбачає рефлексію над текстом у більш широкому загальному значенні. Л.Черницька дає таке визначення: «художній метатекст – це методологічний дискурс, тому що його цікавить художній метод з точки зору його гносеологічної ефективності чи неефективності. [...] Це естетичне дослідження, але засобами його є не наукові категорії, а художні образи» [7, 10].

В романі Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття» широко представлено метатекст як в першому, так і в другому значенні, що дає підставу говорити про метатекстуальні лінії (за аналогією з сюжетними). Найбільш специфічна серед них та, що розкриває питання комунікації, а саме інтенції та рецепції. Події роману пов'язані з рядом текстів, створених персонажами: це публіцистична стаття, заяви, петиції, фотографії, картини. Проблеми, пов'язані з інтенцією, в романі мають не письменники, не митці. На відміну від ряду постмодерністських романів, це не література про літературу. Такі твори як «Анна Кареніна» чи «Цар Едіп» певним чином впливають на розгортання подій, але в авторських відступах актуалізується переважно філософський дискурс. Художня література, таким чином, постає в широкому інтердискурсивному та інтермедіальному контексті, в якому вона й функціонує на межі ХХ-ХХІ ст.

Отже, під текстом тут розуміється повідомлення у широкому сенсі, але насамперед повідомлення зафіксоване, що породжує ситуації повернення до нього. В романі ці моменти створюють драматичне напруження, підштовхують героїв до переоцінки своїх позицій, впливають на хід подій. Л.Черницька відзначає критичну спрямованість метатексту: «має місце подія у формі якоїсь жахливої для героїв істини, знання якої порушує всю систему їхніх сталих уявлень про життя, про добро і зло, про високе й низьке» [7, 57]. Серед прикладів оповідання Е.По «Окуляри»: короткозорий герой, що закохується й одружується з чарівною дівчиною, котра, коли він вдягає окуляри, виявляється не просто старою, але й його власною прабабкою. Це свідчить, що драматична подія може обійтися без власне текстів, справа у порушенні певних уявлень про

ідеал (окуляри тут символізують прагнення до пізнання, а природна короткозорість – схильність до ідеалізації). В романі Кундери мотив утрати ілюзій безпосередньо пов'язаний з текстами персонажів. Предмет гуманітарних наук, а це, за Михайлом Бахтіним, «думки про думки, переживання переживань, слова про слова, тексти про тексти» [2, 306], набуває реалізації в подіях та образах персонажів.

Метатекст звичайно розглядають як «призначений для аналізу структури, властивостей, методів і законів побудови певного іншого тексту, який називають предметним або об'єктним» [7, 10]. Цей роман, однак, привертає увагу до комунікативного аспекту. Бахтін відзначає «два моменти, що визначають текст як висловлювання: його задум („інтенція”) та втілення цього задуму. [...] Їхня розбіжність може говорити багато про що» [2, 306]. Його приклад «пелестрадал» (з «Анни Кареніної») показує, що під втіленням задуму мається на увазі власне будова тексту, формулювання. Кундера бачить проблему дещо інакше, додаючи адекватну рецепцію.

Всі головні герої «Нестерпної легкості буття» – Томаш, Тереза, Сабіна, Франц – так чи інакше опиняються в ситуаціях, коли їхні наміри, виражені через певний текст, не справджуються. Так, Тереза працює фотографом. Під час радянської окупації Праги вона знімає те, що відбувається на вулицях, і віддає плівки іноземним журналістам. Вона хоче, щоб про ці події узнали у світі. Однак пізніше виявляється, що такі закордонні публікації стають підставою для арешту тих, кого зображено на фото. Тереза переосмислює значення своєї справи: «Шаленці, вони думали, що ризикують життям заради батьківщини, а тим часом, нічого не знаючи й не гадаючи, працювали на російську таємну поліцію» [4, 55].

Фотографія, особливо документальна, репортерська, – текст специфічний. Ролан Барт називає фотографію повідомленням без коду [1, 311]. Авторська інтенція виявляється суто у виборі ракурсу, побудові кадру, а точніше, у схопленні моменту, коли зображені в кадрі об'єкти розташувалися у певній мізансцені. В цьому епізоді технічна сторона роботи не була принциповою. Фотографи хотіли повідомити про події опору всьому світу, і це успішно реалізовано. Драматизм ситуації в додатковому непередбаченому способі рецепції: малося на увазі, що героями будуть захоплюватись, їх же арештовують, і саме фото виступає незаперечним доказом.

Інший епізод відбувається в Цюриху, в редакції ілюстрованого журналу, де Тереза зустрічає повне нерозуміння. Редактор дивиться на фотографії крізь призму професійних стереотипів, і вважає, що фото празьких подій вже не актуальні. Але на думку Терези саме час їх друкувати, бо «тепер, коли країна окупована, на заводах створюється, попри все, робітниче самоврядування, студенти страйкують, вимагаючи виведення російських військ, і вся країна живе, як і досі, своїм життям» [4, 27]. Не порозумілася вона і з колежанкою-фотографом, котра назвала свій репортаж з нудистського пляжу повною протилежністю празьких знімків. Для Терези, однак, це одне й те саме, причому за її реплікою йдуть слова автора: «ніхто цієї фрази не зрозумів, та й мені

зовсім нелегко пояснити» [4, 27]. Таку «слабкість» автора перед героєм можна мотивувати як складністю ситуації, так і поштовхом для читацької співпраці. Тереза не формулює пояснень, але пригадує мати, яка ходила голою по квартирі і зневажала інтимне. Це і зближує несхожі теми.

І редактор, і колега визнають майстерність Терезиних знімків. Але якраз цим вона не переймається. Вона проявляла фотографії з усім вмінням та старанністю, на які була здатна. Коли ж роботи готові, її цікавить виключно сприймання фотографій як повідомлень, важливість яких зумовлена зображуваними подіями. Інакше замість фотосправи можна займатися будь-чим іншим. Тереза відмовляється від пропозиції знімати кактуси та перспективи працювати в галузі моди.

Епізод в редакції розкриває відмінності рецепції планів вираження й змісту (візуальний характер фототексту для цього дуже доречний). План вираження, принаймні в загальних рисах, тут для всіх однаковий. План змісту відрізняється як з соціокультурних причин, так і з особистих. В тому, як сприймаються картини іншої героїні роман – Сабіни, є і схожість, і контраст.

Спершу говориться про відмінне: «Малярці пощастило: виставку її картин було відкрито за тиждень до вторгнення росіян, тож швейцарські любителі мистецтва на хвилі симпатії до потоптаної країни викупили всі виставлені полотна» [4, 13]. «Пощастило» – незвичний в контексті роману комунікативний момент. Очевидно, однак, що це лише зовнішній, випадковий успіх: йдеться тільки про продаж картин, які вчасно (на відміну від Терезиного запізнення) потрапили на очі меценатам. Питання, чи визнали талант, чи зрозуміли зміст сюрреалістичних робіт, навіть не постає.

Успіх, здобутий завдяки обставинам, з часом перетворюється на самопародію. «Одного разу якась політична організація влаштувала Сабіні в Німеччині виставку. Взявши до рук каталог, вона побачила на обкладинці свою фотографію з намальованим на ній колючим дротом. В середині була вміщена її біографія, схожа на життєпис мучеників і святих: вона страждала, вона боролася проти несправедливості, вона змушена була покинути змородану батьківщину, вона продовжує боротися. „Своїми картинами вона бореться за свободу“, – була остання фраза того тексту» [5, 110]. Ці слова не цілком суперечать тому, як жила і працювала Сабіна. Але вони торкаються лише зовнішнього плану, ігноруючи інтенції художниці: «Мій ворог не комунізм, а кіч». Всупереч причинам, які допомогли їй досягти успіху на початку еміграції, намагаючись врятуватись «від кіча, на який люди намагалися перетворити її життя» [5, 110], Сабіна починає приховувати, що вона чешка.

Спосіб репрезентації в каталозі зумовлює такий горизонт сподівань, що похибка сприймання картин потенційними глядачами буде вже не випадковою, а запрограмованою. Агенти культурного поля, що стоять між автором та реципієнтом, не лише сприяють сприйманню як такому, але й можуть заважати адекватному сприйманню.

Особливо детально проблема інтенції та рецепції розробляється у зв'язку з Томашем, насамперед, в історії з його статтею про Едіпа. Сам образ Едіпа

виникає в суто інтимному контексті: Тереза, з якою Томаш нещодавно познайомився, асоціюється в нього з немовлям, якого в кошику принесло по воді, а це нагадує міфологічні сюжети. Далі, однак, осмислення теми Едіпа йде в соціальному плані, відповідаючи актуальним подіям. Едіпу незнання не заважало відчувати провину: «Він не зміг дивитися на горе, яке завдав своїм незнанням, виколов собі очі і, сліпим, пішов із Фів. Томаш, слухаючи, як комуністи галасливо захищають свою внутрішню чистоту, казав собі подумки: завдяки вашому невіданню ця країна втратила, можливо, на століття, свободу, а ви кричите, що не відчуваєте за собою вини? Як же ви можете на все це дивитись? І вас це не жахає? Чи ви взагалі щось бачите? Бо коли б ви були зрячими, вам слід було би осліпити себе й піти з Фів» [5, 78].

Сам міф про Едіпа має безпосереднє відношення до проблеми інтенції. Будь-яка дія відбувається у умовах принаймні неповного знання. Якщо дивитися з точки зору автора, можна сказати, що задум приречений на неадекватне сприймання. Однак наслідки (текст) важливіші, ніж причини (задум). Вчинок Едіпа відповідальний, і це перегукується з реакцією Терези на арешти через фотознімки. Вона теж не передбачала таких наслідків, та й немає доказів, що через її фотографії когось арештували. Однак її повна відмова від фотографування подібна до Едіпова осліплення.

Тексту статті в романі не подано, є лише, так би мовити, віддзеркалення: сприймання самого Томаша (в різний час), його сина, двох редакторів, співробітника Міністерства внутрішніх справ. Томаш як автор не ставиться до свого тексту надто серйозно: «я скоріше запитую сам себе, що примусило мене написати цю статтю... – сказав Томаш і в цю мить пригадав: вона припливла до його постелі, немов дитина, пущена в кошику по хвилях. Так, саме тому він узяв до рук ту книжку: він повертався до легенд про Ромула, про Мойсея, про Едіпа» [5, 96]. Зміст статті для нього не втратив сенсу та актуальності, це доводить розмова з сином та колишнім редактором через кілька років. Але до конфлікту, як і в попередніх випадках, призводить непередбачена рецепція.

Одразу ж ця стаття вносить в його життя незадоволення: «чи варто їм було кликати його до редакції, щоб він погодився на зміну порядку слів в одному реченні, щоб потім, уже не питаючи про його згоду, скоротити текст настільки, що всі його міркування були зведені до основної тези (причому надто схематичної й агресивної) і вже зовсім не подобались йому» [5, 78]. Подібність до ситуації з Терезиними фотографіями увиразнює відмінності між різними типами текстів: вербальний текст найбільше вразливий щодо змін, саме тут можливі тонкощі на зразок коми у фразі «карати не можна помилувати».

Далі публікація тягне за собою низку подій. Томашу пропонують відмовитися від статті, аби зберегти посаду хірурга у празькій клініці. У такій відмові, зауважує головний лікар, є щось середньовічне: «в нинішні части думку можна лише спростувати, але не зректися її. А тому, шановний колего, зректися думки – це щось неможливе, чисто словесне, формальне, магічне, і, я не бачу причини, чому б вам не зробити того, що від вас вимагають. У суспільстві, в якому править терор, ніякі заяви не зобов'язують, бо вони

вимушені, і чесна людина не повинна сприймати їх серйозно» [5, 79]. Томаш не приймає пропозицію.

Через два роки, коли він уже працює у сільській лікарні, пропонують підписати заяву: «тут були слова про любов до Радянського Союзу, про вірність комуністичній партії; було тут і засудження інтелектуалів, які прагнули втягнути країну у вир громадянської війни, але головне те, що тут був донос на редакторів письменницького тижневика [...], які свідомо зловжили його статтею, надавши їй інший смисл і перетворивши її на контрреволюційну прокламацію» [5, 84]. Томаш знову відмовляється та, розуміючи, що спокою не буде, лишає медицину і влаштовується мити вікна. Авторська відповідальність стає поштовхом для радикальної зміни способу життя.

Про інший спосіб сприймання того ж тексту йтиметься пізніше: колишній редактор скаже Томашеві, що стаття допомогла багатьом людям. Однак позитивна рецепція не тішить, допомога людям асоціюється у Томаша виключно з медициною: «Я не знаю, чи справді моя стаття допомогла комусь. Але як хірург я врятував кільком людям життя» [5, 96]. Син, котрому стаття дуже подобається, бачить у ній чітку грань між добром і злом, безкомпромісність, тоді як для Томаша все не так однозначно: «Грань між добром і злом дуже невиразна. Мені зовсім не йшлося про те, щоб хтось був покараний» [5, 96], скоріше мала на увазі відповідальність, самодисципліна. Ще один момент залишається невідомим для Томаша, а читач узнає про це пізніше від автора: «Редактор ніколи не чув імені Томаша. Стаття про Едіпа була забута, і редактор довідався про неї від Шимона, який попросив його піти до Томаша і вмовити підписати петицію. Редактор погодився лише тому, що хотів зробити приємність хлопцеві, якого любив» [5, 117]. Позитивна рецепція постає, таким чином, оманливою.

Окрема історія з петицією, котру пропонують підписати Томашеві. Він відмовляється: надто явна паралель із прорадянською заявою, яку пропонував підписати співробітник МВС. Зміст різний, але в обох випадках символічний акт підписання чужого тексту. Показова й назва іншої петиції, ще часів опору: «2000 слів». Заголовок, що впадає у вічі, затуляє зміст, залишаються порожні «слова, слова, слова», акт солідарності (кількість підписів уже й не підрахувати) переважає над змістом.

В петиції, яку пропонують син і редактор, йдеться про звільнення політв'язнів. Міркування Томаша скептичні: «Але чи амністують їх лише на тій підставі, що люди, відкинуті режимом (а отже, нові потенційні політв'язні), просять про це президента? Адже така петиція може призвести лише до того, що політв'язні амністовані не будуть, навіть якщо їх зараз мали намір амністувати» [5, 94]. Однак це роздуми про безпосередній зміст. У підтексті інше: показати владі, що є люди, котрі не бояться. Томаш знаходить ще один, приватний аспект: «в цій сцені йдеться не про амністію політичних в'язнів, а про сина; якщо він підпише, їхні долі поєднаються, і Томаш змушений буде більшою чи меншою мірою зблизитися з ним. Якщо не підпише, їхні стосунки, як і досі, лишатимуться на нулі, проте цього разу вже не з його волі, а з волі

сина, який відречеться від батька за його боягузтво» [5, 95]. Текст і вчинок обростають різноплановими подробицями, втрачають однозначність, і знов прямий зміст поступається конотаціям.

Томаш не бачить сенсу у прямому плані (малоймовірність звільнення політв'язнів) та не приймає символічні плани з особистих причин. Йому зараз важливіше бути разом з Терезою, ніж доводити, що не боягуз, а перспектива зближення з сином не надихає. Він у черговий раз не підписує, але стосунки з сином складатимуться не так, як уявлялось. Син не відречеться, писатиме листи, а Томаш все не знатиме, як ставитись до хлопця.

Текст петиції не наводиться. Кундера взагалі уникає подробиць щодо текстів своїх персонажів, даючи уявлення про загальний зміст, але спрямовуючи увагу на те, що до і після тексту, тобто на інтенцію та рецепцію. Так і тут описано лише викривлене віддзеркалення у газетах: «ніде, звичайно, не згадувалося, що це було ввічливе клопотання про звільнення політв'язнів. Жодна з газет не процитувала навіть речення з цього короткого тексту. Натомість просторікували туманно і погрозово про якусь антидержавну відозву, що мала стати основою для нової боротьби проти соціалізму. Перераховувалися ті, хто підписав текст, і їхні імена супроводжувалися наклепами й нападкам, від яких у Томаша мороз пробігав поза спиною» [5, 97].

Томаш, однак, шкодує, що не підписав, і вже не пригадує мотивів відмови. Роздуми, як краще було би вчинити, приводять його до думки: «людське життя відбувається лише раз, і тому ми ніколи не зможемо визначити, яке наше рішення було правильним, а яке – хибним» [5, 98]. Це один із лейтмотивів роману, що безпосередньо торкається складнощів у співвідношенні інтенції та рецепції.

Інший бік проблеми розкривають стосунки Сабіни і Франца. Тут невідповідність задуму та сприймання розігрується не в публічному просторі, а в інтимному. Те, що приватні розмови відрізняються за статусом від опублікованих текстів, компенсується підрозділом з «теоретичним» заголовком: «Словник незрозумілих слів». Причини нерозуміння в тому, що кожен з них сприймає одні й ті самі слова з різними конотаціями: «вони точно розуміли логічне значення слів, які казали одне одному, а проте не чули гомону семантичної річки, яка плинула разом з цими словами» [4, 34].

Взаємне нерозуміння цих героїв пояснюється насамперед тим, що Франц швейцарець, а Сабіна чешка, у них різний досвід, різні культурні та суспільні детермінації. Це їх і притягує: «Він жадібно слухав історію її життя, а вона так само жадібно слухала його оповіді» [4, 34]. Порозумінню допомогло би ознайомлення з контекстом іншого, але в романі це відбувається єдиний раз, причому після розлуки і лише з боку Сабіни. Франц не розумів її схильності гуляти по кладовищах: «кладовища в Чехії подібні до садів», вони «на тлі синіх пагорбів були чарівні, як колискова пісня. Для Франца кладовище було жахливим сховищем кісток і каміння» [4, 41]. Щоб усвідомити відмінність, треба узнати, які реалії має на увазі інший, доповнити свій досвід часткою чужого. Сабіна усвідомлює відмінність, коли опиняється на паризькому

кладовищі Монпарнас, уже давно кинувши Франца. Тут її лякають камені, котрі нібито придушують покійників, глибокі могили, пихаті пам'ятники. «Вона пошкодувала, що була нетерпимою. Можливо, коли б вони лишилися довше разом, вони поступово почали б розуміти слова, які говорили одне одному. Їхні словники поволі, сором'язливо, зближалися б, як несміливі коханці, і музика одного з них почала б поєднуватись з музикою другого. Але вже пізно» [4, 50].

Якщо порівняти Франца й Сабіну, її погляд на речі більш тверезий. Мрійливість Франца розкривається і зазнає поразки в історії Великого походу. Це поїздка до Камбоджі з гуманітарною місією в такому складі: 20 лікарів, 50 інтелектуалів (серед яких не лише професори й письменники, а й депутати, співаки, актори, мери), їх супроводжують 400 журналістів і фотографів.

Похід неуспішний: «з другого боку річки відповіла неймовірна тиша. Тиша така абсолютна, що всіх охопила туга» [5, 115]. Однак комунікативні негаразди більш виразні всередині гуманітарної місії. Прагнення французів допомогти камбоджійцям поступається ревностям до американців, котрі приїхали туди першими, почали всім керувати, ще й говорять англійською. Останній момент привертає особливу увагу французів, вони вимагають перекладача. Втім ця вимога суто символічна, вона не полегшує, а скоріш ускладнює комунікацію: «тепер кожна фраза звучала по-англійськи і по-французьки, тож зібрання стало вдвічі, якщо не більше, довшим, бо всі французи, знаючи англійську, перебивали перекладача, виправляючи його і сперечаючись із ним майже про кожне слово» [5, 113]. Але й американці постають у невідгладному світлі. Промова американської актриси «про страждання дітей, про варварство комуністичної диктатури, про право людини на безпеку, про загрозу, що нависла над традиційними цінностями цивілізованого суспільства, про недоторкану свободу людської особистості й про президента Картера, якого глибоко засмучує те, що відбувається у Камбоджі» [5, 113] – просто патетичні слова, і це викликає обурення в лікаря, котрий приїхав лікувати людей. Французького лікаря підтримують співвітчизники, але їхні вигуки незрозумілі американцям, і ті сидять, приязно посміхаючись, «один навіть підняв угору кулак, оскільки знав, що європейці люблять піднімати кулаки у хвилину колективної ейфорії» [5, 113]. Жест, позбавлений щирості, постає ніби пародійним, випорожненим, це форма, позбавлена змісту. Порозумінню заважає не стільки мова (американці не знають французької, французи не хочуть чути англійську), і навіть не різні наміри (дії чи слова), а різні контексти. Для Кундери все, що там відбувається – кіч, і відмінність між лікарем та актрисою в тому, що кожен відстоює свою версію кічу, не приймаючи іншої.

Історія Великого походу підводить до узагальнення, яке збирає різні лінії роману: «Що лишилося від людей, які помирали в Камбоджі?

Одна велика фотографія американської актриси, яка тримає на руках жовту дитину.

Що лишилося від Томаша?

Епітафія: Він хотів Царства Божого на землі.

Що лишилося від Бетховена?

Похмурий, з неправдоподібною гривою чоловік, що вимовляє глухим голосом: «Es muss sein!».

Що лишилося від Франца?

Епітафія: Повернення після довгого блукання.

І так далі, і так далі. Перше ніж настане повне забуття, нас обернуть на кіч. Кіч – пересадочна станція поміж буттям та непам'яттю» [5, 119].

Обидві епітафії не відповідають тим, на чиїх могилах вони написані. Це неважко помітити читачеві, котрий протягом роману узнає про Томаша чи Франца більше, ніж люди з їхнього оточення.

Шимон батька любить, але не розуміє. Обираючи епітафію, він дає собі раду: «батько ніколи не сказав би таких слів про своє життя. Але він певен, що епітафія точно передає те, чого батько прагнув. Царство Боже на землі означає справедливість. Томаш мріяв про світ, де панувала б справедливість. Хіба Шимон не має права визначити життя батька своїм власним словником? Адже це вічне право всіх близьких покійного!» [5, 119]. Це апологія довільності плану вираження: головне, що мається на увазі, а виражає кожен як може.

Непрямую відповідь дає історія епітафії Франца. Його дружина трактує події протилежно до того, як було насправді, бо (навіть чи свідомо) бачить все так, як їй вигідніше. Марі-Клод не враховує ані Сабіну, котра, навіть після втечі, мала великий вплив на Франца, ані характер його стосунків зі студенткою в окулярах. Останній погляд уже паралізованого Франца здається їй повним вдячності, тоді як насправді його переповнює ненависть до дружини. «Повернення» Франца неоднозначне. Дружина має на увазі, що він знов у сімейному лоні, але їй дістається просто паралізоване тіло. Переоцінка, яку зробив Франц (справжнє кохання до студентки, визнання вартості своєї наукової роботи взамін авантюри Великого походу), можна умовно назвати поверненням до себе. Але знайдена істина залишається невимовною, непередаваною.

Епітафія складна в комунікативному плані: вона говорить про того і звернена до того, хто не може відповісти і може поставити, так би мовити, не крапку, а пляму. Похибки, які вона містить, непомітні ані автору епітафії (він прагне викарбувати їх у камені, вважаючи такими, що не суперечать істині), ані стороннім, а покійні вже позбавлені голосу. В житті це важко схопити, роман унаочнює таку невідповідність.

Навіть чи «Нестерпна легкість буття» розробляє проблему інтенції та рецепції ґрунтовніше, ніж теоретичні роботи. Однак романний дискурс має свої особливості: проблема репрезентується через образи персонажів та сюжетні ситуації, читач втягується у співпереживання (до речі, етимології слова «співчуття» в різних мовах присвячено окремий підрозділ роману).

Розгортання сюжету дає можливість показати зміни в комунікації персонажів. Це спостерігається в епізоді з еротичним листом Сабіни. Лист, адресований виключно Томашу, знаходить і читає Тереза. Томаша, в життя якого увійшла Тереза, вже не може сприймати еротичний лист Сабіни

відокремлено. Для повноти потрібна реакція Терези: сон, де Томаш із Сабіною, а вона, намагаючись перебити біль душі, встромляє собі голки під нігті. Розповідь про сон викликає у Томаша співчуття, здогадка про читання листа злить, але з цього моменту зрозуміло, що він не вільний у своїй «еротичній дружбі». Це сюжетний план, а в метатекстуальному розкривається, як впливає на рецепцію інтерсуб'єктний контекст.

Роман дозволяє розгорнути, нібито драматизувати сцени, які в теоретичній роботі мали би вигляд стислих ілюстрацій. По радіо звучать передачі, що являють собою монтаж записів приватних розмов дисидентів. Тема розгортається не лише в очевидному контексті «Великого брата». Тереза не вважає ситуацію винятковою: те саме було, коли мати знайшла її щоденник і читала вголос, а всі реготали. Так розігрується діалектика тези й антитези, момент синтезу передається читачеві. І в суспільній, і у приватній сфері текст може стати відкритим для непередбачуваної аудиторії, а його автор уразливим. Подробиці та обставини можуть бути різні, але пастка відкрита для кожного. Водночас в ситуації з аудіозаписами дисидентів присутня іронія: історики матимуть багатий матеріал для дослідження дисидентського руху.

Попри всі негаразди, які приносить неадекватне сприймання, Кундера помічає хиткість сподівань на точне втілення задуму. Сабіна розмірковує: «Мета, до якої прагне людина, завжди прихована. Дівчина, яка мріє про заміжжя, мріє про щось зовсім для неї невідоме. Молодик, який жадає слави, не знає, що таке слава. Те, що надає смислу нашим вчинкам, є завжди для нас чимось зовсім невідомим» [4, 50]. В цілому моменти позитивного порушення інтенції, коли реципієнт розуміє автора краще, ніж очікувалося, а тим більше, за Шлейєрмахером, краще, ніж автор розумів сам себе, в романі відсутні. Але в кінці роману йдеться про ідилію, яка актуалізує інший тип спілкування.

Для того, щоб купити будинок в селі, Томаш із Терезою продають машину, а також телевізор і радіоприймач, відмовляючись від засобів масової комунікації. В ідилічному світі (основним носієм ідилії виступають тварини) комунікація редукована. Так, Тереза виховувала пса «не тому, що хотіла його змінити, (як дружина хоче змінити свого чоловіка, а чоловік – свою дружину), а лише для того, щоби навчити його елементарній мові, яка уможливить їм порозуміння та спільне співжиття» [5, 122].

Елементарність можна вважати ознакою комунікації в ідилічному світі. Тут текст не потребує фіксації, бо і без того повторюється, і кожне повторення сприймається однаково. Як пес кожного ранку приносить і з'їдає рогалик, так і голова сільського кооперативу, гуляючи зі своїм кабанчиком Мефісто, щодня каже: «„Пані Терезо, чому я не знав його раніше, ми б удвох ходили до дівчат, адже перед двома кабанчиками жодна жінка не встоїть”». Його порося було так натреноване, що після цих слів рохкало. Тереза сміялася, хоча наперед знала, що голова зараз скаже. Жарт від повторення не втрачав своєї принадності. Навпаки, в контексті ідилії і гумор підпорядкований солодкому закону повторення» [5, 122]. Ідилічна комунікація не передбачає зусиль ані з боку автора, ані з боку реципієнта, повторення вже відомого тексту дає радість обом

сторонам, а нового і не треба. В ідилічному хронотопі час циклічний. Але Кундера пише: «людський час не обертається по колу, а біжить по прямій уперед. Це причина того, чому людина не може бути щасливою, бо щастя – це прагнення до повторення» [5, 122].

В есе «Порушені заповіді» Кундери повертається до ряду мотивів, які є в його художній прозі, але обертає їх насамперед на літературу та музику. Зокрема, звертається до вчинку Макса Брода, котрий, всупереч заповіді Кафки, опублікував усе, що знайшов. Кундера зауважує: Кафка просив знищити тексти інтимного характеру (листи, щоденники), а також незавершені, недосконалі. Через фанатичне шанування Брода кращі твори губляться в аморфному потоці, гірше того, Кафку сприймають в позалітературному контексті: «Феліс, батько, Мілена, Дора; він засланий в міні-контекст власної біографії, подалі від історії роману, подалі від мистецтва» [3, 276]. На думку Кундери, «естетична воля виявляється не лише в тому, що написав автор, але й у тому, що він вилучив. Для того, щоб вилучити один абзац, з його боку треба ще більше таланту, ніж для того, аби написати його. Надрукувати те, що вилучено автором, це таке ж насильство над ним, як і викреслити те, що він вирішив зберегти» [3, 273].

Згадує Кундера і про авторське право, з появою якого, на його думку, став зникати склад розуму, що передбачав повагу до автора, «інакше реклама туалетного паперу не могла би йти у супроводі тактів з симфонії Брамса. Або не можна було би видати, при загальному схваленні, скорочений варіант романів Стендаля. Якби склад розуму, що поважає автора, ще існував, люди задавали би собі питання: а погодився би на це Брамс? а не розізлився би Стендаль?» [3, 277].

Варто зауважити, що і Кундера у своїх творах не раз виводив класиків у неочікуваному контексті. Зокрема, в «Нестерпній легкості...»: «Томаш їхав до швейцарського кордону, і в моїй уяві сам патлатий і похмурий Бетховен диригував оркестром місцевих пожежників, граючи йому на прощання з еміграцією марш під назвою „Es muss sein”» [4, 15]. Але, на відміну від випадків із рекламою чи скороченими викладами, такий підхід уможливлюють гумор та рефлексія.

Есе доводить актуальність проблем інтенції та рецепції для письменника. Кундера виявляється інтенціоналістом, хоча така позиція в кінці ХХ ст. виглядає старомодною. Він апелює до досвіду Ігоря Стравінського, котрий прагнув записати всі написані ним твори у власному, еталонному виконанні, або Семюела Беккета, котрий відвідував репетиції своїх п'єс, іноді ставив сам, а після смерті драматурга за виконанням авторської волі слідує його друг. «Ці надзусилля, спрямовані на те, щоб надати твору остаточний, цілком завершений і підконтрольний автору вигляд, не мають рівних історії», це «останній приклад того, що являє собою найвища концепція автора, автора, який вимагає, щоби його воля була виконана *цілком*» [3, 279].

В есе критика «порушників заповітів» і захист волі авторів виражаються прямо. В романі так ж проблематика розроблена більш тонко. Л.Черницька, говорячи про критичне спрямування метатексту, зазначає його амбівалентність.

У романі Сервантеса підлягають критиці ідеали, котрі Дон Кіхот узяв із рицарських романів, але те, що ідеали в конфлікті з життям, не доводить, нібито вони не мають сенсу.

Так і в Кундери розглянута метатекстуальна лінія дає водночас і критику, і апологію інтенціоналізму. Авторська інтенція чи не завжди порушується реципієнтом. Однак важко не погодитись із Михайлом Бахтіним, який писав про смисл і задум тексту: «це те в ньому, що стосується істини, правди, добра, краси, історії» [2, 308]. Отже, порушення інтенції тягне за собою ціннісний розлад. Кундера визначає роман як «дослідження того, що таке людське життя у пастці, на яку обернувся світ» [5, 97-98]. Таке визначення світу не дає підстав для оптимізму, але спонукає до тверезого сприйняття можливостей.

Інтерпретація даної лінії роману дозволяє доповнити не лише теорію метатекстуальності, актуалізуючи комунікативний аспект, але й дослідження авторської інтенції та читацької рецепції, а також уточнити відношення Кундери до постмодернізму, що може стати в пригоді для подальших розвідок.

1. *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 297-318; 2. *Бахтин М.М.* Проблема текста // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 тт. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5. – С. 306-326; 3. *Кундера М.* Нарушенные завещания: Эссе / Пер. с франц. М.Таймановой. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 288 с.; 4. *Кундера М.* Нестерпна легкість буття [Ч. 1] / Пер. з чеської В.Пасічної // Всесвіт. – 1994. – № 8. – С. 3-58; 5. *Кундера М.* Нестерпна легкість буття [Ч. 2] / Пер. з чеської В.Пасічної // Всесвіт. – 1994. – № 9. – С. 68-133; 6. Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса. Антология в 4 тт. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2002-2006; 7. *Черницкая Л.А.* Поэтика модернизма как метатекст и ее истоки. – СПб.: Нестор-История, 2010. – 288 с.

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

СТРОФІКА Т. Г. ШЕВЧЕНКА В ПЕРІОД ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ (1837-1847)

Стаття являє собою фрагмент більшої роботи, у якій системно висвітлюється специфіка Шевченкової строфіки, що у своїх основних рисах кристалізувалась на ранньому етапі творчості.

Ключові слова: строфіка, метрико-строфічна модель, трансформована народнописанна силабіка, класичний вірш (4-стопний ямб), принцип перехідності, проміжні строфічні форми.

Статья представляет собой фрагмент большей работы, в которой системно освещается специфика Шевченковой строфики, которая в своих основных чертах кристаллизовалась на раннем этапе творчества.

Ключевые слова: строфика, метрико-строфическая модель, трансформированная народнописанная силлабика, классический стих (4-стопный ямб), принцип переходности, промежуточные строфические формы.

This article is the part of bigger work, in which the specific of Shevchenko`s strophic system is described comprehensively. The main features of this system were formed during the earliest period of his work.

Key words: strophic system, metric and strophic model, transformed folk syllabic verse, classical verse (tetrameter), principle of transitivity, intermediate strophic forms.

Строфіка Шевченка – ненормативна, найменш уніфікована частина його віршування, у якій реалізувалась романтична ідея вільного індивідуально-творчого самовираження і водночас причетності до універсуму, синтезу, до історичного руху, взаємозв'язку і взаємозалежності явищ і речей, ідея відмови від канонів і регламентації. На рівні втілення в художньому творі, у вірші, ця настанова виявилась у найширшому різноманітті і змінах метричного й строфічного компонування, породжених мінливістю смислових ходів, вільним рухом творчої фантазії поета, його вибуховою, пристрасною натурою.

У ранній поезії Шевченка відсутні періодично повторювані, тотожні рівнострофні форми, «однакові за обсягом, метричними ознаками і характером каталектик», тобто однорідні строфи, «які і графічно відділяються одна від одної» [4, 282]. Натомість використовуються нетотожні, різнострофні, астрофічні і мішані структури, які перетинаються між собою в одному творі і не потребують графічного розмежування.

З трьох основних видів строфічної будови, які виділяє сучасна наука – строфічних, астрофічних і проміжних (рос. «промежуточных»), у Шевченка явно домінують останні, проміжні або перехідні, до яких російські вчені К. Тверьянович і О. Хворостьянова відносять монострофи («одиначные строфы»), тверді форми, ланцюгові («цепные») строфи, строфи з наскрізними римами і фігурні вірші [5, 49-63]. Поняття проміжної строфіки у Шевченка розширюється внаслідок домінування в нього поліметричних конструкцій над монометричними. Неоднорідність метричної будови строф у поета пов'язана зі змінами не тільки різних розмірів однієї системи, а й їх належністю до різних систем, зокрема силабічної і силабо-тонічної. Ланцюгові строфи і строфи із наскрізним римуванням у Шевченка пов'язані одні з одними, оскільки ланцюг складається з ланок, а ланку структурує наскрізна рима; у таких випадках можуть виникати супер – і субстрофи.

Джерелом строфічної різноманітності й багатоманіття у Шевченка була українська народнопісенна лірична й епічна творчість. С. Грица зазначає, що в народнопісенному мелосі «дві важливі і разом з тим полярні форми втілення музичної думки засновані на принципах симетрії та асиметрії. Перша базується на періодичній повторюваності; друга – на неповторюваності, відбиваючи стан безперервності, незамкненості. Ці принципи творять два основних типи народнопісенної композиції: строфічну, що має за основу періодичну повторність одного і того ж матеріалу, та астрофічну – вільноритмічну, імпровізаційного складу. Можуть зустрічатися й проміжні циклічні форми, утворені від поєднання одного і другого принципу» (1, 109). За типологією форм синтаксичної будови народного мелосу, де за одиницю береться колон, дослідниця виділяє 1) «строфу гетерометричної будови зі змінною ритмічною

пульсацією та ірраціональними тактами; 2) строфу ізометричної будови зі сталим метричним поділом; 3) астрофічну, несталу щодо масштабів форму з вільною ритмічною будовою» [1, 27]. Найменше характерна для поезії Шевченка строфа ізометричної будови, найбільше – строфа гетерометричної будови і астрофічні форми; якщо точніше, то переходи від строфізму до астрофізму.

Яскравим зразком романтичного динамізму й несталості може слугувати Шевченкова балада «Причинна» (1837), основана на дев'ятикратній зміні чотирьох розмірів: силабічних (14₈-складового, 12₆-11₆-складового і 8₄-складового), а також силабо-тонічного (4-стопного ямба), з відповідною строфічною динамікою – від графічно не маркованого ямбічного чотиривірша у 12-рядковому фрагменті (від першого рядка «Реве та стогне Дніпр широкий») з перехресним римуванням (Я4-AbAb...), до 14₈-складовика (від 13 рядка «В таку добу під горою»), де парні рядки чергуються, а непарні холості (14₈ – ХАХА...); потім – до 12₆-11₆-складовика (від 49 рядка «Така її доля... О боже мій милий!») зі складним компонуванням римованих рядків, далі – знову Я4 – AbAb..., що переходить у 8-складовик з вільним римуванням і т. д. В одному з чотирьох фрагментів, написаних 4-стопним ямбом (від 79 р. – «Вона все ходить, з уст ні пари...»), використані елементи наскрізного римування, повтору чоловічої (окситонної) рими (гомонить – одпочить – мовчить) в першій половині фрагмента – AbAbCCbDeDeFFx; останній рядок холостий; – т. зв. вайзе – засіб відкритої, незавершеної, неримованої кінцівки строфи. У згаданому 12₆-11₆-складовому фрагменті, що охоплює тридцять рядків, звертають на себе увагу вигадливі строфічні візерунки: катренний принцип (що діє у перших трьох чотиривіршах) порушується низкою рим у п'ять суголосів (літає – запитає – знає – в... гаю – кохає), причому для подолання інерції перехресного римування вводиться холостий, неримований рядок «х»: AbAbCdCdEfEfGxGGGhGh...; згодом перехресне римування відновлюється; закінчується цей великий фрагмент парною римою «воля-доля». Так виникає характерне для Шевченка індивідуальне строфоподібне утворення (зміцнене композиційним кільцем: на початку і в кінці уривку – «така її доля...»), яке не можна беззаперечно відносити до цілком астрофічних структур, а швидше до проміжних, мішаних. Близька до астрофізму будова імпровізаційної пісеньки – танку русалок («Ух! Ух! Солом'яний дух, дух!»), укладена переважно 8-складовим (з вкрапленням коротших 2-4-5, 6-складових) віршем, з парним римуванням: aaBBXXCCDDee... початок aaBB повторюється в кінці фрагмента (з 24-х рядків).

З дивовижною мистецькою легкістю й артистизмом молодий Шевченко поєднав увесь цей різноманітний, різнотактний і різноплосинний матеріал у цілісний твір. У романтичній баладі «Причинна» окреслились головні тенденції дальшого розвитку його версифікаційної техніки. Звідси починаються його «Гайдамаки».

Основним метрико-строфічним тлом у ліро-епічних і ліричних Шевченкових творах раннього періоду виступає генетично народнопісенний

трансформований 14₈-складовий вірш з графічно невиокремленою катренною будовою і неповним римуванням ХАХА... З нього почалися віршостилістичні експерименти в ліриці (напр., у чотирьох варіантах «Думки» (1838); йому належить більше 90% у першій великій поемі «Катерина» (1838-1839). Неповне римування в Шевченковому 14₈-складовику веде до своєрідної інтонаційно-синтаксичної незавершеності катрена, відмови від його графічного оформлення. На думку Ігоря Качуровського, таку неповну катренну строфу (з погляду дослідника, не 14-, а 13-складову) можна назвати «барокковою», оскільки вона походить з бароккової силабіки, власне, з дистиха, де кожен вірш (рядок) було розбито на три ритмічних сегменти – колони (4+4+6). Поділивши дистих на піввірші, Шевченко надав строфі катреного вигляду. Проте, на думку вченого, «це вже не дистих, але ще не катрен» [2, 307]. Справді, для такого катрена характерна плинність строфічних рамок, розширення його обсягу за рахунок нанизування римових суголосів; напр. у вірші «Перебендя» («Перебендя старий, сліпий», 1839), де двічі виникає трикратний повтор рим: німа – нема – прийма; земля – розмовля – гуля.

Певним контрастом до розхитаної строфіки 14₈-складовика виглядають інші силабічні розміри, насамперед 12₆-11₆-складовий вірш. Завдяки використанню наскрізної рими в цьому вірші виникають оригінальні, мистецьки впорядковані ланки, які урізноманітнюють ритм і композицію твору. Як, напр., у коротких вставках, авторських відступах у поемі «Катерина»: сім рядків, починаючи з р. 425 «Бач, на що здалися карі оченята» – АвАвССв; або одинадцять рядків, від р. 533 «Сирота – собака має свою долю – АвАвCdCdEEd та ін. Такими строфічними інкрустаціями Шевченкові вдається урізноманітнити дещо монотонну тональність 14-складовика у великій за обсягом поемі (750 рядків).

Найвищим досягненням у мистецтві романтичного поліфонізму стала героїчна поема «Гайдамаки» (1838-1841), найбільш масштабний – за задумом і обсягом (2 тис. 569 рядків) Шевченків твір, для озвучення якого потрібно було мобілізувати усі набуті і віднайдені в процесі роботи над твором мовно-версифікаційні ресурси, насамперед метричні й фонічні. В поемі використане уже освоєне раніше 14₈-складове тло (77,5% тексту), але від початку до кінця твору воно пронизане майже десятком інших, переважно силабічних (12₆-11₆-скл., 5-скл., 6-скл., 8-скл., 10-скл.) і силабо-тонічного (Я4) розмірів, а також фрагментами драматичного діалогу і прози. Геніальне чуття форми дозволило молодому поетові синтезувати увесь цей багатоголосий матеріал у єдину цілість. Численні зміни ритмів не сприяли традиційному, періодично повторюваному строфуванню, зате активізували частку гетерометричних строф. Оригінальні строфи гетерометричної будови з'являються, напр., у розділі «Галайда» («Яремо! Герш-ту, хамів сину?»), де в межах однієї надфразової єдності і однієї схеми римування 4-стопний ямб перетікає у 12₆-11₆-складовик: р. 335-336 «Ярема гнувся, бо не знав, / Не знав, сіромаха, що вирости крила, / Що неба достане коли полетить, / Не знав, нагинався.../ О боже мій милий!» – Я4 → 6+6...

У всуціль римованих фрагментах 4-стопного ямба і – особливо – 12₆-11₆-складового вірша виникає ніби подвійний шар неповного строфування: крім графічно немаркованого катренного компонування, ще й структуровані наскрізною римою віртуозні симетричні й асиметричні індивідуальні строфоподібні утворення. Синтаксична конструкція у таких текстах, як правило, не вміщується в рамки катрена і потребує помноження базових рим. Так, у фрагментах 12₆-11₆-складовика з'являються цілком завершені надкатренні структури; напр. 8-вірш на дві рими – від р. 173 («Дивлюся, сміюся, дрібні утираю...») – AbAbAbAb; 9(10)-вірш на три рими, від р. 376 («Чому не осталося, чому не вітало?»)) – AbAbCbbCb; 11-вірш на 4 рими, від р. 874 («У темному гаї, в зеленій діброві») – AbAbCbCbDDb і т. д. У таких розгорнутих конструкціях, з наскрізною всуціль, або в кількох ланках римою можна побачити більш об'ємне строфічне угруповання – суперстрофу, що інтонаційно-ритмічно поділяється на окремі сегменти – субстрофи, межі яких марковані, як правило, чоловічою клаузулою. Напр., у фрагменті від 1198 рядка «Дрімають... навіки бодай задрімали... – ХаВВа/CCdEEd/FgFgHHg – три сегменти-субстрофи у 5, 6 і 7 рядків. Такі суперстрофічні нашарування найчастіше виникають на початку фрагментів, що у подальшому розгортанні переходять до вільного римування й астрорфізму.

Подібні ходи вільного строфування спостерігаються і в уривках, написаних 4-стопним ямбом. Домінуюче перехресне римування тут також переходить межу чотиривірша, подовжуючись ще кількома рядками з наскрізною римою. Напр., у двадцятирядковому фрагменті з розділу «Треті півні», починаючи з 1178 р. «Ще день Україну катували» – AbAbCCbAAdAdAdEffExA – наскрізна дієслівна рима на «али, ались» повторюється сім разів за градаційним принципом нарощення і спадання експресії: катували – сумували – упивались – розпинали – ждали – не клали – задрімали.

Урізноманітнення ритміко-строфічних модуляцій досягається також шляхом введення у римований текст неримованого, холостого рядка, найчастіше у варіанті відкритої кінцівки (т. зв. вайзе), от як у розділі «Гонта в Умані»; у ямбічному 12-вірші, від р. 2121 «Минають дні, минає літо»: AbAbCbCdEEdX... (напівримованою виглядає і передостання рідкісна у поета дисонансна сполука «по селу – занесло»). Загалом у цьому ямбічному початку найтрагічнішого розділу «Гонта в Умані» строфічні зрушення супроводжують цілий комплекс синтаксичних (обірваність, еліптичність фрази) і ритміко-метричних зрушень (переекцентуація, стик наголосів) і т. д. В останньому вірші уривку 4-стопний ямб скорочується до 2-стопного (т. зв. строфічний пуант).

Водночас поет удається і до закругленого, більш замкненого завершення строфи. Приміром, коли до графічно не відокремленого катрена додається ще один рядок: 4+1. Скажімо, в «Інтродукції», з 305 р.: «Гонору, слово, дарма праця! / Поганець, наймит москаля! / На гвалт Пулавського і Паца / Встає шляхетська земля / І разом сто конфедерацій». Або коли текст, укладений із кількох катренів з перехресним римуванням, завершується катреном з

кільцевим чи двовіршем із парним римуванням. Як, напр., на початку розділу «Галайда», від р. 322 «Яremo! Герш-ту, хамів сину?» – 14 рядків: АвАвCdCdEffEgg...

Найбільш політональні – найдовші розділи з гострим розвитком епіко-драматичного сюжету. Зокрема, у розділі «Свято в Чигирині» (де йдеться про молебень перед повстанням) драматична напруга зображуваних подій породжує гостру динаміку різних розмірів, а також прози, драматичного діалогу, стилізованих під фольклор пісеньок-танків. Ритми, враховуючи й прозу, змінюються 16 разів! Виокремлюється близько двадцяти асиметричних нетотожних строф (строфоїдів) і композиційних фрагментів.

У розділі «Гонта в Умані» варіативність основного розміру – 14-складовика – така інтенсивна, що створюється враження безперервного поліметричного і полістрофічного потоку (від двовірша, чотиривірша до шестивірша, із чергуванням довших і коротших рядків, як правило, з парним римуванням) – від рядка 2311: «А мій батько орендар, / Чоботар; / Моя мати пряха / Та сваха; / Брати мої, соколи, / Привели / І корову із діброви, / І намиста нанесли. / А я собі Христа / В намисті / А на лиштві листя / та листя /... і т. д. – aaBBccDcEEEE... Або у розділі «Свято в Чигирині» – в піснях Кобзаря «Ой гоп, таки так» (aaBBcDcDXEXEffff...) чи «Ой гоп, того дива...» (AAbbCCddeeXFXFFFee...).

Особливого ритмічного і строфічного багатства надають поемі «Гайдамаки» та іншим творам Шевченка стилізації народнопісенних і танкових ритмів, із яких поет часто творив нову оригінальну строфу, на що звертав увагу Ф. Колесса у своїх «Студіях над поетичною творчістю Т. Шевченка» (3, 172-326). У більшості розділів поеми (у семи з тринадцяти) поет використовує народнопісенний елемент у найширшому його різноманітті, зокрема такі його метричні й строфічні форми (переважно в рамках катрена): 5-складовика за схемою ААХА, напр. «Пісня Яреми» в розд. «Титар» (Ой гаю, гаю / Вітру немає; / Місяць високо, / Зірньки сяють...) – варіант поділеного 10-складовика); 6-складового вірша, з парним римуванням ААВВСС..., що komponується із 7-складовим (4+3), як, напр., у пісні Кобзаря в розд. «Свято в Чигирині»: 7(4+3); 7(5+2); 6, 6, 6, 6... (Ой волохи, волохи, / Вас осталося трохи; / І ви, молдавани, / Тепер ви не пани; / Ваші господарі / Наймити татарам, / Турецьким султанам, / В кайданах, кайданах!); 8-складового вірша (4+4) з парним римуванням; «строфа такого складу, – зазначав Ф. Колесса, – характерна для танкових пісень, як шумка, чабарашка» (Ф. Колесса, 1970 – С. 286); напр., у розділі «Бенкет у Лисянці», в приповідці Кобзаря – за схемою aaBB («Отак чини, як я чиню: / Люби дочку абицію – / Хоч попову, хоч дякову, / Хоч хорошу мужикову»); 10-складового вірша (не двохколінного, колядкового 5+5, а трьохколінного, приспівного, варіанту козачка: 4+3+3 – з парним римуванням aавв («На городі постернак, постернак / Чи я ж тобі не козак, не козак? / Чи я ж тебе не люблю, не люблю? / Чи я ж тобі черевичків не куплю?»); або двохколінного (4+6) – aabb, також танечного, в розд. «Свято в Чигирині» («Якби таки, або так, або сьак, / Якби таки запорозький козак, / Якби таки

молодий, молодий / Хоч по хаті поводив, поводив...); 14-складового вірша у численних його варіантах: традиційного (4+4+6) за схемою ХАХА – як у пісні Кобзаря в розд. «Свято в Чигирині» (Літа орел, літа сизий / Попід небесами; / Гуля Максим, гуля батько / Степами, лісами...); у тій же традиційній схемі (4+4+6), але з парними гіпердактилічними клаузулами А'А' – в розд. «Бенкет в Лисянці» (Як була я молодою преподобницею / Повісила хвартушину над віконницею...); у різних варіантах 14-складовика: напр., 5, (4+3), (4+4), 6... (Ой гоп, гопака! Полюбила козака, / Та рудого, та старого, / Лиха доля така). У продовженні наведеної приспівки (з того ж розділу «Бенкет у Лисянці») ритми постійно – хоч на один склад! – змінюють свою конфігурацію, плінуть, переходять одне в інше, як у калейдоскопі: (4+4); (4+4); 6; (4+4); (4+4); (4+3); (4+3); (4+4); 6 (3+3) і т. д. Така калейдоскопічність, динаміка, поліфонізм є найхарактернішими рисами метрико-строфічної організації Шевченкового вірша!

Якщо у мінливому й бурхливому пліні наспівно-танкових ритмів у поемі «Гайдамаки» ще не було чіткого інтонаційного і ритмічного окреслення меж строфи, то вже у наступній поемі «Мар'яна-черниця» (1841) явно простежується свідомо настановна на строфічний поділ тексту. Напр., у стилізації танкової приспівки «Ой гоп не пила...» тричі повторюється 7-віршева строфа з незмінним ритмічним візерунком: 5; 6; (4+4); 6; 4; 4; 6 – ааХаВВа. Слідом за 7-віршем іде укладений 8-складовиком 5-вірш («Тряси ж тебе трясця, Хомо») – 8, 8, 4, 4, 8 – ААВВА, який, у свою чергу, поступається місцем 4-віршеві («А нуте напилась»), де варійований 14-складовик має такий строфічний малюнок: 6, 7, 8, 8 – ааВВ. Отже, принцип варіювання ритмів і строф у цій поемі, як і в попередній, залишається визначальним. Коли варіювання набирає безсистемного характеру, строфований текст переходить у астрофічний.

Власне астрофічними є структури, у яких стилізуються жанрово-версифікаційні ознаки української народної думи, зокрема у заспіві поеми «Гамалія» (Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі...), 1842 р. (1 і 2 редакції), що була першою спробою літературної обробки народної думи. Астрофічними, як відомо, називають твори, у яких розміщення віршів різної довжини (складів, стоп, наголосів) і каталектик (римованих чи не римованих), не дозволяють виділити періоди симетрії, які повторюються»; К. Тверьянович і Є. Хворостянова відносять до астрофічного вірші парного римування, вільного римування, астрофічний білий вірш і одновірші [5, 49-63]. Заспів у поемі «Гамалія» позбавлений періодичної симетрії; за жанрово-композиційними ознаками – це заплачка із 16 рядків, з характерними для речитативу нерівноскладовими віршами: 11(5+6); 8(4+4); 12(6+6); 8(4+4); 11(5+6); 7(5+2); 12(6+6); 6... і т. д. Щодо каталектик, то в цій першій спробі стилізації думи вони більш-менш впорядковані неповним римуванням за катренною схемою ХАХА...

Ближчою до народного зразка є «Дума» («У неділю вранці-рано»), включена в поему «Невольник», досить велика за обсягом (63 рядки), що

дозволило поету розгорнути усю її композиційно-синтаксичну цілість – від заплачки до розповіді з ретардаціями, кульмінацією і розв'язкою, із синтаксичним поділом на періоди-уступи, з характерними для дум словами-дублетами (козацтво-товариство, турки-яничари, плаче-ридає), постійними епітетами (серед ночі темної, на морі синьому) тощо. У метрико-строфічному відношенні ця «Дума» являла собою знову ж таки перехідну поліритмічну трьохчастинну структуру з динамікою силабічних – рівноскладових і нерівноскладових – розмірів: від 14₈-складовика (р. 478-479) – У неділю вранці-рано / Синє море грало – 4+4+6 – ХАХА...) до власне думового акцентно-силабічного вірша (центральна частина твору, 27 рядків – від 486 р.) «Чайки і байдаки спускали», зі зміною довгих і коротших віршів – двох, трьох, чотирьохколінних: (6+3); (4+4); (6+4+4); (4+3); 6; (4+3+4); 4; 6; 6; (3+4+6+6); 6; (3+7+6); (5+4); 4 і т. д. Римування спорадичне, переважно дієслівне, імпровізаційне, з окремими ланками ланцюгового групування: АААХ'Х'ААВВВВВВВВСССДХДХХСДЕЕЕ. За цією частиною – від 513 р. («Ой Спасе наш Межигорський...») – перехід до більш впорядкованих форм (з варіативними відхиленнями) 14₈-складовика, ускладненого імпровізаційним римуванням. Основні ритміко-синтаксичні і композиційні особливості народної думи збережені і разом з тим літературно огранені. Елементи астрофічного думового вірша Т. Шевченко використовував і в період заслання, зокрема у творах 1848 р. «У неділеньку у святую» і «У неділеньку та ранесенько». У баладі 1847 р. «Хустина» («Чи то на те божя воля?») думові ритми впорядковані за катреною схемою ХАХА...

У період «Трьох літ» триває розробка метрико-строфічних моделей, започаткованих у попередні роки, які з епіки переносяться і на лірику. В одному з кращих творів цих літ, в антицарській сатиричній поемі-комедії «Сон» («У всякого своя доля», 1844), поет демонструє невичерпні можливості трансформованого 14₈-складовика (з неповноримованим катреном ХАХА...), що вступає у взаємодію з іншими силабічними й несилабічними розмірами. Притому, якщо раніше в поліметричних композиціях перехід од одного метра до другого нерідко маркувався і графічно, то тепер у багатьох випадках макрополіметрія поєднується в одному версифікаційно-фразеологічному імпровізаційному потоці з мікрополіметрією. Основне наспівно-оповідне 14₈-складове тло наскрізь пронизане короткими вставками 6-складових, 8-складових, 12₆-11₆-складових віршів, а також 4-стопного ямба – в один, два, чотири і більше рядки (що, очевидно, пов'язано зі спалахами вибухового гніву і гострої іронії поета), внаслідок чого виникають унікальні строфи гетерометричної будови. Напр., у трьох фрагментах від р. 254: 1) «Чи ще митарство? чи вже буде? / Буде, буде, бо холодно, / Мороз розум будить...» 2) «а в городах, мов журавлі, / Замоштрували москалі; / Нагодовані, обуті / І кайданами окуті, / Моштруються... Далі гляну: / У долині, мов у ямі, / На багнищі город мріє... 3) То город безкрай. / Чи то турецький, / Чи то німецький, / А може, те, що й московський. / Церкви, та палати, / Та пани пузаті, / І ні однісінької хати...» Метро-строфічний малюнок цих віршів: 1) Я4

→ (4+4); 6 – АХ'А; 2) Я44 → (5+3); (5+3); (4+4); (4+4); (4+4) – ааВВССХ; 3) 6; 5; 5; (4+4); 6; 6; Я4 – ХААХВВВ. При такій мікрополіметрії поділ тексту на окремі фрагменти підкоряється принципу не метричного, а композиційного членування. Подібні перепади ритмів, які ламають межі традиційного катренного поділу, спостерігаємо і в інших творах, зокрема в інвективі «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» («І смеркає, і світає», 1845).

У «Давидових псалмах» («Блаженний муж на лукаву...» – 1845) Шевченко випробовує художні властивості високого архаїчного біблійного стилю, зосереджуючись саме на стилістичних, а не на версифікаційних завданнях. Він не імітував характерний для біблійних текстів версейний спосіб викладу матеріалу (версе – строфувана проза), можливо, тому, що знайшов ресурси високого філософського стилю в улюбленому 14₈-складовику, де наспівна інтонація гармонійно поєднується з оповідною. У дев'яти з десяти псалмів використано 14₈-складовий вірш з графічно не маркованим катреном ХАХА...; лише у 81 псалмі («Між царями-судіями») текст поліметричний (14₈-скл. + Я4). Подеколи виникає потреба в ритміко-синтаксичних перенесеннях (enjambements), як у псалмах 43 («Боже, нашими ушима») і 93 («Господь Бог лихих карає...»), очевидно, для точнішого відтворення вільного ритму пророчого речитативу.

У російськомовних поемах Шевченко додержується більш класичного принципу метро-строфічної організації тексту. Але й тут для подолання монотонії домінуючого розміру (в поемі «Слепая» – це 4-стопний ямб; в поемі «Тризна» – теж 4-стопний ямб, але доповнений силабічними вставками 12₆-11₆-складового вірша) він вдається до різного роду індивідуальних строфічних утворень, як, напр., у «Посвящении» в поемі «Тризна» («Душе с прекрасным назначеньем») – 13 рядків 4-стопного ямба складаються ніби з двох ланок: у першій – 4-вірш з перехресним римуванням; далі – 9-вірш з наскрізною чоловічою римою; разом 13-рядкова «суперстрофа»: АвАв/СdCCddEEEd.

Та загалом до другої половини 1840-х рр., до заслання, Шевченко більше уваги надавав ритміко-синтаксичному та інтонаційно-смісловому, а не строфічному komponуванню своїх творів.

Ситуація змінилась після арешту і заслання, у період небувалої концентрації й піднесення творчих сил 1847-1850 рр., що призвело до руху й оновлення на всіх рівнях Шевченкового віршування.

1. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979; 2. Качуровський І. Строфіка. – Мюнхен: Ін-т літератури ім. Михайла Ореста, 1967; 3. Колесса Ф. М. Студії над поетичною творчістю Шевченка // Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К., 1970; 4. Пейсахович М. Строфическое строение безрифменного стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы новаторства. – М.: Наука, 1985; 5. Тверьянович К. И. Е. Хворостьянова. Инструкция по составлению метрико-строфических справочников... // Петербургская стихотворная культура. Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов. – СПб: «Нестор-История», 2008.

*Надія Мірошніченко,
асист., голова Конфедерації
драматургів України,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

«ХИМЕРНА» РЕАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ-ФЕНТЕЗІ

Автор здійснює аналіз тенденцій української драми-фентезі кінця XX та початку XXI століття у неоміфологічному контексті. У статті проаналізовані передумови її розвитку та запропоновано виділити такі напрямки драматичного фентезі: «аніمالістичне», містичне, футуристичне, ігрове, територіальне тощо. У тексті досліджено п'єси В.Шевчука, А.Дяченка, Я.Верещака, М.Ладо, О.Гавроша, О.Ірванця, К.Демчук, Н.Нежданої, О.Вітра, О.Миколайчука, В.Тарасова, О.Танюк, С.Щученка, Ю.Паскара та інших. Автор пропонує термін «хімерність», характеризуючи неміметичні моделі сучасних українських п'єс.

Ключові слова: сучасна українська драматургія, міфологія, фентезі, постмодернізм.

Автор проводит аналіз тенденцій украинской драмы -фэнтези конца XX и начала XXI века в неомифологическом контексте. В статье проанализированы предпосылки ее развития и предложено выделить следующие направления драматического фэнтези: «анималистическое», мистическое, футуристическое, игровое, территориальное и т.п. В тексте исследованы пьесы В.Шевчука, А.Дяченка, Я.Верещака, М.Ладо, А.Гавроша, А.Ирванца, К.Демчук, Н. Нежданой, О.Витра, О.Миколайчука, В.Тарасова, О.Танюк, С.Щученка, Ю.Паскара и других. Автор предлагает термин «химерность», характеризующая немиметические модели современных украинских пьес.

Ключевые слова: современная украинская драматургия, мифология, фэнтези, постмодернизм.

The author analyzes tendencies of Ukrainian drama-fantasy of the late twentieth and early twenty-first century in the neomithological context. The text analyzes the prerequisites for its development and identify such dramatic fantasy directions: "animalistic", mystical, futuristic, game's, territorial and more. The text studied the the plays of V. Shevchuk, A.Dyachenko, Y.Vereschak, M. Lado, O.Havrosh, A. Irvanets, K.Demchuk, N.Nezhdana, O.Viter, O.Mykolaychuka, V.Tarasov, O.Tanyuk, S.Schuchenko, Y.Paskar and others. The author suggests the term "Hymeric", describing nemimetic models of the modern Ukrainian plays.

Key words: modern Ukrainian drama, mythology, fantasy, postmodernism.

*«Я трохи зневажаю театр, тому що
це не життя. Але я обожнюю театр,
тому що це єдине місце на землі, про
яке можна сказати: це не життя»*

Б.-М.Кольтес

Стилістичні напрямки новітньої драми складаються у своєрідну химерну «мозаїку». Основною тенденцією сучасної української драматургії я б назвала відсутність єдиної моделі та створення множинних різновекторних сценічних реальностей. Якщо взяти за основу трактування драми як моделі світу, то можна розглянути драматургію як опозиції міметичності та неміметичності, тобто уподібнення реальності, або створення оригінального автономного світу

фантазії. Згідно визначення П.Паві: «Кінцевою метою драматургії є репрезентація світу у випадку, коли вона вдається до міметичного реалізму або відходить від мімезису, задовольняючись зображенням автономного світу» [2, 144]. Відкинувши штучні спроби втиснути п'єсу в межі псевдореалістичного радянського канону, новітня українська драматургія тяжіє здебільшого до неміметичних оригінальних концепцій світу та ірраціонального начала. Проте тяжіння до створення автономної реальності не виключає і наявність окремих міметичних текстових стратегій. Якщо розглядати драматичні твори в контексті теорії міфу, неміметичні концепції схильні до неоміфологізації мистецького типу згідно концепції Р.Барта про три типи міфологізації тексту. Цей рівень проявляє найбільшу творчу «автономію» автора.

На мою думку, поява різноманітних неміметичних просторів в українській драматургії обґрунтована кількома причинами. Одна з них – свідомо й органічна опозиція до минулої штучної міметичності, яка була засадничою у приписах соцреалізму. Хоча драматургія насправді виходила за ці межі і в 70-х-80-х роках, зокрема в окремих творах В.Минка, О.Коломійця, А.Вербеця та інших, але радше як виняток. Друга причина – особливість постмодернізму в українській драматургії, який проявився у грі з різними віртуальними просторами, а також у цитуванні інверсій течій минулого, штучно витіснених за часів панування соцреалізму, зокрема таких як неоекзистенційна драма, драма неоабсурду, неосюрреалістична тощо. Українська драматургія ніби відновлює своєрідні «білі плями», перебуваючи у стосунках «пост» із цими течіями. Про множинність стильових стратегій у моделюванні реальності йдеться і в дослідженні О.Когут: «Тексти сучасної української драматургії моделюють реальність, насичуючи її надчуттєвими рефлексіями, психоаналітичними експериментами, іронічною грою «в життя», символами романтичного та барокового світосприйняття, трагізмом модерну та виявами «клаптикової» свідомості постмодерну.[1, 6]

Водночас, я роблю припущення, що гра у різноманітні віртуальні простори – фантастика, фентезі, містичне потойбіччя - ймовірно, також є свідченням підсвідомого витіснення сучасності як ворожого „забрудненого” світу, неадекватного пошукам самоідентифікації, світу, який не виправдав сподівань. Ще одна причина пов'язана з радикальною технологічною зміною світу і, відповідно, свідомості – існування сучасної людини у кількох паралельних реальностях завдяки новітнім технологіям: звичайна реальність, телевізійна, комп'ютерна тощо. Людина дедалі більше перебуває в ситуації гри, іншої реальності, створеної. Змінилася і форма сприйняття інформації, вона стала де факто «багатоканальною», а перебування людини у віртуальній реальності посилюється з кожним новим поколінням. Сучасна людина сприймає кілька реальностей і вимушена постійно вибирати, яку з них акцентувати. Ця варіативність існування потребує й адекватної варіативності сценічної, що стосується безпосередньо і варіативності реальностей у тексті. Це зокрема проявляється у розвитку драматичного фентезі.

У середині 90-х років втілення особливої сценічної реальності, альтернативної до міметичної, було одним із головних методологічних принципів А.Дяченка, який проголошував створення новітньої, опозиційної експериментальної драми і створив Центр Сучасної Експериментальної Драматургії. Автору притаманні парадоксальність сюжету, добре сконструйована композиція, динамічна інтрига – засоби, які використовувалися як у класичній «добре зробленій» драмі, так і соцреалістичній, проте на місці „буржуазної драми” з упорядкованим міметичним світом перед нами постає світ «дна», тотального відчаю. Герої його п'єс – переважно люди самотні, відчужені. Це безхатьки, злочинці, невдахи, божевільні – себто маргінали. Драматург рідко позбавляє їх імен (Він, Вона) і авторських характеристик, максимально абстрагуючи до типів, але індивідуалізуючи мовлення (наприклад, брутальна лексика, суржик). Водночас автор зазвичай вибудовує у тексті паралельну реальність, здебільшого неміметичну: потойбіччя, як у п'єсі «Актори, актори...», або світ комах, до якого потрапляють люди, як у п'єсі «Закоханий метелик». У фіналі автор нерідко перевертає ситуацію кардинально і в такий спосіб змінює значення всього тексту. Загалом А. Дяченко застосовує у творах існування паралельних світів і множинність їх перетворень. Підсумовуючи, можемо окреслити авторську драматургічну модель як опозиційну щодо минулих (радянських) канонів – маргіналізація героїв, використання допіру табуйованих тем, персонажів, лексики. Але найважливішою зміною я вважаю принципове порушення минулої квазіреалістичності та створення множинності світів. А.Дяченко заснував також драматургічну школу і став учителем цілої генерації драматургів, зокрема М.Курочкіна, Н.Нежданой, О.Вітра, Н.Ворожбит, Є.Чуприної, С.Щученка, а спільно з Я.Верещаком проводячи фестиваль «Півострів», дали можливість «стартувати» на сцені О.Погребінській, О.Ірванцю, О.Сліпцю та іншим авторам, які проявилися більшою мірою на рубежі і на початку 2000-х.

Спробуємо окреслити основні напрями неміметичної української драматургії в цьому контексті: «аніمالістичне» фентезі – одухотворення і оживлення «нелюдського» світу, «містичне» фентезі, як різні прояви потойбіччя, цілісні та епізодичні, футуристичне фентезі, як поєднання діагнозу і прогнозу, «ігрове» фентезі із використанням існуючих та вигаданих принципів гри, «територіальне» - створення особливих альтернативних реальностей тощо.

Один із напрямків – аніمالістичне фентезі – презентують насамперед резонансні п'єси «Дуже проста історія» М.Ладо та О.Гавроша «Ромео і Жасмин». В обох творах автори вибудовують автономні альтернативні світи тварин, застосовуючи масковий принцип і химерно поєднуючи його з елементами байки та притчі. У п'єсі М.Ладо «звіриний світ» уболіває за дитину, приречену родиною на аборт, і виявляється більш гуманним за людський. В основі сюжету О.Гавроша – історія пораненої чаплі Жасмин та старого пса Ромео, які змогли «полетіти» і таким чином врятуватися від трагічної долі. Подібно до п'єси М.Ладо, у драмі О.Гавроша є два світи: людський і тваринний, але у нього людяність звіриного і «звірячість» людського світів

більш підкреслені. Вони асоціюються з автентичною Україною (домашні тварини) і сучасною люмпенізованою (люди). Чапля сприймається як прибулець з іншого світу – успішного і гармонійного, такого собі міфічного «закордону». Попри оптимістичний романтично-фантастичний кінець із польотом, дубль-фінал, готуючи нову жертву, по суті нівелює його. Світ, що поділяє всіх на катів, жертв і охоронців – безнадійний. Свобода в такому світі приречена, і єдина можливість порятунку – це втеча. Часткову «аніمالізацію» презентує п'єса С.Щученка «Повернення», яка поділяє світ на «літаючих» і «нелітаючих», проявляючи конфлікт поколінь і світоглядів. У притчевій формі автор демонструє ставлення до свободи і несвободи, усвідомлення їх перш за все як внутрішніх категорій. Представник старшого покоління Петрович полює на нову генерацію, включно зі своїм сином, оскільки ця віртуалізована свобода по суті нищить його впорядковану «приземлену» картину світу, але тим самим він втрачає «людську подобу» на відміну від мутованих літаючих людей.

Ще більш радикальною версією дегуманізації людини стала п'єса Ю.Паскара «Людина», де діють і спілкуються неживі предмети – Ліхтар, Лавочка і Смітник, а власне Людина – безсловесний персонаж – представник нищення цього світу, деградований і беззмстовний. Автор також зображує паралельні світи, але в цій п'єсі вони ще більш відчужені. У п'єсі О.Вітра «Ніч вовків» ситуація дегуманізації ще більш загострюється. Тут уже немає поділу на різні категорії. Це світ «вовків», де апіорі не існує щирості, а кожен із трійці героїв намагається маніпулювати іншими. У фіналі конфлікт не вирішується, а переходить на інший рівень: гармонізація ситуації у вигляді утворення нової «зграї» можлива не через каяття у гріхах, а через знання про них, тобто своєрідну «озброєність» кожного «компроматом» про іншого. Таким чином, через протиставлення світів тварин, напівтварин і речей драматурги створюють міфологеми деградації та дегуманізації сучасного соціуму.

Наступний напрям – різноманітні інверсії містичних просторів. Так, у п'єсі «Сезон полювання на кохання» В.Тарасова зображено світ чортів, де заборонено кохання, а головні герої борються із цим табу. Автор таким чином пропонує поглянути на сучасний світ через погляд на одну з онтологічних цінностей буття. Загострення його до рівня хвороби виявляє і патологічність сучасної ситуації у цілому. Цей «антисвіт» ніби під збільшувальним карикатурним склом проявляє вади нашого світу. Містичний персонаж виникає і в п'єсі В.Тарасова «Скажена співачка з невідомим», повертаючи головну героїню до потреби пошуку виходу із заплутаності, із внутрішнього глухого кута, де творча реалізація переплетена з особистим життям. Тобто знову містика стає засобом парадоксального погляду на звичайне, викриття його «ненормальності».

Поеднання одухотвореного світу природи і своєрідного потойбіччя постає в екзистенційній п'єсі Я.Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». Простір між життям і смертю, в який потрапляє головний герой-письменник, населений дивними персонажами-двійниками, тваринами і рослинами. Цей химерний світ

стає простором каяття і самовідчуження, пізнання істин і перевертання системи цінностей.

Інший спосіб використання містичного проявляє одна з найбільш резонансних у міжнародному контексті п'єса-притча «Той, що відчиняє двері» Неди Нежданої. Визначена жанрово як «комедія для театру національної трагедії», вона презентує двох жінок, замкнених у моргу і тероризованих дзвінками невідомих, які трактуються щоразу інакше: потойбіччя, путч, напад бандитів... До будь-якої ситуації вони пристосовуються з винахідливістю та іронією, але найстрашнішою виявляється можливість вибору, бо постійний страх і пристосування знекровлюють волю і творчу енергію. По суті, це модель посттоталітарної України, що в гонитві за стереотипними контекстами втратила відчуття реальності та здатність вибирати. Тут актуалізується міфологема замкненого мертвого простору й адаптація як підміна креативу.

Футуристичне драматичне фентезі презентує зокрема п'єса О.Ірванця «Recording» - парадоксальна ситуація «супердемократичного» вибору основного виборця, який опиняється зрештою у фіналі перед відсутністю вибору проявляє штучність так званої сучасної демократії, яка виявляється лише черговою маніпуляцією і по суті абсурдом. Сюжетний принцип, притаманний фантастичній літературі – «машини часу» проявляється у п'єсі С.Щученка „Шляхетний Дон”, де герої мандрують у часі та просторі, змінюючи імена й костюми, але лишаючи характерну сутність героїв. Відтак і основа сучасних проблем та можливість їх розв'язання опиняються за межами реальності.

Натомість п'єса О.Танюк «Авва і смерть», визначена авторкою як «фентезі-притча з елементами чорної сучасності» являє собою поєднання футуристичного, містичного та анімалістичного напрямків. Винайдення особливого рецепту безсмертя засобами кріогенної медицини, як фантастично-прогностичного елементу поєднується з химерним простором «порубіжжя» між життям і нежиттям та іронічною постаттю самої Смерті, яка по суті «підхалтурює» і позбавлена справжньої сакральності. Водночас найбільш героїчним «героєм» стає собака Авва, найвідданіша і найжертвовніша у п'єсі, тобто знову відбувається протиставлення людського і тваринного світу не на користь людського, діагностуючи прагматичні поривання до безсмертя і втрату гуманістичних цінностей.

Українська драматургія презентує особливі інверсії «ігрового» фентезі. У тексті К. Демчук «На виступцях» світ існує за законом карт, його намагається порушити чужинець, своєю чергою «відчужений» застиглим універсумом штучних правил. У п'єсі С. Щученка «На краю підводного неба» процес перетворення видається приреченим. Дія відбувається на острові, де панують екзотичні й дикі закони, згідно з якими чоловік може бути лише один. Порушення його чужинцем призводить не до оновлення, а до деструкції. А спровокована вимушена втеча породжує не звільнення, а ностальгію за «замкненим простором», в якій прочитуються асоціації з конфліктом тоталітарної та посттоталітарної свідомості. У комедії О. Миколайчука

«Останній зойк матріархату» – чудернацький пародійний світ «козацького» матріархату на межі загибелі як проекція сучасної кризи патріархату. Абсурдні часові і смислові зміщення притчі увиразнюють проблеми, притаманні сучасному соціуму – інертність, втрату лідерства і відповідальності.

А в п'єсі Н.Нежданой «Коли повертається дощ» - яка поєднує «ігрове» фентезі та «територіальне» - зображено місто Н., ніби застигло в часі. Адже тут нічого не відбувається: ніхто не вмирає і не народжується, не йде дощ, а люди грають у дивні ігри з чужинцями, також на основі карт, але зі своєрідними парадоксальними значеннями цих карт, які провокують парадоксальну поведінку героїв. Мешканці містечка потерпають від омертвілої матерії, але водночас намагаються оберігати цей світ від вторгнення чужинців, яких представляє Галина. І лише радикальна зміна, своєрідне жертвоприношення, потребу в якому усвідомлює Марта, приносить у цей світ довгоочікуваний дощ, як знак очищення і оновлення, його перетворення і «оживлення».

Прикладом «територіального» історичного фентезі постає і п'єса В.Шевчука «Свічення», де постає дивне застигле селище, де ніхто не вмирає, а люди перебувають у напівсомнамбулічному стані. Тут актуалізується міф про Україну як застиглий світ, мешканці якого платять за давні гріхи предків. Автор окреслює комплекс провини, характерний для постколоніальної країни. Один зі знакових і резонансних «територіальних» фентезі – «Станція, або Розклад бажань на завтра» О.Вітра. Три молоді жінки опиняються на фантастичній станції, де здійснюються бажання, але вона обертається містичним «глухим кутом», пасткою, з якої дуже важко вибратися, адже кожна з жінок заплуталася у своєму житті. Бажання – як онтологічна проблема, інструмент боротьби за людську душу. Сучасний світ, що нав'язує свої бажання, маніпулює свідомістю, одягаючи чужі маски й чужі шляхи. Свобода виявляється не у здійсненні будь-яких бажань, а у пошуку автентичних, тих, що можуть вивести на власний шлях, надати сенсу життя. У п'єсі також постає міфологема звільнення із замкненого простору, але автор «Станції...» зорієнтовує на пошук внутрішнього імперативу, подолання душевної дисгармонії, виходу з нав'язаних соціумом стереотипів.

Це парадоксальне створення неміметичних моделей у новітній драмі я пропоную назвати «хімерність» або «хімеризм». Цей термін має дотичність до поняття «хімерний роман», яким окреслено стильові тенденції українських прозаїків кінця ХХ століття (найпомітніший представник В.Шевчук працює і в прозі, і в драмі), проте стосовно драматургії цей термін потребує суттєвих уточнень. *Химера* – створіння, що мутує від реальних форм до парадоксальних гібридів, не фіксуючи одного стану, але продовжуючи змінюватися, не боячись «неправильності», ненормованості ба навіть потворності. У перенесенні на драму – це створення особливого світу, де можуть поєднуватися різні стильові напрями, але існують особливі авторські закони, відмінні від реальних. Цій драмі притаманне поєднання масковості, карнавалізації водночас із безжальною сповідальністю, іронія на межі з чорним гумором і водночас тотальний фатальний трагізм. В основі цих текстів може

бути узвичаєне сприйняття жорстокості, цинізму, виродження. Водночас створення альтернативної реальності надає дистанційності, відстороненості та можливості кардинальної трансформації цього світу і його гармонізації. А загалом, ці драматичні тексти проявляють тенденцію до неоміфологізації мистецького типу, проявляючи оригінальність і самобутність сучасної української драматургії.

1. Козут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.). – Рівне, 2010. – 440 с.; 2. Паві П. Словник театру. – Львів: ВЦ ЛНУ ім. І.Франка, 2000. – 640 с.

*Леонід Мужук,
професор,
засл. діяч мистецтв України,
народний артист України,
лауреат Національної премії
України імені Тараса Шевченка*

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНО-ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ: КРИЗА СТРАТЕГІЇ

Системне руйнування українського мовного середовища триває багато віків, але нинішній період для живої української мови найнебезпечніший. Агресивній ефірній чужомовній інтервенції не чинять гідного опору україномовні культурно-інформаційні засоби. У статті викриваються головні причини, за якими – масштабний процес деградації інформаційно-культурної сфери України.

Ключові слова: суспільна свідомість, культурно-інформаційний простір, український мовник, національний продукт, культурний розвиток.

Систематическое разрушение украинской языковой среды существует много веков, но нынешний период для живого украинского языка самый опасный. Агрессивной эфирной иноязычной интервенции не оказывают достойного сопротивления украиноязычные культурно-информационные средства. В статье раскрываются главные причины, за которыми – масштабный процесс деградации информационно-культурной сферы Украины.

Ключевые слова: общественное сознание, культурно-информационный простор, украиноязычный, национальный продукт, культурное развитие.

The systematic destruction of Ukrainian lingual environment has been lasting for many ages, but the most dangerous period for Ukrainian language appears to be the present one. There is no deserved rebuff of Ukrainian media against aggressive foreign language intervention. The paper highlights the main causes of massive degradation process within the information and cultural areal of Ukraine.

Key words: social consciousness, information and cultural space, Ukrainian broadcaster, national product, cultural development.

Коли поляки кажуть: **польське кіно** чи **польське телебачення**, то мають на увазі те, що насправді є у Польщі. Тобто обидва види мистецтва у поляків є, звичайно ж, - національними. Як абсолютна особливість польського кіно і телебачення саме національна ознака кіномистецтва для них є визначальною. І саме національна особливість, як вирішальний чинник,

забезпечує польським кіно творам успіх не тільки дома, а й на європейському та світовому ринку.

Польська кіноакадемія щороку з поміж новостворених кількох десятків національних фільмів визначає найвидатніші.

Вручення кіномитцям Російської Федерації почесних нагород за найкращі кінотвори - помпезне святкове дійство, яким тішаються щороку не тільки російські телеглядачі, а й усіх сусідніх країн, що залишаються в зоні російських інтересів.

А за врученням найпрестижніших кінематографічних нагород "Оскар", світ стежить щороку як за черговим американським кінематографічним тріумфом. Бо ж відомо - американці диктують моду на кіно і в кіно.

Чому в Україні нема навіть натяку на подібні конкурси? Сказати, що для того недостатньо українських фільмів, - це нічого не сказати. За всі двадцять пострадянських років Україна не назбирає скільки назв, за якими стояли б повноцінні українські кінофільми, аби наблизитися бодайт до половини кількості фільмів, які щорічно створюються у Польщі.

Не беру до уваги суперечливі факти. Навряд чи варто залучати до аналізу короткометражні фільми, створені за двісті-триста доларів, а то й взагалі поставлені безкоштовно, самотужки, без застосування новітніх технологій та сучасних виробничих можливостей. Як правило, за тими фільмами стоїть перспективна поросль національної кіношколи - досвідчені українські кінематографічні таланти, які не встигли виїхати в Росію чи емігрувати в Америку. З'ява в Україні їхніх талановитих, але надто "здешевлених кіно постановок" - це своєрідний саркастичний виклик байдужості нашої держави, яку вона регулярно демонструє до української культури взагалі і до українського кіно зокрема. Ці фільми, у всякому разі, не можуть сприйматися як повноцінні серійні факти професійного національного мистецтва. А поодинокі успішні постановки художніх фільмів, які викликають певний міжнародний фестивальний резонанс, як скажімо, фільм Сергія Лозниці "Щастя моє", усуваються з нашої культурно-інформаційної сфери. Крім того, їх ніхто в Україні і не бачить. Специфічна доля саме цього фільму, який знятий російською мовою і має формальну українську кінематографічну "прописку", ускладнилася ще й тим, що правдиві художні узагальнення його авторів не до вподоби впливовим російським політикам. Бо в фільмі узагальнюється теперішнє життя Росії. Цей твір, художньо переконливий з огляду на типову правду нинішнього існування пострадянської людини, заслуговує ґрунтового аналізу, але в рамках цієї статті випадає лиш можливість констатувати - подібні щасливі кінематографічні випадки суттєво не впливають на затяжні негативні тенденції, якими характеризується теперішній вітчизняний кіно процес.

Якби з поміж усіх фільмів, створених у незалежній Україні, вишукувати справжні українські твори, то гостра суперечка, як важка міна, обов'язково вибухнула б серед вітчизняних кінематографістів. Бо у нас кожен

по-своєму розуміє, що таке національний фільм або **український фільм**. До того ж, ми почасти ще й сумніваємося, що це одне й те ж.

До суперечливого, а почасти й утаємниченого поняття - сучасне **українське кіно** і дотичних критеріїв його пошуку в глобальному світовому просторі ми повернемося згодом. Спочатку про найближчих сусідів.

На престижних європейських кінофестивалях Росія регулярно здобуває нагороди. Проте головні творчі та виробничі зусилля все ж таки прагматично спрямовує на створення фільмів для телебачення. Бо саме кіно для телебачення якнайефективніше реалізує головні для нинішнього керівництва Росії ідейні засади його політики.

Російська держава забезпечила своїй кінематографії дійову економічну підтримку, тому російське кіно легко просувається на ринку пострадянського інформаційно-культурного простору. В Україні воно панує впевнено та безперешкодно. Організована Росією системна економічно-агресивна інтервенція російського фільму на пострадянських територіях здійснюється завдяки та внаслідок реальної, а не декларованої державної політики в галузі кінематографії.

Саме в Україні Росія досягала вражаючого комерційного, а ще більшого ідейного успіху. Російський національний екранний продукт повністю поглинув наш ефірний простір і тепер щоденно працює на утвердження російських цінностей.

У кожного українця своє ставлення до інформаційно-культурної політики Росії. Але хто ґрунтовно знайомився з Доктриною інформаційної політики цієї держави, той знає, що давні кремлівські імперські тенденції, що колись впроваджувалися лише на основі московських нормативів радянської адміністративної Системи, нині вже по-науковому базуються на справжній економічній платформі. До того ж надійно осучасненій ринковою підтримкою. Як і передбачено тією доктриною, московські ідеї успішно вкорінюються там, де Москві треба. І цей процес триває, здебільшого, неприховано. Іноді навіть зухвало, бо відбувається завдяки особливим чинникам пострадянського інформаційного ринку і на тих його територіях, де панує російська мова.

Нема потреби аналізувати російську стратегічну мету. Важливіше інше: чому Росія її успішно реалізовує? І як здійснюється московська тактика? І чому той неприхований неоколоніальний процес відбувається на кількох масштабних рівнях, які взаємодоповнюють один одного?!

Насамперед, усі головні **московські канали**, через супутниковий зв'язок, постійно **включені у всі кабельні телевізійні мережі України**. А відтак, практично все українське міське населення (а через супутникову тарілку - почасти й сільське) **системно споживає** іноземний телевізійний продукт, який програмно формується виключно в інтересах сусідньої країни. Щоденна присутність московського мовника у нашій культурно-інформаційній сфері якнайкраще реалізує конкретну імперську мету – забезпечує панівне становище російській мові в Україні, аби в нових історичних умовах не зачах багатовіковий процес зросійщення українців. Специфічна робота головних

московських телеканалів, характерна неприхованою імперською позицією щодо нашої історії і перспектив розвитку української державності, створює в Україні зразковий, а головне - узаконений прецедент для свідомого чи сліпого наслідування чужих для українців ідей численними нашими “козачками”.

Другий рівень споживання російського екранного продукту теж надто потужний. Його свідомо підтримують наші вітчизняні телеканали. Наввипередки конкуруючи між собою, хто першим перекупить російський продукт, телекомпанії України оперативно організовують його прем'єри. Хоча він здебільшого вже відпрацьований на російських телеканалах. Цей затяжний прем'єрний марафон триває роками. Російські фільми, прокручені по колу на київських телеканалах, спускаються на обласне, а там на районне коло.

На законних ліцензійних підставах в Україні трудяться сотні телекомпаній, різних за бізнесовими можливостями, але однаковими за програмною орієнтацією на російський телепродукт.

Наші телегіганти, та й дрібніші місцеві компанії, монотонно крутять перекуплені у Росії одні й ті ж фільми, серіали та скандальні циклові телепередачі. Вони настільки переобтяжені одноманітним ерзац-продуктом, що мимоволі складається враження, нібито хтось їх усіх споріднив за принципом російської матрьошки.

Заради справедливості варто констатувати: до американської продукції не менша запопадливість з боку вітчизняних телевізійних служб програмування, проте американці значно поступаються своїми обсягами росіянам. На заваді, зрозуміло, - англійська мова та, ймовірно, необхідність дублювання її українською. Щоправда, остання обставина нині вже не дуже й актуальна - нашим телеканалам давно дозволено показувати російськомовні варіанти американського ерзацу, перекупленого знову ж таки у Росії. Варто прикритися традиційним субтитруванням – набрати дрібненьким шрифтом український текст (щоб нікому не заважав дивитися) і все.

Якщо понад дев'яносто п'ять відсотків на українських екранах - іноземний продукт, то що з того, що ми дивимось, можна вважати українським?

Інформаційні новини? Можливо. Але стара технологія дозованого відбору інформації з метою маніпуляції суспільною свідомістю, на жаль, не викоренена з телевізійної практики. І це щонайменше залежить від журналістів, які змушені спотворювати правду. Хоч маємо багато чесних і талановитих журналістів, але ці таланти системно ігноруються. Бо нема поки в Україні усвідомленої потреби ні політичної, ні економічної, щоб під українські творчі сили та ще й на актуальну українську тему хтось забажав вкладати немалі кошти. А тим паче на організацію виробництва українського кіно, для якого потрібні неабиякі суми, аби наполегливо продукувати українське так, як поляки – своє, а росіяни – своє. Виявляється, дешевше купити чуже, насамперед російське. Проте є підстави вважати, що затяжний окупаційний період в Україні не безконечний. Адже олігархічна Україна лише до пори до

часу не усвідомлює небезпеку щодо свого існування. Вона ще не бачить межі, за якою настає остаточна втрата національного інформаційного суверенітету. А за такою межею - не тільки духовний, але й економічний крах країни та неухильне сповзання до економічного придатка Російської імперії. І це перетворення відбуватиметься з подальшим закономірним перерозподілом національного капіталу, ясна річ, - не на користь колоніально залежних українських власників. Однак, останні поки що того не усвідомили, й тому актуальною залишається болюча констатація Івана Дзюби: «Чи не найістотнішим суб'єктивним чинником нашого занепаду й осоромлення перед світом є глибока деукраїнізованість, знекоріненість – емоційна, культурна, світоглядна – більшої частини керівного політичного, економічного, виробничого корпусу. Саме їхня «свіжість», якщо вжити вираз Салтикова-Щедріна, тобто щаслива потойбічність щодо історичного буття і культури свого народу, забезпечила їм фантастичну винахідливість у методах пограбування співвітчизників, методах лобіювання чужих інтересів, методах саботування тих проектів, які могли б зменшити енергетичну, інформаційну, культурну та іншу залежність від небезкорисливих сусідів» [1, 44].

У мізерну частку продукції, яку називають національною, зараховуються всілякі телевізійні війни, організовані в Україні, та відомі варіації кількох зразків “свободи” від заїжджих в Україну іноземних журналістів.

Дрібніші канали організовують “війни екстрасенсів”, “сусідів”, “родичів”.

Не можу оминати одну унікальну з'яву (грубу суміш ігрового та документального видів) вітчизняного виробництва на тему, так би мовити, “місцевої війни”. Зараз такі телевізійні кентаври невтомно гарцюють в українському ефірі. Усі творці таких “національних” постановок підписують заяви про нерозголошення таємниць. Але всі секрети засвічуються на екрані. Як скажімо, на “1+1” у показі телевізійного кентавра “Сусідські війни”. Започаткувався він ігровою постановкою, підробленою під документальну правду. Хто і що там грає: чи селяни артистів, чи артисти селян? Творці не надають тому значення. Вони організовують для екрану брудну війну, бруднішу, у повному сенсі цього слова, важко вигадати, бо точиться вона навколо, вибачте, сільського туалету. Сценаристи винахідливі на карколомні ситуації, щоб організувати ворожнечу між своїми телевізійними персонажами, які грубо чинять один одному немислимі для реальної людини образи, тож відзняті на екрані люди, мабуть, таки сприймаються глядачем як реальні, а не “розіграні” сусіди. Автори вдалися до виняткової сценарної технології створення жорстокого у моральному сенсі конфлікту. У цю розіграну для екрану аморальну історію фактично втягнуте все село, не вигадане, а реальне. Творці серіалу забажали, аби реальні селяни потішились віртуальним сусідським миром, який запанував з появою біологічного туалету... Руслана Писанка подарувала його одній з ворогуючій сторін. Спонсор серіалу сам доставив на знімальний майданчик цю просту запоруку сільського миру.

Актриса п'ять днів “мирила” сусідів, а село спостерігало за цією виснажливою сутичкою. Для “очистки” штучно утворених брудних конфліктів разом з цією актрисою по реальному селу, що в Обухівському районі, ходив ще один реальний ведучий. Його роль – україномовна, Писанка ж організовувала мир для обухівського села – російською. Усе це розігране дороге дійство, мабуть, не справило б такого помітного неестетичного і неетичного враження (адже новітні штепселі й тарапуньки самовпевнено кочують практично по всіх вітчизняних телевізійних каналах), якби його творці бодай відмовились від затяжних екранних теревенів з приводу бродильного ефекту через вкинуті в туалет дріжджі.

Нема жодного сенсу рецензувати подібні “кризові” твори. Нічого істотного також не додасть й критичний аналіз серійних забав, організованих поза межами моралі й здорового глузду, як скажімо, “Міняю жінку”. Страшніше інше – над українцями глумляться. З екрана усунули українську тему, нема там ні нашої історії, ні нашої культури. Нема реального уявлення: в якому суспільстві ми живемо. І яким є насправді реальне нинішнє українське життя. Не віртуальне, а наше. На телевізійному екрані – нині самі міняйлигендлярі. Як слушно спостеріг Юрій Ілленко: «Комерційна складова перетворювала кіно на атракціон з гонок по вертикальній стіні за надприбутками, політична складова продукувала армії манкуртів для захопливого спостереження за тими гонками і (це головне) давала в руки цинічних ідеологічних маніпуляторів, типу Леніна, безмежну владу над нами» [2, 204].

Скандальні телевізійні протистояння між українськими політиками по п'ятницях та понеділках давно не дають українцям спати. Нація одстежує головні українські телевізійні війни, нібито боячись прогавити формальний історичний момент остаточного розколу України. Багатьом невтямки, що “видовище” на екрані - це провокаційне моделювання конфліктної тематики, яка в київській студії зіштовхує наших недолугих політиків. Але навіщо до сюжету цієї телевізійної кориди залучати народ? Найчастіше - зі Львова і Донецька. На полюсах національного протистояння киплять майданні натовпи. Спілкуючись через супутникові включення, агресивно йдуть у нав'язаній їм інформаційній війні, як кажуть, стінка на стінку, розпалюючи не тільки між собою взаємознищувальну ворожнечу, а й стимулюють її між тими частинами України, яку провокатори поділили на “Схід” і “Захід”.

Специфічно “по-українськи” прокладають тернисту дорогу до громадянського суспільства чи системно поглиблюють його розкол? Чужі політичні технологи, як відомо, в Україні своїх намірів навіть не приховують. Судження ж наших телевізійних критиків, політично не заангажованих, теж однозначні: українці самі глумляться над своєю національною правдою, самі заперечують мовну ознаку як запоруку свого національного прозріння та основу національної ідентифікації, самі затоптують національні ідеали та прагнуть переоцінити недалеке советське минуле за критеріями, як підкидає нам Росія. Антиукраїнські технології шліфуються телеканалами у їх щоденній

програмній діяльності, розрахованій на інформаційне притуплення суспільної свідомості. Інформаційна війна давно триває в Україні, яку нині дедалі інтенсивніше заохочують власники телеканалів й більше того – навіть рекламують як нібито обов’язкову цивілізаційну базу для формування позитивного іміджу нашого телебачення. І все це нахабно подають як ділову основу для набуття нами європейського інформаційного стилю. Мовляв, без такої “свободи слова” нема українцям жодної дороги в Європу. З цього приводу Іван Дзюба зауважив: «Значна частина засобів масової інформації працює на пониження морального рівня і примітивізацію запитів та смаків людності. І безсоромно паразитує на національній несформованості, на глибокій зрусіфікованості суспільства, нагнітаючи шалену кампанію компрометації української культури і українства взагалі, що виливається вже в хуліганське шельмування нашої класики, в зухвале огидження дорогих українцям імен, під децибели фарисейської риторики про свободу слова та права людини, що не мають жодного відношення до цих публічних паскудств. ...Створюється враження, що живемо в окупованій країні, й окупант звіріє з кожним днем» [1,39]. По суті, за допомогою каскадних маніпулятивних методик телевізійні магнати прагнуть будь-що досягти старого советського ефекту – забезпечити загальне збайдужіння нації до своїх істинних інтересів.

Третій рівень російської телевізійної експансії в Україні забезпечується за допомогою самих українців. Точніше, тих вітчизняних кінематографічних утворень, які тепер інтенсивно знімають для нібито вільного кіноринку і нібито національне (українське?) кіно. Ідеться про так зване місцеве виробництво на замовлення Росії.

Наш кінематографічний потенціал, хоч і вкрай розорений, але його недобитки активно використовують московські продюсери, реалізуючи в Україні московські задуми. Тематика різноманітна – від історичної, побутової до так званої “мільної”. Часто-густо дуже примітивна. Але завжди сумнівна з огляду на імперське минуле і далеке, і близьке. Вся обслуга проекту – українська. Дехто називає такий продукт колоніальним. Його створюють за російським сценарієм і, як правило, російським режисером та з російськими акторами в головних ролях. Звісно ж, мова – російська. Інколи в окремих епізодах – ганебний суржик, яким змушують користуватися українських акторів, залучених до масових сцен, можливо, для екзотики, а, може, для “пущего осмеянія хахлов”.

Ці фільми теж, ясна річ, показуються в Україні. Який їх статус? Нікого це не цікавить. За формальними ознаками – “вироблено в Україні”. Дехто навіть домагається, аби їх зарахували до українських. Оскільки нічого українського там не знаходять, то шляхетно називають – **національними**.

Загадкова національна ознака таких фільмів розшифровується в національному ефірі субтитрами внизу кадру: комп’ютерний переклад діалогів українською мовою супроводжує їхній показ. Бо так вимагає Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення. Мовляв, вона на державному рівні захищає національну гідність українців. Щоправда,

субтитри не на жарт дратують українських глядачів. Нема в Україні, гадаю, жодної душі, якій би сподобався “механічний” переклад діалогів, де смислової плутанини більше, ніж куцої думки. Тому рідко хто в ту словесну плутанину вчитується. У такий спосіб нібито неухильно виконують вимогу про так звану адаптацію іншомовного продукту українською. Цей глюм дуже “корисний”. Насамперед фінансово. Він усуває необхідність виготовляти продукт українською мовою.

Однак, ця підміна примітивним субтитруванням повноцінного озвучення фільмів українською – не що інше, як шахрайське ухиляння від законної вимоги щодо показу в національному інформаційно-культурному просторі озвученого українською мовою телевізійного продукту. Коли тутешній виробник кіно продукції на вимогу московського замовника виготовляє фільм російською, а наш телевізійний мовник ту іномовну продукцію ще й транслює, то вони не тільки свідомо в Україні чинять наругу над українським телеглядачем, а ще й свідомо поглиблюють загальний кризовий стан українського кінематографічного процесу та системно прискорюють подальшу деградацію національного кадрового потенціалу всієї української культурно-інформаційної сфери. Останній же (а це, як правило, роками безробітна армія талановитих людей, упосліджених рідною державою, яка байдужа до їх долі, незахищеної на нашому деформованому ринку) нині так грубо та зухвало визискується на замовлення агресивного московського конкурента, що дедалі усуваються в Україні економічні і творчі засади від того порога, за яким природно забезпечується поступальний розвиток української самобутньої культури. Без перспективи розвитку саме кінематографічної складової, яка в собі органічно синтезує усі інші складові національної культури, нема перспективи для повноцінного духовного та економічного життя нації, а натомість виникає для неї реальна загроза повної асиміляції, духовного занепаду та вульгарного виродження. Внаслідок саме такої кругової безвідповідальності утворилося українське зачароване коло. І вийти з нього ніхто не хоче, а тепер уже й не може.

Наші актори здебільшого не мають живої української мовної практики. У разі залучення їх до виробництва українського фільму не здатні брати участь у синхронних зйомках, які тепер стали обов’язковими, бо тонувати фільм – це великі додаткові кошти. (Тонуванням називається технологічний процес чистового озвучення діалогів, що виконується акторами у спеціальному звуковому ательє під змонтоване зображення фільму). Такий процес здорожчує виробництво фільму приблизно на чверть його собівартості. Але головна проблема не тільки у браку коштів.

Убивчим для національного кіно є незаперечний факт: акторський потенціал України нині неспроможний забезпечити українською мовою не тільки синхронні зйомки серіалів, але й професійно (бездоганно) виконати тонування окремого фільму. У це важко повірити, але це – так! Професійно – отже, не тільки майстерно творити характер персонажа за допомогою мовного компонента, а легко, без жодних зусиль вимовляти українські

слова. Вимовляти так, щоб кожен звук відповідав українській фонетичній нормі.

Тільки з такою професійною вимогою до звучання мови фільм може стати зразком мистецтва, у даному разі - українського. А де молодь може почути живе українське слово? На якому теле - чи радіоканалі тепер можна натрапити на природне, прабатьківське мовлення?

За невеликим винятком (ще не всіх досвідчених журналістів вижили з ефіру), загальна кількість так званих національних мовників узагалі ніколи над тим не замислювалася. Бо не тільки у побуті, але й на роботі послуговуються винятково російською. По суті, державною мовою належним чином не опікуються на жодному каналі.

За законом про рекламу вся українська реклама повинна бути україномовною. І як страшна помста за такий вимогливий закон кожна свідомо українська душа нині зазнає ефірного катування! Жоден рекламний блок ні на телебаченні, ні по радіо не можна тепер сприймати без дратування: який поеруч ту рекламу озвучує? Де шукають таких балакунів, які жодного українського звука не можуть вимовити?

Чому дивуватися: більшість телевізійних керманичів самі не знають української, і переконані, що їм і не треба її знати.

Чи не тому день у день, всюди, з усіх частот, з усіх каналів квазіукраїнська мова агресивно бомбардує наш слух, нищать у недосвідчених мовників уявлення про правильну вимову. Саме у такий невибагливий спосіб системно впроваджуються у національне мовне середовище чужі невластиві для українців фонемі. Що не слово, то мовний покруч, і то так фонетично спотворений, що навіть важко збагнути, яке значення того чи того слова.

Саме тепер, в епоху інформаційного суспільства, коли українська інформаційно-культурна сфера майже повністю підкорена агресивним чужомовним інтервентом і перебуває під тотальним впливом останнього, відбувається прискорена трансформація українських фонем, тобто нищиться основа мовної структури - природа українських звуків.

Системний процес руйнування українського мовного середовища триває багато віків, але нинішній період для української мови найнебезпечніший. Агресивній ефірній чужомовній інтервенції не чиять гідного опору україномовні культурно-інформаційні засоби. ***В Україні досі нема повноцінного українського телебачення, яке виконувало б свої основні національні функції: і інформаційно-пізнавальні, і естетичні. А головне, щоб з українського телеекрану лунала українська мова, аби всі покоління нації мали можливість її чути, щоб засвоювали літературну українську вимову.*** Можливості українського радіо через тенденційне ліцензування частотного ресурсу не на користь українців, а на благо інформаційних магнатів звужені наскільки, що національні програми нібито з технічних, а насправді з політичних причин майже нікому не доступні. І це тоді, коли ефективні частоти експлуатуються для здійснення антиукраїнських інформаційних атак на українську суспільну свідомість та для розповсюдження пісенних зразків

чужої, здебільшого примітивної культури. З українського інформаційно-культурного простору майже повністю витіснили українське кіно і ніхто ніде навіть пальцем не ворухне, аби налагодити сучасне кіновиробництво для створення фільмів, де б утверджувалася українська національна ідея. Але натомість найактивніше поширюється на наших теренах іноземний (нерідко антиукраїнський) інформаційно-культурний продукт з домінуванням чужої, російської мови.

Для будь-якої цивілізованої європейської держави достатньо навіть одного з перелічених факторів, щоб жахнутися від усвідомлення небезпеки, яка переслідує націю й економічно унеможливорює її природний культурний розвиток.

Складність же нинішнього нашого становища поглиблюється ще й невидимими для українського загалу задавненими ланцюговими процесами. За руйнівною силою вони подібні до все проникаючої радіації, що незримо вщент руйнує імунну систему людини. Власне, російськомовне формування українського суспільства починається, так би мовити, з *початкового рівня*. І цей прикрий факт, мабуть, є визначальним у деструктивній політиці Української держави щодо українського мовного статусу. Починається все з колиски, над якою “аудіо няні” іноземною мовою розповідають українським дітям чужі казки. А далі – з перших усвідомлених кіносеансів дома, коли дитяча душа, прикута до чарівного світу анімації, озвученої знову ж таки російською мовою, піддається естетичному впливові й на емоційному рівні засвоює чужу мову. А завершується повним добровільно-примусовим творенням наших манкуртів.

Окрім багатосерійного мультфільму Володимира Кметика “Лис Микита” за твором Івана Франка (зініціювало й забезпечило його екранізацію Всеукраїнське товариство “Просвіта” імені Тараса Шевченка), українським дітям більше ніхто нічого помітного не запропонував українською мовою за двадцять років української незалежності! А колись обов’язкове дублювання українською мовою іноземних анімаційних фільмів зачало одразу після того, як було показово скасоване українськими чиновниками право українців на україномовний варіант фільму.

Поняття **“українське кіно”** стосується лише радянського періоду української історії та перших п’яти-семи років після проголошення української незалежності.

Нині справжнє українське кіно якби хтось і зняв, то його вчасно все-одно не покажуть. Як, наприклад, останній фільм Юрія Іллєнка “Молитва про гетьмана Мазепу”.

Хто постійно одстежує формальну участь держави у культурно-інформаційній сфері, той погодиться, що під офіційним статусом Першого національного дедалі меншає національної, тобто - української сутності. Абсолютно непомітна вона тепер і в кіно. Власне, чи ще існує в Україні така галузь? Формальний гучний статус не врятував від творчого банкрутства ні Національну кіностудію імені Олександра Довженка, ні Національну

кінематику України. А Українська студія хронікально-документальних фільмів теж давно нічого не знімає. Ще складнішою нині є творча та економічна ситуація на Одеській кіностудії. Бо лише студійна земельна ділянка біля моря становить головний інтерес для її нових приватних власників. Знімати щонебудь українське не зацікавлені, натомість шукають привід, щоб якнайшвидше доруйнувати знімальні павільйони, аби на їхньому місці спорудити свої вілли.

Переорієнтація на будівельний бізнес захопила й студію “Укртелефільм”. Замість зруйнованих добротних технічних цехів там збудовано кілька житлових багатоповерхівок – і тепер намагаються продавати квартири. А колись же ця студія успішно розробляла українську тематику, наполегливо створювала українські фільми для національного телебачення. Нині вона перетворилася в примітивну орендну базу для московських продюсерів, які окупували її недоруйновані виробничі площі й за допомогою штучно здешевленого українського людського ресурсу поповнюють списки традиційних для Москви “колоніальних” творів.

У нас немає глибоких аналітичних наукових розвідок, у яких би досліджувалися художні особливості сучасного українського кіномистецтва. Бо того сучасного українського кіномистецтва тепер нема в Україні. Чому наше телебачення важко назвати нашим? Бо нема запиту з боку того так званого нашого телебачення на важливі для українського суспільства теми. А відтак українцям бракує сконсолідованого ментального уявлення про те, хто вони як нація суціль. Не знають і не можуть достеменно знати українці з чужим, неукраїнським екранним мистецтвом про те, як московська ідеологія скалічила й продовжує викорінювати національний код українства. І роль її, нинішня роль у всеохоплюючому процесі деградації української нації є жахливою. Але найприкріше те, що інформаційна колонізація, хоч і скеровується ззовні, але робиться здебільшого нашими руками.

Тож підсумуймо основні складові нинішнього стану нашого кіно і телебачення.

Український інформаційний простір – наше найдорожче й найцінніше стратегічне багатство економічно не працює на Україну.

Наша інформаційно-культурна сфера стабільно забезпечує високий приріст чужому капіталові в Україні. Зібрані чужинцями у нашому просторі капітали не працюють на відновлення ресурсу української культури.

Національний капітал викачує російський посередник, як компенсацію за право на показ чужого кіно продукту та дубляж його російською мовою.

Весь кіно продукт (а він сягає понад 95% в програмах мовлення більшості наших телеканалів) або російський, або американський, але теж завезений з Росії і озвучений не українською мовою.

Майже доценту знищена українська кінематографічна база – кадрова, виробнича, технічна...

Україну визискують за рахунок найефективнішого економічного чинника – мови. На інформаційному ринку: мова – найдорожчий товар! Тому то українську мову так жорстоко в Україні утискують.

Наша держава впродовж тривалого часу ігнорує усі ці проблеми.

Лише українське кіно і українське телебачення здатні зупинити національну руїну. А відтак, ще не втрачено час, аби створити такі економічні та правові засади, щоб телебачення й кінематограф України докорінно змінилися. Щоб їм у рідній країні стало вигідно завжди бути українським телебаченням і українським кінематографом. Щоб вони, нарешті, стали головною українською силою, яка спроможна захистити націю в інформаційній війні, що спрямована проти державності України.

1. Дзюба І. Починаймо з поваги до себе. Статті, доповіді. – К.: Видавничий центр «Просвіта», 2002; 2. Ілленко Ю. Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. Роман-хараман у трьох книгах. – Книга 2. Межикнижжя. – Тернопіль: Богдан, 2008.

*Юлія Нестеренко,
пошукувач,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка*

ЕСЕЇЗМ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ: ЖАНРОТВІРНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються особливості есеїзації великої епіки. Увага зосереджується на високій жанровій валентності есею та типологічних особливостях сучасного українського роману. Відтворюється загальна картина сучасної вітчизняної романістики й аналізується жанровий модифікант роман-есеї.

Ключові слова: жанр, есей, роман, есема.

В статье рассматриваются особенности эссеизации большой эпики. Внимание сосредотачивается на высокой жанровой валентности эссе и типологических особенностях современного украинского романа. Воспроизводится общая картина современной отечественной романистики и анализируется жанровый модификант роман-эссе.

Ключевые слова: жанр, эссе, роман, эссема.

In article features philosophy great epics. Attention is focused on high valence essay genre and typological features of modern Ukrainian novel. Reproduced overall picture of modern domestic romance philology and analyzed modyfikant genre novel essay.

Key words: the genre, essay, novel, esem.

Вітчизняні науковці не дійшли згоди щодо дефініції есею та його типологічної природи. Не дослідженою залишається висока жанрова валентність «філософського» типу малої прози та його вплив на романістику.

Метою розвідки є спроба дослідити особливості есеїзації сучасної української великої прози й охарактеризувати жанрові модифікації роману-есею кінця ХХ – початку ХХІ ст. в українському літературному просторі. Об'єктом публікації є велика експериментальна проза сучасного вітчизняного письменства, а предметом – їх жанрово-стилістичні особливості.

Літературознавчі словники розглядають есей як епічний жанр літератури, малий прозовий твір. У «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р.Гром'яка (1997) зазначається: «Есе – це невеликий за обсягом твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми» [9, 249]. Цю дефініцію дублює чимало довідкових видань, як «Словник літературознавчих термінів» В.Лесина та О.Пулинця [7, 137-138]. Літературознавці О.Галич, В.Назарець і Є.Васильєв у підручнику «Теорія літератури» визначають есей як проміжний жанр, що «лежить на стику художньої та публіцистичної (часом науково-популяризаторської) творчості» [3, 275]. Російський дослідник жанру есею М.Епштейн у праці «Закони вільного жанру» стверджує: «Есеїстика – один із живих і таких, що швидко розвиваються, жанрів сучасної словесності... До есеїстики відносять у край різноманітні філософські, історичні, критичні, біографічні, публіцистичні, моральні й навіть поетичні твори» [14, 120-121]. Парадоксальність манери есеїстичного мислення, аморфну та невловиму природу жанру філософ розуміє так: «Це не дефект теоретичної думки, а глибинна якість самого жанру, що змушує його постійно переростати свої власні жанрові межі» [14, 121]. Науковець також оперує поняттям «есема»: «Як одиниця есеїстичного мислення есема є вільним сполученням конкретного образу та ідеї, що узагальнює його» [14, 132]. Водночас філософ визначає есеїзм як «синтез різноманітних форм культури на основі самосвідомості особистості, яка сходиться завдяки такому опосередкуванню до найвищих ступенів духовної універсальності» [14, 132]. Ці два поняття складають природу есеїзації художньої та філософської думки.

Жанрова природа есею поглиблює можливості подальшого експериментування як з великими епічними текстами, так і з малою мистецькою прозою. Читачеві пропонуються такі жанрові модифіканти: роман-есеї, повість-есеї, оповідання-есеї, есеїстична новела. Ці жанрові сполуки, де публіцистичний жанр накладається на белетристику, «для якої характерні гостра сюжетність, інтрига, несподівані перипетії, що завжди приваблюють широкі кола читачів» [9, 82], мають свої переваги. Комунікативні програми есеїстики посилюються «широко охопленими життєвими подіями» [9, 604], динамікою сюжету, складністю характерів персонажів твору. І тут не стільки важливо, чи описує письменник один епізод із життя героїв, чи розписує певний історичний проміжок часу, надаючи великому епічному жанру публіцистичного звучання. Головною в подачі авторської думки є продуктивність комунікативного зв'язку між письменником і читачем.

Особливої уваги вимагає такий жанровий модифіканти як роман-есеї. Дослідженнями жанрових констант великої епічної прози займалися Н.Бернадська, М.Васьків, С.Гаєвський, В.Дончик, Т.Ємчук, Д.Затонський, В.Зінченко, Н.Копистянська, В.Логвиненко, А.Михайлов, М.Наєнко, Н.Тамарченко, Л.Чернець та інші науковці.

У своєму дослідженні «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві» Н.Бернадська говорить про пластичність художньої форми великого епічного жанру, зауваживши, що роман «модифікується, збагачується новими рисами, виявляє гнучкість і “непередбачуваність” структури» [2, 380]. Вона сконцентровує увагу на «змінній» і «відкритій» жанровій природі роману, що дає можливість есею злитися з ним в єдиний модифікант. І.Савенко розглядає жанрові константи сучасного роману та його модифікації у дисертації «Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку». Сам тип великої епіки дослідниця розуміє так: «Роман – надзвичайно вільна літературна форма, яка була активно сприйнята документалістикою, тому що має у своєму потенціалі здатність до численної кількості видозмін у своїй родо-жанровій формі» [13]. Тому цілком логічним є злиття жанрових констант роману з типологічними рисами есею і, відповідно, подальша есеїзація епіки.

У працях, присвячених внутрішньожанровій типології роману, серед різних жанрових модифікацій наявна дефініція роману-есею. Зокрема, Т. Ємчук у розвідці «Антиколоніальний роман як піджанр», обравши за критерій типологізації тематичний принцип, подає такі різновиди роману: авантюрно-пригодницький, авантюрно-філософський, біографічний (автобіографічний), виробничий, воєнний, детективний, еротичний, історичний, лицарський, любовний, любовно-авантюрний, любовно-сімейний, морально-описовий, морально-повчальний, науково-фантастичний, побутовий, політичний, популістський, пригодницький, психологічний, роман-випробування, роман-виховання та ін. Дослідниця зауважує: «Відомими є й інші критерії виділення романних піджанрів: за літературним напрямом, школою, епохою, за формою оповіді, функціональною настановою на читача, особливостями поетики, зв'язками з іншими родами і жанрами, за кількістю книг, тощо. Цю розгалужену схему доповнюють і авторські означення жанрових різновидів, такі як роман-хроніка, роман-есе, роман-спогад, роман-опера, екологічний роман, роман-версія, роман-факт, роман-фейєрія тощо» [4]. Якщо говорити про таку жанрову модифікацію як роман-есеї, то довідкові видання фіксують це поняття, однак не розкривають його. Так, у «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р.Гром'яка зауважується, що популярними романними формами є «змішані форми: роман-есе, повість-есе ("Романи Куліша" В.Петрова, "Задля прайдника", "У сутінках" Р.Горака та ін.)» [9, 250]. У другому ж томі «Літературознавчої енциклопедії» за редакцією Ю.Коваліва зазначається, що «радикальне оновлення жанру відбулося в модерністських творах» [8, 345], власне у цей час митцями застосовується така жанрова форма, як роман-есеї.

Есеїстична велика епіка вже мала місце у світовій художній практиці. Зокрема, йдеться про новий роман (або антироман), поява якого – це альтернатива традиційної техніки великої епічної прози. На думку її представників, звична романістика вичерпала себе. Вони ж створюють текст, мінімізуючи в ньому сюжет, звужуючи до оптимального мінімуму роль персонажів. На перший план творці нового роману ставлять екзистенційну,

розірвану свідомість героя, його відчуття, враження, думки, які насправді є проявом авторської свідомості в тексті. Найважливіше місце в естетиці нового роману належить експерименту, що надає такому твору опосередкованого характеру між есеєм та романом. На перший план виходить авторське «Я», його міркувальні та світоглядні позиції. Серед творців нового роману – М.Бютор, А.Роб-Грійє, Н.Саррот, К.Сімон та інші представники європейської естетичної думки другої половини ХХ ст.

Проте есеїзація епіки не є іманентною ознакою виключно експериментального письменства. Зокрема, в українській літературі до форми романів-есеїв звертаються прихильники різних жанрів і стильових манер. Наприклад: практику літератури «потoku свідомості» увібрала творчість Є.Пашковського, відомий роман-есеї якого «Щоденний жезл» побачив світ 1999 р. Твір «Новели нашого хутора» (1999) А.Кондратюка – оригінальна версія роману-есею, в якому романне та новелістичне начало то зливаються, то ніби змагаються між собою. Публіцистичність переважає у творі О.Шугая «Притча про хату або Вертеп у раю» (2011). У романі-есеї В.Чемериса «Феномен Фенікса» (2009) метажанрова природа есеїстики корелює з іншим метажанром – фантастичною літературою.

Лауреатом у номінації «Елітарна книга» на конкурсі «Форуму видавців» у 2001 р. став роман-есеї А.Содомори «Sub aliena umbra=Під чужою тінню» (2000). Оригінальну форму роману-есею обрав письменник, фахівець із соціальних комунікацій І.Павлюк. Його текст «Резервація» («Вакуум») (2010) – це мозаїка поетичних рядків, біографічних фактів, журналістського пошуку, метатекстуальних конструкцій.

У 80-ті рр. побачила світ низка белетризованих біографій діячів української культури: романи-есеї С.Плачинди «Олександр Довженко», «Юрій Яновський», Є.Товстухи, «Кирило Стеценко» «Микола Лисенко», Ю.Хорунжого «Борвій», присвячений М.Старицькому, та ін. У 1999 р. С.Скоклюк видав роман-есе «Олена Пчілка». Відомий своїми біографічними романами та повістями Р.Горак («Задля празника. У сутінках», «Тричі мені являлась любов», «Марія. Мати Франкова», «Одна із сотні тисяч безіменних» та ін.). Останні роки життя І.Франка висвітлено в есеї письменника «Удар» та повісті-есеї «Ще удар... Захист». Есеїстичні версії біографій відомих людей знаходимо в М.Слабошпицького («Марія Башкирцева», 1999), Б.Сушинського («Гетьман Мазепа: повернення до Батурина», 2001) та інших авторів. Оригінальну письменницьку версію біографії видатного художника І.Марчука запропонував О.Климчук. Написаний журналістом і мистецтвознавцем есеї-біографія «Я есмь... (Іван Марчук)» (2013) – справжня художня знахідка.

І.Акіншина в дисертації «Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80-90-х років ХХ століття» маркує біографічний роман Л.Большакова «Повернення Григорія Вінського» (1999 рік) як роман-есеї. Вона пише: «Для вираження власних творчих ідей автор обирає досить складний жанровий різновид» [1, 134]. Композиційно цей роман-есеї складається з двох частин, логічно поєднаних між собою. У першій частині твору відбиваються

пошукові тенденції. Друга ж частина твору складається з сімох розділів і відповідає традиційному баченню типологічних констант роману, специфічною рисою якого є залучення архівних матеріалів як чинників творення сюжету.

Досліджуючи жанрову своєрідність роману-пошуку, І.Савенко зосереджує увагу на документальності, публіцистичності, експериментальній основі, суб'єктивності й активному прояві в тексті біографічної есеїстичної прози авторської «Я»-концепції. «Збагачення публіцистичними елементами стильової палітри біографічного роману-пошуку найбільше проявляється у використанні окремих елементів публіцистичних жанрів та особливого відношення до факту як основного компонента оповідної структури, що формується автором» [13]. До того ж «документально-біографічна проза, як органічна складова сучасної документалістики, на новітньому етапі виявляє себе в специфічних жанрових варіаціях і знаходить різноманітне стильове виявлення. Документально-біографічні жанри актуалізують увагу на раніше замовчуваних або ідеологічно-спотворених літературних явищах, переосмислюють роль відомих особистостей в історії людства, будують оригінальні наукові гіпотези тощо» [13].

Власне така документальна точність, детальна реконструкція подій у комплексі з авторським світобаченням прочитується й у вітчизняних романах-есеях, досить часто в статусі яких виступає біографічний роман, що в академічних виданнях розглядається як жанровий різновид великої епіки, «в центрі опису якого життя певної історичної особи – вченого, полководця, письменника, митця, суспільного діяча тощо» [9, 607]. І хоча біографічний роман спирається на документальні свідчення, «значна роль у ньому відводиться художньому вимислу, який белетризує твір, нерідко заповнює прогалини у біографічних даних» [9, 607]. У біографічному романі-есеї «прогалини» переважно заповнюються авторськими роздумами.

Новітній біографічний роман виявляється плідним ґрунтом для широкого кола жанрових експериментів і стильових шукань. Серед жанрових різновидів документально-біографічної прози особливе місце надається біографічному роману-пошуку, «особливість якого обумовлена своєрідністю авторської дослідницько-пошукової оцінки документального матеріалу й сучасними тенденціями в освітленні внутрішнього світу особистості» [13].

Художня біографія переважно знаходила своє вирішення й реалізацію в жанрі роману майже до початку ХХІ ст. Однак, останні роки ХХ століття показали, що традиційне уявлення про жанри втратило свою актуальність. «Письменницькі творчі сили, вдосконаливши свої можливості в усталених жанрових різновидах, ведуть активний пошук нових форм реалізації художнього матеріалу. Особливу увагу приділено дифузії (взаємопроникненню) та переходу одних жанрів у інші. Яскравим прикладом є жанр роману-мозаїки, який знаходить свою реалізацію в українській літературі у творчості Р.Дідули («Час і пора»), Ю.Андруховича («Центрально-східна ревізія»). Зазначені твори мають автобіографічний характер, що суттєво відрізняє їх від художніх життєписів» [1, 134].

Серед великої есеїстичної прози особливої уваги заслуговує трилогія С.Процюка. Це біографічні романи-есеї «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко». «В романах трилогії Василь Стефаник, Володимир Винниченко та Архип Тесленко постають живими людьми, зі своїми сумнівами та муками. У своїх творах Степан Процюк позбавив їх насадженого роками соцреалізму нежиттєвого іконостаса класиків» [10].

У літературознавчих колах філософсько-психологічний масштаб трилогії викликав досить широкий резонанс. Б.Пастух зосереджує свою увагу на складності образно-психологічних концептів твору: «Непідготовлений читач не отримає від цієї художньої речі відповіді на стандартне запитання «які особливості життєвого і творчого шляху Василя Стефаника?» Натомість промандрує лабіринтами складних неврозів покутського письменника, побачить його людську чуттєво-тілесну природу, подивиться на цей образ без соціальних «совкових» окулярів. Стефаник у книзі живе з власним звіром в душі» [11]. О.Мончук говорить про складність і різноплановість есеїстичної романістики С.Процюка: «Кожна з презентованих книжок є цікавою по-своєму, бо робота над кожною з них також була різною. Працюючи над останнім романом трилогії «Чорне яблуко», Степан Процюк спеціально вивчав тюремний жаргон початку ХХ століття» [10]. Саме написання таких романів, на думку критиків, є дуже ризикованим. «І в Стефаника, і у Винниченка є такі епізоди, які краще не торкати, – дуже небезпечні, такі, які не є світлим боком місяця і чіпати їх треба дуже обережно, тому що читач не жив в ту епоху, не перебував у тих умовах, не мав такого таланту, такої відповідальності», – зауважує О.Слоньовська [10]. І.Славінська ж називає «Троянду ритуального болю» С.Процюка міфобіографією.

Щодо творчої манери С.Процюка, Б.Пастух зауважує: «Книжка серед читачів, які слідкують з інтересом за творчістю Степана Процюка, буде ще одним витком його літературної історії і сприйметься цілком у дусі його прози. Але незнайомий з творчістю письменника читач може або захопитись подібним письмом, або відхреститись від прочитання книжки. Все залежить від горизонту сподівань кожного, хто візьме цю роботу до рук» [11].

«Троянда ритуального болю» – це своєрідний експеримент митця, спроба відтворити творчий потенціал генія завдяки принципам біографізму та психологізму. Він насичений складними есеями, що сприяють формуванню унікального символічного контексту. Зокрема образ троянди, винесений у заголовок твору, є наскрізним для усієї творчості С.Процюка. У романі спостерігаємо деконструктивний порядок буття, адже полярні поняття з життя персонажа виявляються досить близькими і знаходяться поруч: любов і ненависть, життя і смерть, добро і зло. Здається, що деформуються не тільки аксіологічні цінності, а й категорії часу та простору. А все це підкреслює хаотичність і непередбачуваність світу. Б.Пастух зазначає: «Орієнтуючись на певні події, що траплялись у житті Стефаника, можна з вірогідністю пробувати реконструювати деякі мотивації вчинків, формувати внутрішню сторону образу письменника, його психічну активність. Степан Процюк прогаслований в

сучасній літературі як автор, центром прози якого є часто психоделічний персонаж. Відтак дослідження неврозу на матеріалі життя Стефаника рід для цього письменника не нова» [11].

Центральні персонажі усіх творів трилогії – авторська проекція самого С.Процюка. Наприклад, унікальність творчої натури Стефаника в романі-есеї «Троянда ритуального болю» підкреслюється нестереотипним світовідчуттям. Звідси виправданість його експериментального (дослідницького, імпліцитного) погляду на світ і власні вчинки, що не відповідають усталеним нормам сьогочасного суспільства. Власне есеїстичне бачення світу головного персонажа й формує сюжетну лінію твору, одягнену в шати твору-роздуму. Саме така подача центрального образу відбувається і в інших двох романах С.Процюка. Образ митця є одним із можливих компонентів есеїстичної прози, оскільки в трилогії яскраво виражено авторське «Я».

Однак надмірна есеїзація сучасної епіки в багатьох критиків викликає негативну оцінку. В.Єшкілев зауважує: «Більшість творів сучасної української прози грішать сюжетною безпомічністю. Це твори есеїстичні, монологічні, в них є тільки один справжній герой – сам письменник із його комплексами, оцінками, улюбленими анекдотами та дрібними життєвими проблемами» [5]. Щодо повної системи персонажів твору, то критик зауважує: «Інші ж персонажі творів – картонні дурілки, які рухаються сторінками лише тоді, коли автор їх штовхає, і туди, куди він їх штовхає. Не виникає магії самотнього існування персонажу. Відповідно, не виникає того світу, в який хотів би увійти читач. Есеїстика в Україні вбиває художню літературу» [5]. Певною мірою, есеїстичні конструкції руйнують структуру роману, адже саме есеїстичне письмо в романі С.Процюка – базис для образної системи.

Розлогі описи в романі автор заміняє філософськими медитаціями на загальнолюдські теми, що не заважає митцеві створювати панорамні картини реалій минувшини. Твір хоча й поділяється на 85 розділів, навіть у межах кожного з них не є структурно рівномірним. Спочатку читач опиняється в роздумах есеїста, розглядає складні життєві принципи крізь філософські категорії та авторські світоглядні моделі. Далі відчувається поступовий перехід на оповідь, що увиразнює динамічні пласти твору. С.Процюк чергує оповідь та роздум з метою відтворення психологічного контексту: «Він жив, де хотів: то у віддаленому покутському селі, то в європейських культурних чи географічних столицях. Місце перебування не впливало на стан його душі, розтерзуваної болісними пристрастями. Один раз закохався він. Вона теж любила його. Канони традиції і фатум виявилися сильнішими від кохання. Його називали безнадійним песимістом. Така доля всіх, чий душі одягнені у білу сорочку. Бо її непомітно, видно лише тіні від її світла... Його ідеалізм непідвладний ні рокам, ні фізичному в'яненню. Він – один із найяскравіших літературних ідеалістів світу. Для ляку є цілий арсенал низової культури, що апелює до інстинкту збереження. Трагедія – рідна сестра сльози. Саме сльоза веде нас якнайдалі від варварської фауни і безпристрасної флори. Сльоза – це ритуальна богиня, що займається великим очищенням. Всі наші шляхетні вчинки виростають із

архетипів трагічного. Сміх – це здоров'я, але він не має співчуття. Сльоза робить людей солідарними...» [12, с. 22]. Іноді для більшої достовірності, посилення психологізму автор інкорпорує в текст уривки листування близьких Стефанику людей.

Отже, відбувається перехід від філософсько-концептуальної прози до художньої передачі подій, явищ, душевних станів. Есеїст також демонструє нам перехід від авторських рефлексій до біографізму. До того ж митець робить це плавно й органічно, вкраплюючи в текст уривки епістолярію. Відбувається зміщення стилів, поглядів, фрагментів філософсько-психологічної мозаїки життєпису Стефаника, який у романі-есеї часом набуває асоціальних рис і досить суб'єктивно подається автором. Власне рецепція й інтерпретація у трилогії С.Процюком постатей класиків вітчизняної літератури є унікальною спробою, певною психологічною реконструкцією, яка базується передусім на суб'єктивному погляді нашого сучасника насамперед на своє єство. Б. Пастух стверджує: «Можна сміливо твердити, що у цьому романі більше Прощюка, ніж Стефаника. Латентність біографічного фактажу зумовлена тим, що на перший план подано власне історію неврозів Стефаника, його болісних пошуків в літературі. Творчість письменника, як видно з роману, це фіксація його внутрішніх тягарів» [11].

Отже, трилогія С.Прощюка «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» і «Чорне яблуко» є моделлю переходу есеїстики у велику епіку. Твори зберігають жанрові константи есею, вростаючи у форму великої прози.

Зауважимо, якщо визначати жанр як «певний код, динамічний процес, що відбувається між автором і читачем, який включає в себе особливості жанрово-стилістичної організації твору» [13], то власне роман, зростаючись з жанровими константами есею, втрачає свої головні риси, які замінюються есеїстичними моделями. Замість оповіді головним структурним елементом стає роздум, руйнуються часопросторові паралелі, які заміщуються художніми прийомами та комунікативними обставинами; події сприймаються як публіцистичний фактаж або погляд на соціально-філософську проблему; руйнується система персонажів. Образ автора в романі-есеї повністю адаптується під умови «вільного» жанру.

І.Савенко стверджує: «Наявність в художній практиці роману-есе вказує «на використання публіцистичних та есеїстичних структурних складових у своїй системі й характеризується певною часткою домислу, що супроводжує фактичний матеріал» [13].

Ще одним із прикладів есеїзації великої епічної прози є твір О.Шугая «Притча про хату або Вертеп у раю». У тексті прочитуються реальні події, використовується доцільно дібраний фактаж, читачеві пропонуються щоденникові записи. Митець час-від-часу посилається на документальний матеріал, «досліджуючи тогочасні суспільні явища. Тому-то «Притча про хату або Вертеп у раю» – це й роман-документ. І все-таки домінує в ньому вільна розкута стильова манера, характерна для есеїстики: розгортання подій у двох

часових вимірах, що змінюють одне одного – розповідь безіменного героя про армійську службу і, зокрема, редакційні будні військових журналістів і спогади про життя в містечку до служби. Письменник демонструє блискучу авторську гру у творенні фікційного «я», де перетворений на оповідь від першої особи досвід автора – це, певна річ, художній прийом, що привносить у роман інтимно-довірливі інтонації і письменницьку причетність до описуваних подій» [6]. У наведеному уривку В.Латанський наводить основні маркери роману-есею.

Залучення цієї особливої жанрової форми дає можливість читачеві вжитися в образ головного героя, двадцятирічного юнака епохи шістдесятників, рефлексії якого обертаються не лише довкола власного особистого життєвого досвіду. Його хвилюють не менш важливі буденні питання, наприклад, руйнація хати Федора Ковалю. Адже хата у творі є символом роду і землі, держави і нації.

Твір насичений авторською індивідуальною символікою. У розвідці «Роман-есе від Олександра Шугая» В.Латанський пише: «Часом видається диваком, самозаглибленим, залюбленим у журналістику і поезію. Однак в тому дивацтві явний виклик «правильній нудоті», яку втілюють більшість його колег, працівників газети «Советская Армия». Він, добропорядний і чесний, усупереч обставинам, не надто сприятливим до чеснот, вірить у добро, відмовляючись брати участь у навколишньому злі» [6]. У такому випадку традиційний образ головного персонажа зазнає змін. Образна система роману підпорядковується есеїстичним канонам. Персонажі – це вже не оригінальні постаті, а підпорядковані наративній концепції відлуння авторського «Я».

Образ головного персонажа вдало створюється О.Шугаєм, майстром соціально-психологічного аналізу. Власне розмова про безіменного героя тому вийшла такою яскравою і докладною. Однак не вся персонифікація «Притча про хату або Вертеп у раю» створена митцем згідно з канонами есеїстичного письма. Надмірна насиченість героями не завадила авторові зробити художньо переконливим кожне, навіть не зачне обличчя в романі-есеї. На сторінках зустрічаємо капітанів Фалимонова і Холодкова, полковників Акшевського і Булатова, фотокореспондента Миколу Убасєва. Лірично та із шармом описані жіночі образи, а саме: постать вчительки німецької мови Валентини Карлівни, тендітної журналістки Аліси. «Аторові, безумовно, дорога готовність героїв до вибудовування гармонії і в собі, і в стосунках з іншими. Хай не завжди активно вони впливають на перебіг подій, зате перебувають у постійному внутрішньому русі», – зауважує В.Латанський [6].

У романі-есеї «Притча про хату або Вертеп у раю» письменник вдало поєднує белетристичну манеру письма з типологічними рисами публіцистики, адже «треба мати неабияку творчу мужність, щоб не збитися на марудну документальність, зберегти пульс художнього письма» [6].

У назву твору винесено головну думку роману-есею: люди тоталітарної країни подібні до маріонеток у руках державної системи. Їх страждання не сприймаються як щось важливе, перипетії людського життя зображуються

несерйозною розвагою, забавкою. Лексема «рай» має створювати комічний ефект, адже контрастує і не суміщається з символікою пригнічення й неволі. Рай сприймається як перейменоване пекло, де протікає складне «райське життя» людей-маріонеток, якими мають гратися вищі істоти.

В.Латанський констатує: «О.Шугай у романі-есе продемонстрував вигадливу, багату на різні стильові плани оповідь, відкрившись перед читачем у новій художній іпостасі. І що найприкметніше – прагнув показати події крізь призму осмислення людської долі – у тісному зв'язку з проблемами суспільно-історичними» [6].

Отже, есеїзація української романістики вписується в культурно-мистецькі тенденції доби. Типологічні риси «вільного» жанру спостерігаємо в експериментальних романах. Есеїзм, як ознака сучасної художньої прози, набуває популярності у творчих майстернях прозаїків.

1. *Акіншина І.М.* Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80-90-х років ХХ століття : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / І. М. Акіншина; Луганський національний педагогічний університет ім. Тараса Шевченка. – Луганськ, 2005. – 193 с. 2. *Бернадська Н.І.* Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с. 3. *Галич О.А.* Теорія літератури: [підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – Вид. 4-е, стер. – К. : Либідь, 2008. – 486 с. 4. *Ємчук Т.* Антиколоніальний роман як піджанр [Електронний ресурс] / Т. Ємчук. – Режим доступу : <http://nauch.com.ua/kultura/1295/index.html>. 5. *Єшкілев В.* Дотягнутися до простоти [Електронний ресурс] / В. Єшкілев // Дзеркало тижня. – Режим доступу : <http://artvertep.com/print?cont=8984>. 6. *Латанський В.* Роман-есе від Олександра Шугая [Електронний ресурс] / В. Латанський // Кримська світлиця : Всеукр. сусп.-політ. та літ. газета. – Режим доступу : <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=9711>. 7. *Лесин В.М.* Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К. : Рад. шк., 1971. – 486 с. 8. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита). 9. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. 10. *Мончук О.* Гра в психобіографію, або Три письменники Степана Процюка [Електронний ресурс] / О. Мончук // Стик. – Режим доступу : <http://styknews.info/novyny/persona/2013/02/15/gra-v-psykhobiografiu-abo-try-pysmennyyku-stepana-protsiuka>. 11. *Пастух Б.* Психоісторія Василя Стефаника від Степана Процюка [Електронний ресурс] / Б. Пастух // Українська літературна газета. – Режим доступу : <http://www.litgazeta.com.ua/node/949>. 12. *Процюк С.* Троянда ритуального болю: Роман про Василя Стефаника / С. Процюк. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 184 с. 13. *Савенко І.Л.* Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : автореф. дис... наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. Л. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с. 14. *Эпштейн М.* Законы Свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре нового времени / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С. 120-150.

ТРАДИЦІЄТВОРЧА РОЛЬ БАРОКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розглядається традицієтворча роль барокової літератури, зіставляються погляди різних вчених на цю проблему. Основні поняття досліджуються на матеріалі української літератури, систематизуються погляди вітчизняних та зарубіжних науковців.

Ключові слова: бароко, традиція, література.

В статье рассматривается традициеобразующая роль барочной литературы, сопоставляются взгляды разных ученых на эту проблему. Основные понятия исследуются на материале украинской литературы, систематизируются взгляды отечественных и зарубежных ученых.

Ключевые слова: барокко, традиция, литература.

The role of baroque literature, which creates new traditions, is considered, different scientists' views on the issue are compared in the article. Basic concepts are explored on the material of the Ukrainian literature, views of native and foreign savants are systematized.

Key words: baroque, tradition, literature.

У різних типах художньої свідомості в кожному епоху складається система визначальних категорій, яким притаманний особливий рід зв'язків, які мають специфічний зміст, обсяг, ієрархію поетологічних понять. Серед таких категорій особливо важливими, показовими стосовно еволюції художніх засобів літератури, постають категорії стилю, жанру і автора, кожна з яких домінує на різних етапах словесної творчості. Тому, намагаючись простежити тяглість літературної традиції, вчені пропонують основну увагу приділити саме їх співвідношенню, функціям, значущості.

Науковці пишуть, що категорія стилю настільки універсальна, що всю історію світового мистецтва можна розглядати як історію художніх стилів [6, 538]. Д.С. Лихачов виокремлював групи стилів, відносячи при цьому бароко до групи так званих «вторинних» стилів: «Ця вторинність створює певний відрив стилю від строгих ідеологічних систем. Вона пов'язана з появою ірраціоналізму, зростанням декоративних елементів, почасти дробленням стилю, появою в ньому стилістичних різновидів... Це ж може бути відзначено і в бароко, яке в окремих своїх різновидах виражає ідеологію Контрреформації (єзуїтське бароко, наприклад), і в інших – прогресивні віяння епохи. Це стосується і романтизму з його різними ідеологічними різновидами» [16, 5]. Шеллінг свого часу увів поняття «аполлонівське» та «діонісійське» для позначення протилежних за характером начал буття і культури, сил, що концентруються у глибинах свідомості людини. Аналіз «аполлонівського» («гармонійного») та «діонісійського» («дисгармонійного») подає і Ф. Ніцше («Народження трагедії із духа музики», 1872), прагнучи спроектувати дуальну модель на розвиток культури [24, 59].

С. Аверінцев на підставі того, що О. Веселовський вбачав завдання історичної поетики у відокремленні законів поетичної творчості й відокремленні критерію для оцінки її явищ із історичної еволюції поезії – «замість домінуючих до цього часу відсторонених визначень і однобоких умовних вироків», пропонує для вирішення цього завдання два самостійних, але взаємопов'язаних шляхи [1]. Перший шлях, який виділяє С. Аверінцев, – генетичний, тобто такий, що полягає у виявленні історичної наступності (переемності) окремих літературних категорій, жанрів, видів, прийомів, і т. ін. Другий шлях, – типологічний – полягає в дослідженні історичних типів поетики, зв'язаних зі зміною епох і напрямів у літературі, дослідженні зміни уявлень про літературу і самого змісту поняття «поетика».

Зазначаючи умовність такого виділення, С. Аверінцев все ж виокремлює три найбільш загальні і стійкі типи художньої свідомості: 1) архаїчний, або міфопоетичний, 2) традиціоналістський, або нормативний, 3) індивідуально-творчий, або історичний (тобто такий, що спирається на принцип історизму). У межах кожного зі вказаних загальних типів художньої свідомості, вважає вчений, «вкладаються» кілька традиційних і загальновизнаних періодів і напрямків розвитку літератури (усна і архаїчна писемна словесність – для першого типу; давнина, середньовіччя, відродження, класицизм, бароко – для другого; романтизм, реалізм, символізм та ін. – для третього), і ні в якому разі не можна нехтувати відмінностями їх поетик. Головним завданням дослідники все ж вважають не виокремлення відмінностей, а «вивчення і визначення тих константних рис в літературному процесі, які виявляються у тривалій часовій перспективі; поруч із аналізом наступальної (переемної) еволюції способів і засобів художньої творчості (а також в її русі різного роду «ретардацій», «передбачень») – виокремлення тих кардинальних присутніх змін у них, які є характерними саме для зміни типів художньої свідомості» [1].

Н. Чечель пише про «стиль» як базову філософську і культурологічну універсальну категорію, не обмежену лише значенням художності, або історичності, або національності тощо, а сконцентровану в образі людини та індивідуальності творця, у змінах світосприймання та соціокультурної поведінки людини [32, 55]. Характеристику праць про стиль ми подибуємо і в роботі Дмитра Наливайка «Стиль поезії Шевченка і його міжнаціональний контекст» [23]. Автор наголошує, що існують різні концепції стилю, які різняться параметрами, передбачуваними загальною парадигмою пріоритетності змісту щодо форми: «стилю як єдності «змістової форми» в літературі певної епохи чи напряму: стилю як синтезу елементів художньої форми творів («стиль – це форма форм»), що обумовлено їхнім змістом; стилю як формотворчого начала, внутрішнього закону художньої творчості, що диктується певним змістом, але є якістю форми, законом її будови» [23, 237].

Термін «напрямок» як правило означає «рух або рухи в певному напрямку літератури певної країни або регіону в певний період їхнього розвитку; у французькій термінології в цьому значенні вживають лексему *mouvement*, в англійській *movement*, тобто «рух». Напрямам притаманна спільність або

конвергентність творчості груп митців або їхніх окремих творів на різних рівнях – ідейно-тематичному, семантичному, жанровому, стилістичному, що породжується єдністю культурно-історичної епохи» [23, 242]. І. Лімборський пише, що в історико-хронологічному плані напрями поступово заявляють про себе в певній динаміці: «один літературний напрям починає поступатися місцем іншому (при всій примхливості їх поєднання між собою). При цьому, як правило, не спостерігалось виразного протистояння «старим» традиціям української художньої словесності. Це «старе» в умовах русифікації українського суспільства нерідко сприймалось як наявність власної національно-культурної традиції, що свідчить про безперервність поступу українського письменства» [17, 141].

Для епохи романтизму, на думку Д. Наливайка, стає характерним поєднання елементів різних стилів, що водночас не порушує художньої єдності індивідуального стилю того чи іншого письменника. Показовим у цьому є індивідуальний стиль Шевченка: «Індивідуальний стиль Шевченка за його типологією належить до романтичного «загального стилю», хоча в ньому наявні й елементи інших стилів – реалістичного, класицистичного, сентименталістського, почасти барокового, бурлескного тощо. Поряд із цими літературними стилями теж є в його поезії фольклорний, народнопісенний стиль, якому в ній належить особливе місце й роль, а також біблійний стиль» [23, 244]. На сьогодні, в літературознавстві з'явилася низка праць, у яких розглядається проблема вивчення художнього стилю бароко. Проте масив розвідок, де йдеться безпосередньо про традицієтворчу роль барокової літератури, досить обмежений.

Якоб Буркхардт одним із перших вводить термін «бароко» стосовно мистецтва. У роботі «Der Cicerone» («Чичероне») (1855) [38] вчений ще розглядає архітектуру бароко як занепад ренесансу. Згодом з'явилися фундаментальні праці Генріха Вольфліна «Renaissance und Barock» і «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe». Зокрема, у книзі Генріха Вольфліна «Ренесанс і бароко» [3] поняття ренесансу та бароко розглядалися не просто як назви стилів, що змінюють один одного, але і як два цілком різні способи художнього мислення, що виражають принципово відмінні світогляди. Утім, що ренесансний стиль змінився бароковим, вчений вбачав одну із найважливіших закономірностей у розвитку форми, яка була характерною не лише для італійського мистецтва. Оскільки у праці йдеться про попередній намір Вольфліна розглянути і «античне бароко», стає очевидним, що, досліджуючи сутність і походження барокового стилю, вчений намагався виробити систему понять для розгляду різних «методів бачення». Цю роботу було продовжено у книзі «Класичне мистецтво», де Вольфлін говорить про мистецтво Високого Відродження як про результат розвитку «суто оптичного характеру», а також робить висновок, що класичне мистецтво є не конкретно-історичною, а позачасовою категорією. Ідеї отримали подальше втілення і в праці «Основні поняття історії мистецтв». Порівнюючи ренесанс і бароко, вчений завважив, що для ренесансу характерним було лінійне мислення, а

бароковий стиль мислив тільки масами з елементів світла й тіні, зміна яких складає враження безперервної мінливості.

Загалом, здійснюючи порівняльний аналіз стилів Відродження та бароко, Вьольфлін розглянув п'ять пар понять: лінійність (графічність, пластичність) і живописність (чуттєвий і зоровий образ); плоскість і глибина; замкнена і відкрита форма; множинність і єдність; ясність і незрозумілість. Після Вьольфліна до проблем барокового мистецтва зверталися Корнеліус Гурлітт «Історія стилю бароко, рококо і класицизму» (1888), Бенедетто Кроче, Освальд Шпенглер «Захід Європи» (1918), Вальтер Беньямін, Е. Курціус, Ів Боннфуа, Паоло Портогезі, Фернандес та інші вчені. Саме на межі XIX–XX століть бароко визнали як стиль у мистецтві, і з'явилися такі висловлювання: «Класицисти є захисниками принципу авторитарності, традиції, дотримання формул; бароко – це свобода» (М. Реймон); «Якщо бароко протистоїть класицизму як рух – застиглим формам, як світло – тіні, як нове – традиційному, як свобода – авторитарності, то чому б не вивести це протистояння із області архітектури і не зробити бароко одним із двох полюсів художньої взаємодії загалом?» (Levillain, 2003, s. 25) [цит. за: 20, 102].

Освальд Шпенглер зробив спробу переосмислити бароко цілісно і у взаємозв'язку зі зміною стилів, виокремлюючи два типи мистецтва: аполлонівське та фаустівське. Як писав О. Шпенглер [36, 214], бароко ще більше увиразнило готичний символ годинника на вежі, перетворюючи його в символ кишенькового годинника, що, як і невблаганний час, скрізь супроводжує людину. «... романський стиль, готика, Ренесанс, бароко, рококо суть лише фази одного і того ж стилю, в якому ми природно в першу чергу помічаємо мінливе, а око по-іншому влаштованої людини відрізняє постійне. Дійсно, незліченні перебудови романських будівель у стилі барокко, пізньоготичному і рококо, причому в цьому немає нічого ріжучого, внутрішня гармонійність північного Ренесансу і селянського мистецтва, в яких готика і бароко стають сповна ідентичними вулиці старих міст, де фронтони і фасади різних стилів поєднуються в гармонійне ціле, нарешті, неможливість у відомих випадках відрізнити романський стиль від готики, Ренесанс від бароко, бароко від рококо — все це доводить, що «фамільна схожість» цих фаз набагато значніша, ніж це здається нам самим» [36, 279–280].

Ежен д'Орс зауважив, що бароко – це перманентний стан історії мистецтв, її парадигма, що регулярно повертається, і нарахував 22 різних бароко – від печерного до александрійського, давньоримського, готичного, вгледів ознаки бароко у сентименталістів, в модерні і в повоєнному мистецтві XX ст. У книзі «Про бароко» (1931) філософ викладає теорію «еоп бароге» (бароковий дух). За д'Орсом, «...співвідношення між духом класичним і бароковим – це питання співвідношення між Розумом та Життям. Ця опозиція може мати різні грані: Аполлон – Діоніс, порядок – хаос, природність – притворство» [цит. за: 20, 102]. Пишучи про позачасовість бароко, вчений приходить до висновку, що бароко є стилем культури і визначати його потрібно як явище трансісторичне: залежно від часу і країни може мати найрізноманітніші варіації і свою власну

схему (наприклад, романтизм як реінкарнація бароко). Оскільки бароко здатне приймати багатопольні схеми, воно виражає нескінченність простору, динамізм, стан внутрішнього надламу [39, 11].

Теорія «культурно-історичних хвиль» обґрунтована Дмитром Чижевським у праці «Культурно-історичні епохи» (1948), була потім розвинена в фундаментальній «Історії української літератури. Від початків до доби реалізму» (1956) та в низці інших праць. Як ми вже зазначали, раніше подібні ідеї вже висувалися і обґрунтовувалися, проте Д. Чижевський пов'язав теорію культурних хвиль безпосередньо з історією української літератури.

А. Макаров говорить, що поняття бароковості з часом стало практично синонімом українського в мистецтві [5, 6]. В. Коптілов [13] також пише про те, що вивчення Бароко для України є особливо важливим, оскільки з'ясування суті стилю, який виявив себе в українській архітектурі, літературі, живопису протягом двох століть, безпосередньо стосується розуміння духовності нашого народу, становлення його культурних традицій і визначення тенденцій, які розкривалися в післябарокову епоху історії української культури. Є досить різноманітні твердження щодо суті поняття бароко, подибуємо навіть твердження, що бароко – це культура «готового слова», риторична культура [19, 329].

Саме романтики, попри те, що вважали барокове мистецтво дивним і потворним, повертали моду на мистецтво барокової епохи, звертаючись у власних художніх творах до Сірано де Бержерака, королеви Марго, Маріон Делорм, П'єра де Ронсара, Теофіля де Віо та Сент-Амана, Вільяма Шекспіра та інших постатей. Вочевидь, такий інтерес був пов'язаний із прагненням підкоригувати історію літератури, схвалити естетику «дивацтва», «чудернацтва», яку нова романтична школа виносила в принципи своєї поетики [20]. І. Голєніщев-Кутузов вважає знаменним той факт, що європейські митці звернулися до творчості барокових поетів в епоху романтизму, запозичуючи звідти багато елементів для своєї поетики [7, 262].

Іще у XIX столітті говорилося про «бароковий» характер мистецтва пізньої античності, про «реалізм» як вічну течію, що як стильова тенденція виявлялася в різні епохи розвитку мистецтва, про «барокову готику» (готичні елементи в межах бароко) і т.п. [33, 356]. Ю. Віппер [4, 147–158] досить критично висловився проти переносу поняття «бароко» із середовища мистецтва безпосередньо в область філософії. Вчений вважає, що потребують ретельної перевірки спроби побачити ознаки бароко в художній культурі інших континентів і прагнення Ежена д'Орса перетворити бароко в позначення певного одвічного творчого начала, що супроводжує увесь художній розвиток людства. Одна із найхарактерніших рис барокового стилю, яку прийнято називати «протеїстичністю», багатогранністю, а часто і прямо протиріччям окремих варіантів барокового стилю, водночас є одним із джерел, яким живиться недовіра до науково-пізнавальної значущості поняття «бароко». Ю. Віппер як підтвердження наводить висловлювання музикознавця Ф. Блуме, що, аналізуючи «множинність» виражальних засобів, притаманних бароковому

стилю у музиці, зробив вдале узагальнення: «Осягнення бароко як єдності найбільше ускладнює та обставина, що воно є єдністю, яка складається зі суцільних протиріч» [37, 457]. Про сутність мистецтва бароко як такого, що має здатність «доводити до межі перехідні риси, характерні для всіх країн і епох» пише й Ж. Женетт [8, 412].

І. Чернов, досліджуючи проблему теоретичного обґрунтування терміну бароко, писав, що визначення специфіки цього явища можливе як у плані історичному (коли йде мова про певний тип в розвитку літератури), так і в сенсі типологічному (певний вид мистецтва, яке мало своїх типологічно подібних попередників та послідовників, а тому може розглядатися як окрема естетична система) [31, 7].

Сімнадцяте століття увійшло в історію європейської культури, як зазначає М.С. Каган [10], трагічним усвідомленням кризи ренесансної віри в можливість рішення протиріч між реальним та ідеальним, людиною та Богом, природою та духом, розумом та почуттям, що зробило його часом «втрачених ілюзій». Ідеологічна та соціально-психологічна ситуація бароко та маньєризму повторилася і в романтизмі: «така, що здавалася віднайденою або хоча б можливою, гармонійна цілість буття не витримала перевірки реальністю, політичні, релігійні, етичні, естетичні, гносеологічні конфлікти виявилися нерозв'язуваними, і основною психологічною, ідеологічною та естетичною «барвою» епохи став драматизм» [10, 23–28].

Дмитро Чижевський, розглядаючи сутність бароко, звертає увагу на його походження, яке вчений вбачає у своєрідному синтезі ренесансу, середньовіччя, античності та протиріч. «Запліднення культури Ренесансу впливами античності (хоч цю античність доба розуміла, звичайно, на власний кшталт) робило неможливим усунути «поганську» культуру античності з духовного обігу. Тому питання нового культурного стилю було з самого початку не питанням про повернення до середньовіччя, а проблемою синтезу, сполучення середньовічних та ренесансових елементів. <...> І ця внутрішня протирічність, парадоксальність, протистояння різноманітного в межах єдності стало, як ми бачили, однією з найхарактеристичніших рис культурного синтезу бароко» [34, 364].

Т. Литвин слушно зауважує, що світовідчуття та світорозуміння епохи Бароко, як і всіх інших епох, тісно пов'язані з іншими періодами історико-культурного розвитку – попередніми й наступними зв'язками генетичного й типологічного характеру: «Українське бароко пов'язане генетично з періодом культурно-національного відродження і з ідеологією Просвітництва. Межуючи з ними в часі, воно типологічно співставне із Середньовіччям і романтизмом, особливо як художній стиль» [15, 13]. Зокрема, барокові традиції яскраво виявилися у модернізмі [27], постмодернізмі. Вдалою видається думка, що бароковими за своєю суттю є, як підкреслює Кармен Відаль, ті визначення, які дали 80-м рокам Ж. Бодріяр («система симулякрів», тобто примар, що не мають ніяких референтів, фантомних світів самореференціальних знаків), Г. Дебор («суспільство вистави») або Ж. Баландьє («театрократія»). Омар Калабресе

назвав цей період «ерою необароко», Жиль Липовецький – «імперією ефемерного» та «ерою вакууму» [9, 178].

Окремої уваги заслуговує як безпосередній, так і опосередкований текстами барокового письменства вплив Біблії на українську культуру ХІХ ст. Нортроп Фрай, пишучи про Біблію як ключовий елемент у образній традиції, говорить про те, що риторичний стиль Біблії поєднав у собі поетичне начало з функціональним [30, 88]. Біблійні образи використовувалися і в середньовіччі, і в бароко, і в романтизмі, але незалежно від епохи й мети використання, могли вживатися і в сенсі літеральному, і в сенсі символічному.

Є. Сверстюк пише, що струмись традиції передає «сліди Божі» – «вічні цінності, мову символів, через які людина може пізнати своє божественне начало. Поза цим струменем залишається сама видимість, сьогоденні матеріальні цінності та безпросвітня боротьба за ті цінності» [26, 120]. Вчений стверджує [26, 121]: українська християнська традиція, «що живила і тримала націю крізь епохи і лихоліття», розквітла саме в українській літературі доби бароко, де поєднувалася середньовічна і ренесансна культура [2].

Поміж традицій, утворених в історії української літератури завдяки бароко, можна виокремити метафоричний стиль, що вкорінився в українській культурі. Слід згадати, що згодом романтизм активно використовуватиме саме метафору, а вчені (Р. Якобсон, Д. Чижевський) називають романтизм «метафоричним стилем».

У барокову епоху з'явилися нові для української культури ритми часу. А. Михайлов стверджує, що в сімнадцятому столітті співіснували два різних способи тлумачення знання – один, що йде від традиції, хоча, можливо, і не від традиції у всій її повноті, та інший, – новий і пов'язаний з наступними досягненнями науки. Д. Чижевський стосовно української культури теж писав, що «антитетика, «діалектика» утворення цілком нового та відродження старого, по можності «прастарого», проходить через усю українську культурну творчість ХVІІ сторіччя» [34, 359].

Така важлива риса барокової естетики, як кордоцентризм, також знайшла своє відображення в українському романтизмі, а в російськомовних текстах вплив кордоцентричної традиції виявився, найперше, у творах російських письменників-носіїв української традиції (Микола Гоголь, Орест Сомов, Василь Наріжний та інші).

Багато мотивів барокового письменства (мотив марноти, швидкоплинності і суєтності людського життя, мотив гріха і покари, мотив смерті та ін.) знаходять своє відображення і в текстах наступних епох. Сюжети та образи барокової історіографії стали основою для багатьох творів письменників-романтиків, які шукали ідеальних героїв в історії козацької епохи. Особливо велика роль барокової історіографії, оскільки як справедливо зазначав Д. Чижевський [35, 317–318], вся українська історична поезія і белетристика використовує барокових історіографів як джерела (Тарас Шевченко «Гайдамаки» – «История русов», Пантелеймон Куліш «Чорна рада» – літопис Грабянки і т. ін.).

Д. Чижевський писав, що барокова література, зокрема, поезія та драматургія, мала великий вплив на розвиток народної поезії: «Не говорячи вже про напівміфічних авторів (С. Климовський, Маруся Чурайвна народних пісень з часів барока, можемо конкретно бачити, як народна пісня переймає елементи стилістики барокової вірші, хоч, з другого боку, барок сам має певний нахил до народної поезії і черпає з її скарбниці засоби вже тому, що одна з цінностей поезії для барокового автора є її різнобарвність: одну з барв і дає народна традиція)» [35, 325]. В контексті наведеної тези Д. Чижевського видається суперечливим твердження Л. Копаниці про те, що в епоху бароко, «коли своєрідність поетичного твору не підкреслювалась у творчому процесі і не висувалась як вимога при оцінці, своєрідність навіть стримувалась» [12, 265]. Понад те, далі сама вчена говорить, що своєрідність твору мистецтва бароко – це вміння майстерно варіювати і сюжети, і топи, і поетичні засоби, шукати у знайомому нові варіанти.

Розмірковуючи про бароко, І. Лисяк-Рудницький у праці, написаній на кшталт Сковородинських діалогів, – «Розмова про бароко», говорить про старожитню традицію і про шляхи розвитку нового письменства: «Що більше думаю про те, то частіше прокидається в мені сумнів, чи небіжчик Іван Котляревський зробив таку велику послугу українській літературі. Була в нас до другої половини 18 століття вироблена літературна мова з устійненими традиціями. Ця мова спиралась на церковнослов'янщину та відбігала досить далеко, це правда, від поточної мови. Але біди тут не було ніякої. Чи не краще було відсвіжити книжну мову, впровадивши до неї поступово живі розмовні елементи, як це в себе зробили москалі? Раптовий перехід до народної мови означав розрив з великою культурною традицією, добровільне зречення багатой спадщини нашого барокко» [14, 63]. Подаючи дві точки зору на бароко, автор вустах одного зі співрозмовників висловлює таке порівняння ренесансу і бароко (згадаймо Вольфліна): «Це правда, ренесанс був весною новітніх віків. Але квіти тієї весни швидко зів'яли. У бароковій добі культурний зрив не був такий раптовий, але його плоди були триваліші. Передусім бароко було всебічне: від Шекспіра і Мілтона до Кальдерона і Сервантеса» [14, 63]. Розмірковує вчений і про причини того, чому в Україні саме бароко було таким яскравим стилем, і приходить до висновку, що бароко глибоко співзвучне українській натурі: «З якою радістю хапаються українські письменники за символізм і пізніше за всякі інші “ізма”, щоб лише мати привід до повороту у бік своїх стихійно-романтичних і барокових симпатій. <...> Саме в тому, як народ сприймає панівний інтернаціональний стиль і як його перетворює, – саме в тому виявляється константний національний характер, що один і постійний через усі викликані часом зміни мистецького смаку» [14, 64].

І. Лисяк-Рудницький згадує тезу В. Липинського «Перевага почуття над волею й розумом» і водночас уточнює її. Про питому бароковість української культури вчений говорить, називаючи стихійну бароковість української культури, пишучи про перевагу орнаментальних елементів над конструкційними у промислі, про бароковість української мови, ліризм

української епіки, починаючи від «Слова о полку (Ігоревім)». Водночас, розглядаючи питання небезпек, зв'язаних зі стихійною українською бароковістю, пише, що вони, можливо, не органічні, а викликані ненормальними умовами українського життя: «Коли очистити українську бароковість від слабощів, що досі стримують її піднесення, тоді не бачу, чому не мало б прийти на цьому підґрунті до розквіту культури» [14, 64]. Тож можемо говорити не лише про схвальну оцінку барокового мистецтва в праці «Розмова про бароко», але й про ствердження автором вирішальної ролі барокової традиції в українській культурі.

Перегукується з ідеями Івана Лисяка-Рудницького й точка зору Олекси Мишанича, котрий писав, що літературна традиція займає помітне місце у літературно-теоретичній боротьбі за право існування української літератури на народній основі. На підтвердження тези вчений згадує слова Тараса Шевченка з послання Козачковському – «та й списую Сковороду», «щоб переконатися в тому, що творчість Сковороди у цій традиції займала не останнє місце й відігравала певну роль у становленні нової української літератури, формуванні нової естетики, відмінної від тієї, що культивувалася в стінах Київської академії» [21, 71]. Слушними видаються й міркування Олекси Мишанича, що потрібно говорити не про розрив між давньою і новою літературою, а про їхній взаємозв'язок, про продовження традицій давньої української літератури в літературі новій.

Олекса Мишанич свого часу окреслив основні аспекти засвоєння традиції давньої літератури в українській літературно-критичній та естетичній думці першої половини XIX століття, вказуючи, що «нова українська література не виникла, як фенікс, із попелу, а народилася на тому ж національному ґрунті, що й попередня, давня література, яка теж не могла зникнути безслідно» [22, 8]. Понад те, вчений зазначав, що й бурлескно-травестійна хвиля у новому письменстві, й фольклорна форма, й використання цілих пластів давньої книжної мови, й запозичення численних образів та образних кліше, сюжетів, оцінок із давнього письменства – все це засвідчує активну присутність давньої літератури у новій, спадкоємність традицій [22, 9].

О. Мишанич виділяє дві найсильніші із давніх традицій у літературі першої половини XIX століття: традицію бурлескно-травестійної та сатирично-гумористичної літератури (у творах І. Котляревського, К. Пузини, П. Данилевського, П. Білецького-Носенка, К. Думитрашка, Я. Кухаренка та ін.) і традицію мемуарно-історичної прози (в історичних працях Д. Бантиша-Каменського, М. Маркевича, в художніх творах М. Костомарова, Є. Гребінки, П. Куліша, Т. Шевченка) [22, 9–10].

Г. Мельніков вважає, що можна говорити про виникнення на Україні єдиної метакультури бароко, яка поєднала західний бароковий компонент, місцевий православний і місцевий народний компоненти. Як і Д. Чижевський, Г. Мельніков стверджує, що важливий тут народний компонент, який забезпечив глибоке проникнення бароковості в українську народну культуру і «валоризація елементів народної культури в сакральному мистецтві, інтеграція

«наївності» в систему барокових цінностей та форм, що надало цьому мистецтву неповторну чарівність синтезу «високого» і простонародного, що наочно виявилось, наприклад, в архітектурі та прикрасах уніатських храмів Пряшівської Русі (нині в Словацькій Республіці)» [18]. Говорячи про аналогічний «бароковий наїв» російському мистецтві кінця XVII – XVIII ст., Г. Мельніков вважає, що це явище дає змогу ставити питання і про вплив українського бароко не тільки на культуру московської еліти, але й на більш демократичні прошарки [18].

Багато жанрів, розповсюджених у барокову епоху, продовжували використовуватися і в епоху романтизму (елегії, послання, псалми, містерії та ін.). Появу концепції популярної, або третьої літератури Л. Копаниця пов'язує саме з вивченням барокової літератури [12, 281]. На підтвердження цього вчена наводить приклад міщано-плебейської, міської («совіжальської» та «рибалтовської») літератури, представленої пікареским романом, комедією, сатиричною прозою, віршовою фацецією, «псальмами», любовною піснею тощо. Література ця, на думку вченої, невіддільна від польської літератури Ренесансу й бароко, і протистоїть «елітарній літературі» [12, 283]. Дослідниця спирається на думку П. Житецького, І. Франка, В. Перетца і М. Грушевського, що описане явище є результатом «обопільних впливів книжної і народної творчості», певної фольклорно-літературної спільності, з появою якої творчість виходить зі стану професійної та культурної самозамкнутості» [12, 259].

Характерно, що барокове мистецтво розповсюджувало свій вплив на міжнаціональному рівні (сарматизм польського бароко в українській культурі, барокова риторика Києво-Могилянської академії в Росії). Показовим у цьому сенсі є й існування так званої «української школи» в польській літературі барокової доби (українські інтермедії в польській драмі Якуба Гаватовича, польські вірші Данила Братковського та багато інших прикладів). Ще один аспект, що заслуговує на увагу при вивченні традицієтворчої ролі Бароко – створення у цю епоху граматик, поетик і риторик, які вплинули на подальший розвиток мови і літератури в багатьох слов'янських країнах (граматика Мелетія Смотрицького та ін.). Народну мову починають вживати в різних шарах літератури вже в барокову епоху. Не можна обійти увагою і оновлення християнської філософії, характерне для барокової епохи, в православній церкві пов'язане з іменами Петра Могили, Єпіфанія Славинецького та інших, зокрема, Феофана Прокоповича, катехізисна система якого мала вплив до кінця 19 сторіччя.

Один зі шляхів збереження традиції – книжкові зібрання бібліотек барокової доби, що перейшли до наступних поколінь. Так, бібліотека Степана Яворського, що знаходиться у Харкові, справила той вплив, який був необхідним для розвитку кола освіченої інтелігенції – Харківської школи романтиків. Багато українських романтиків, що вивчали історію свого народу, намагаючись знайти героїв у минулих часах, послуговувалися як джерелами для досліджень літописами, і зокрема, козацькими літописами XVII–XVIII ст.

Т. Комаринець писав, що романтичне світобачення відоме з античних часів, виявилось і в славнозвісному «Слові о полку Ігоревім», утверджувалося в період ренесансу і бароко. Однак романтизм, на думку науковця, як літературний напрям і метод сформувався в час національного самоусвідомлення і самовираження, творення національних держав, всеохоплюючого руху народів до своєї консолідації як націй. Засвоївши здобутки попередніх літературних епох, романтизм став визначальним явищем у багатьох літературах світу» [11, 4–5].

Всебічне вивчення явищ традиції в романтизмі дає ще й можливість виявити схожість і повторюваність принципів побудови, що домінують у різних історико-культурних епохах, виявити подібність різних культурних феноменів, які розділені в часі, їх різноспрямовані зв'язки. Цей аспект, з точки зору Л.О. Софронової, демонструє, як працює пам'ять культури [28, 15].

Узагальнивши сучасні підходи дослідження літературної традиції в творчості письменників-романтиків, можна виокремити фактори, які так чи інакше впливали на становлення й розвиток романтизму: фольклорна традиція, барокова традиція вітчизняної літератури, опосередкований вплив європейської барокової традиції через перекладні тексти та дослідження творчості зарубіжних авторів, біблійна традиція, схожість і повторюваність принципів будови певних жанрів у різних історико-культурних епохах.

Леонід Ушкалов, говорячи про найвидатніші явища української літератури, зазначив, покликаючись на Дмитра Чижевського: «...в теперішній гієрархії вартостей українського письменства від давнини до сьогодні на вершині перебувають, певно, *бароко* й *романтизм* – два великі стилі, під чийм вирішальним впливом формувалася сучасна українська людина (згадаймо Дмитра Чижевського з його сакраментальним: «бароко та романтика – саме ті періоди духовної історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток»)» [29, 16]. Із тезою про розрив між російською літературою XVIII ст. і попередньою традицією дискутує і Л. Сазонова, яка пише, що російська література Нового часу виникає не на порожньому місці. При цьому вчена стверджує, що виростає ця література не тільки із літератури середньовічної і не є винятково результатом засвоєння досвіду загальноєвропейського класицизму, а має підґрунтя і в російській культурі раннього Нового часу. Л.І. Сазонова зауважує стосовно російської літератури, що новації раннього Нового часу багато в чому визначали подальші шляхи її розвитку: «У своїй подальшій долі вони стали тією культурною школою, на досвіді якої виховувалися Кантемир, Ломоносов і Тредіаковський, що вивчали словесні науки в московській Слав'яно-греко-латинській академії і сприймали твори українських, білоруських та російських барокових письменників як свою національну старовину» [25, 703].

Бароко як стиль, що охоплює європейську культуру, відобразився не лише на своєрідності творів мистецтва, світогляді людей епохи, в яку барокові погляди домінували, але й продукував низку явищ, що стали традиційними для культур різних народів, і вплинули на розвиток історій європейських літератур.

Теоретики хвилеподібного розвитку мистецтва говорять про зв'язок барокової епохи з попередніми та наступними епохами, зокрема й романтизму.

1. *Аверинцев С.С., Андреев М.Л.* та інші. Категории поэтики в смене литературных эпох / Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38; 2. *Богачевська І.В.* Християнська наративна традиція: філософсько-релігієзнавчий аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософ. наук : спец. 09.00.11 “Релігієзнавство” / Ірина Вікторівна Богачевська. – К., 2007. – 36 с.; 3. *Вельфлін Г.* Ренессанс и Барокко / Генрих Вельфлін; [перевод с немецкого Е. Лундберга; редактор А.Л. Волынский]. – СПб. : Грядущий день, 1913. – 164 с.; 4. *Виппер Ю.Б.* О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века) / Ю.Б. Виппер. – Москва, 1990. – С. 147–158; 5. Від бароко до бароко. Художньо-літературна акція, присвячена бароковій літературі XVII–XVIII століть і необароковим течіям XX століття : тези доповідей конференції. – К. : Галерея “Ірена”, 1996. – 24 с.; 6. *Власов В.Г.* Стили в искусстве: Словарь [в 3-х тт.] / В.Г. Власов. – Санкт-Петербург : Кольна. —Т.І, 1995. – 672 с. – Т.ІІ, 1996. – 544 с. – Т.ІІІ, 1997. – 656 с.; 7. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. Статьи и исследования / Илья Николаевич Голенищев-Кутузов. – М. : Наука, 1975. – 530 [1] с.; 8. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х тт. – Т. 1/ Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.; 9. *Ильин И.П.* Эра необарокко : постмодернизм восьмидесятых и девяностых годов / И.П. Ильин // Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М. : Интрада, 1998. – С. 170–183; 10. *Каган М.С.* Проблема барокко в искусствознании и культурологи / М.С. Каган // Барокко и классицизм в истории мировой культуры : материалы Междунар. научн. конф. Серия «Symposium». Выпуск 17. – СПб. : [Санкт-Петербургское философское общество](#), 2001. – 146 с.; 11. *Комаринець Т.І.* Традиції барокко в системі українського романтизму / Т.І. Комаринець // Українське літературознавство. – Львів, 1993. – Вип. 57. – С. 3–11; 12. *Копаниця Л.М.* Поетичний текст в усній і книжній традиції: Питання поетики та художньої семантики : навчальний посібник / Л.М. Копаниця. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 397 с.; 13. *Коптілов В.* Від Тібру до Дніпра: Шляхами поезії українського Барокко / Віктор Коптілов // Сучасність. – 1997. – №3. – С. 89–95; №4 – С. 93–103; 14. *Лисяк-Рудницький І.* Розмова про бароко // Лисяк-Рудницький Іван. Історичні есе: в 2 т. / І. Лисяк-Рудницький. – Том 1 [пер. з англ. М. Бадік, У. Гавришків, Я. Грицака, А. Дешиці, Г. Киван, Е. Панкеевої]. – К. : Основи, 1994. – С. 63–69; 15. *Литвин Т.М.* Раціоналізм та ірраціоналізм української філософії доби Бароко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філософ. наук : спец. 09.00.05 “Історія філософії” / Т.М. Литвин. – Львів, 2008. – 20 с.; 16. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII вв. : Эпохи и стили / Д.С. Лихачев. – Л., 1973. – 254 с.; 17. *Лімборський І.В.* Світова література і глобалізація: монографія / І.В. Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2011. – 192 с.; 18. *Мелетинский Е.* О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский // Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 4. – М : РГГУ, 1994. – С. 5–68; 19. [Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи](#) / А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 326–391; 20. *Михальченко Т.В.* К вопросу об этапах изучения художественного стиля барокко / Т.В. Михальченко // Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету: зб. наук. праць / [редкол. : Ж.В. Колоїз (голова), Д.Х. Баранник, П.І. Білоусенко та ін.; Н.М. Малюга (відп. ред.), О.Б. Каневська (ред.)]. – Вип. 1. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2008. – С. 97–105; 21. *Мишанич О.* Творчість Григорія Сковороди в українському літературному процесі першої половини XIX ст. // Мишанич О. На переломі: Літературознавчі статті й дослідження / Олекса Мишанич. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 67–73; 22. *Мишанич О.В.* Давня література в українській літературно-критичній та естетичній думці першої

половини XIX століття / О.В. Мишанич // Радянське літературознавство. – 1989. – №12. – С. 8–11; 23. *Наливайко Д.* Стиль поезії Шевченка і його міжнаціональний контекст // Наливайко Д.С. Компаративістика й історія літератури / Дмитро Сергійович Наливайко. – Х. : Акта, 2007. – С. 235–273; 24. *Ницше Ф.* Сочинения [в 2-х т.]. – Т.1. / Ф. Ницше. – М. : Мысль, 1990. – 829 с.; 25. *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время / Л.И. Сазонова / Рос. Акад. наук: Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 896 с.; 26. *Сверстюк Є.* Українська література і християнська традиція / Євген Сверстюк // Науковий вісник Українського Вільного університету. Ювілейне видання з приводу 70-ліття УВУ. – (Серія : Наукові збірники) – Том 15. – Мюнхен, 1992. – С. 119–132; 27. *Соболь В.* Барокова традиція і модерна поезія / Валентина Соболь // Слово і час. – 2002. – №4. – С. 64–65; 28. *Софронова Л.А.* Культура сквозь призму поезики / Л.А. Софронова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 832 с.; 29. *Ушкалов Л.* На риштованнях історії української літератури / Леонід Ушкалов // Книжковий клуб плюс. – 2004. – № 11. – С. 16–17; 30. *Фрай Нортрон.* Великий код: Біблія і література / Герман Нортрон Фрай: [з англійської переклала Ірина Старовойт]. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.; 31. *Чернов И.А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. I. Барокко. Литература. Литературоведение (специальный курс) / И.А. Чернов. – Тарту, 1976. – 185 [1] с.; 32. *Чечель Н.П.* Повертаючи стиль: Філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. / Наталія Петрівна Чечель. – К. : Парапан, 2004. – 240 с.; 33. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи // Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – С. 345–357; 34. *Чижевський Д.* Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України // Чижевський Д. Українське літературне бароко. Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – С. 358–372; 35. *Чижевський Дмитро.* Українське літературне бароко : Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський / передм., підгот. тексту О. Мишанич. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.; 36. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: [в 2-х т.] / Освальд Шпенглер. – М. : Мысль, 1998. – Том 1. Гештальт и действительность [К.А. Свасьян: пер. с нем.; вступ. ст., примечания]. – 662, [1] с.; 37. *Blume Fr.* Begriff und Grenzen des Barock in der Musik (цит. за кн. : Der Literarische Barockbegriff (Hrsg. von W. Barner. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975; 38. *Burckhardt, Jacob.* Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. – Basel, 1855. – 1112 s.; 39. *Ors E.* d. Le Baroque. 1610 – 1660. – N.-Y., 1952.

Олексій Сінченко,
к. філол. н., доц.,
Київський університет
імені Бориса Грінченка

МЕТОДОЛОГІЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ ПОГЛЯДІВ БОРИСА ЯКУБСЬКОГО

У статті проаналізовано методологічні погляди науковця, зокрема прагнення розробити «методу суцільного аналізу твору», а також його міркування з приводу літературної критики й природи літератури як мистецтва в цілому.

Ключові слова: соціологічний метод, критика, марксизм.

В статье проанализированы методологические взгляды ученого, его попытка разработать «метод целосного анализа произведения», а также его размышления о литературной критике и природе литературы как искусства в целом.

Ключевые слова: социологический метод, критика, марксизм.

The paper analyzes the methodological views of the scientist, his attempt to develop «method of the holistic analysis of the literature product» as well as his reflections on the nature of literary criticism and literature as an art phenomenon.

Key words: a sociological approach, criticism, Marxism.

До аналізу теоретико-літературної спадщини Бориса Якубського доцільно застосувати його ж критерій в оцінці Лесі Українки як критика: «Кожна доба має свої вимоги, і треба оцінювати критика в історичній перспективі, міряючи його роботу міркою того рівня стану літературної критики, який був у той час, коли той писав» [7, 7]. Поза контекстом погляди Б.Якубського справді можуть викликати неоднозначну оцінку, особливо його апелювання до марксизму. Щоб уникнути стереотипізованих негацій варто почути голос самого літературознавця, якому важко відмовити у науковій компетентності, адже на тлі 1920-х рр. він лишається одним із найприскіпливіших і найтонших аналітиків вітчизняного літературознавства.

Спроба реконструкції методологічних поглядів Якубського має свої труднощі, з огляду на доволі своєрідний тип мислення автора. Доволі точно специфіку письма Якубського означив Фелікс Якубовський, вказавши на те, що «У Б.Якубського головний плюс – його велика теоретична ерудиція, що робить цікавим його навіть інформаційно-компілятивні огляди; головний мінус – намагання бути завжди якомога більше об'єктивним, холодним інформатором, не виходити за межі культурно-пропедевтичної роботи» [1, 141]. Справді, у низці статей укр. важко визначити де оригінальні міркування Якубського, а де переказування чужого. Оціню цитуючи погляди інших, він ніби маскується за ними, водночас чужими думками підтверджуючи власні. Такий підхід – свідчення вироблення об'єктивованого наукового стилю, певною мірою протокольного, який би дав можливість саме літературознавство перетворити на науку. Це зумовлює й специфіку реконструювання поглядів Якубського, бо іноді доводиться вдаватися до висвітлення тих позицій інших авторів, які цілковито відбивають установки самого науковця.

Борис Якубський один із небагатьох літературознавців-теоретиків, які послідовно прагнуть виробити точний літературознавчий метод, який би вповні охопив таке складне явище як «література».

Серед науковців київського академічного осередку він один із перших серйозно сприймає марксистську теорію й пробує адаптувати її під умови українського літературознавства, яке в 1920-х рр. потребувало переосмислення й урахування нових інтелектуальних і суспільних віянь. До загальної тенденції розгляду літературознавства як науки він ставиться доволі прагматично, вважаючи, що без методології, категоріального апарату та розробленої терміносистеми літературознавство як наука не може існувати.

Слід узяти до уваги, що теорія літератури як осібна галузь на той час ще не проглядається між історією літератури й літературною критикою. Тому теоретичні проблеми в літературознавстві 1920-х рр. мають здебільшого прикладний характер щодо історії літератури або літературної критики. Більшість українських літературознавців (А.Шамрай, М.Зеров, П.Филипович та

ін.) були найперше істориками літератури, тому за нагальне вважали створення саме методології історико-літературного дослідження. Лише поодинокі літературознавці, такі як О.Білецький, В.Державін, О.Дорошкевич, а серед них і Якубський, ставили суто методологічні й теоретичні питання.

Попри потужну методологічну традицію Київського й Харківського університетів, методи, які виробило літературознавство попередніх років, були розраховані на вивчення часово віддалених літературних фактів із акцентом на вивчення бібліографії, місця твору в літературному контексті й житті суспільства. Літературним фактом кваліфікувався лише той твір мистецтва, що залишив «слід» в історії. Сучасна література такого «сліду» не мала, і тому навіть літературознавці рівня академіка В.Перетца вважали за неможливе її вивчення. Цим частково зумовлюється інтерес до спроби представників формального методу зробити предметом дослідження історії літератури сучасну літературу, вносячи розрізнення в поняття критики й історії.

Якубський досить пильно відслідковує теоретико-літературні ідеї формалістів, надаючи їм неабиякого значення водночас, розуміючи реальні виклики, які, у зв'язку із цим, постають перед марксистським літературознавством. Позаяк для класиків марксизму (Г.Плеханов, Ф.Мерінг, О.Воровський та ін.) література, як і мистецтво в цілому, лише ілюстрація до марксистської теорії. Проте саме марксистська теорія окреслена формулою Плеханова «літературний твір – суспільна ідеологія – суспільна психологія – соціально-політичний устрій – економічний устрій – стан продукційних сил» стає для Якубського найпереконливішою для визначення феномену літератури. Тому він визнає її за принципову, адже вона провадить, на думку науковця, до каузального обумовлення явищ літератури й мистецтва як явищ суспільної ідеології. Завдання, яке постає перед Якубським – увиразнити техніку марксистського літературознавчого аналізу, що на той час ще не оформлена належним чином, скажімо, В.Фріче взагалі в своїй «Соціології мистецтва», вказує на те, що про літературу говорити ще рано, бо бракує інструменту для її аналізу.

Для марксизму характерне осмислення літератури в системі ширшого знання, особливо естетики. Якубський, говорячи про літературознавство, намагається розглянути й естетичні категорії. Підвалиною для такого розгляду слугує естетика І. Канта і її полемічне переосмислення в марксизмі.

Особливо критиці підлягають головні положення естетичної системи розробленої німецьким філософом такі, як:

1) Смак – властивість судження про предмет чи про засіб його уявлення відповідно до задоволення чи незадоволення, без ніякого інтересу до цього предмету;

2) Гарне – те, що без усякого поняття уявляється, як об'єкт загальної насолоди;

3) Краса – форма доцільності предмету, наскільки вона сприймається без уявлення цілі (мети).

Основним аргументом проти естетики Канта як індивідуалістичної, стає підхід із погляду людини суспільної, в основі якого теза про те, що уявлення про красу породжує не індивід, а суспільство. Тут Якубський іде вслід за Плехановим констатує, що «судження смаку з погляду індивідуального є судження незацікавлене, без ніякого інтересу, але з погляду суспільного, воно завжди має на увазі певну користь», у ньому переважає утилітарний принцип, який згодом може трансформуватися в естетичний.

Рецензуючи працю Л.Зивельчинської, Якубський акцентує на виділеній нею ґрунтовній тезі марксизму, що здібність людини до естетичного судження не є чимось особливим, самостійним, як у Канта, а швидше – просто своєрідна діяльність цілої людської свідомості. Відокремлюючи естетичний стан людської свідомості від пізнання, Кант вважає естетичний акт актом містичним художньої творчості, заснованим на натхненні й інтуїції. Тоді як для марксизму художня творчість перш за все – акт пізнання, здійснюваний через почуття й емоції. Проте мистецтво «не замінює наукового пізнання», «художня творчість не викриває нові спостереження над життям, а тільки оформлює вже наявний матеріал спостережень» бо, на думку Якубського, «науковий дослід певного явища життя завжди попереджає художню творчість» і йдеться лише про те, що «наука подає його в поняттях, а мистецтво – в струнких поєднаннях образів».

Так само марксисти спростовують тезу Канта що в естетичному акті відсутні поняття. Тоді як «емоційне, естетичне враження, міцно вдаривши, далі переходить у свідомість, оформлюється в певне логічне поняття» [див.: 5].

Третя теза Кантової естетики – боротьба проти «моралізуючого», «традиційного» мистецтва, певною мірою, на думку Якубського, суголосна марксизмові в тому, що мистецтву не потрібні ні гола мораль, ні гола тенденція. Однак для марксизму кожний твір мистецтва завжди – виразно агітаційний, бо «мистецтво є одна з ідеологічних форм боротьби в класовому суспільстві» [5, 5]. З іншого тексту Якубського, де він розгортає тезу про притаманну мистецтву ідеологічність, можна скласти уявлення про те, що він розуміє під поняттям «ідеологічність», щоб відразу уникнути підміни понять: «заперечувати тенденційність літератури можуть тільки прихильники “мистецтва для мистецтва”, та й то буде тенденція позбавити твір мистецтва його сили емоційної, сугестивної, заразливої, пропагаторської, агітаційної, бо ж художня література – найприступніше з мистецтв, найвиразніше через велику приступність для розуміння і глибоку, тонку виразність його матеріалу – людського слова, – є найбільше і найкраще знаряддя впливу людини на людину. Художні образи мистецького слова міцно впливають на почуття, на розум, на волю людини» [7, 24]. Водночас Якубський заперечує погляд на літературу як засіб агітації, вказуючи, що такий підхід суттєво вульгаризує марксистський погляд на мистецтво. Це важливий момент для розуміння того підходу до марксизму, що був характерний для літературознавства 1920-х рр. і прослідковується в роботах Володимира Юринця, Володимира Державіна, Фелікса Якубовського та ін.

Якщо наука в цілому, на думку Якубського, передбачає «виразне й точне знання» про предмет – «для чого воно в житті існує, яку життєву роль воно виконує, як, яким чином, яким шляхом воно це своє призначення виконує», то літературознавство, претендуючи на науковий статус своєю чергою повинне визначити «нащо людині література, себто які соціальні потреби вона задовольняє і, далі – як, через які специфічні засоби, вона це робить». В цілому «основним завданням науки літературознавства є витлумачення всіх способів зв'язку літератури з життям» [3, 54], адже мистецтво осмислюється ним через категорію стилю, який своєю чергою є «відображенням стилю життєвого, стилю соціального, стилю певної доби й певної класи» [2, 225].

Отже, від загально естетичних визначень мистецтва, Якубський переходить конкретно до літератури як мистецького феномену. У статті «До законів еволюції літератури» (1927) він вказує на переваги літератури, порівнюючи з іншими видами мистецтва за наступними критеріями:

1) розповсюдження – широко-колективне, бо ні соната, ні малюнок, ні стаття, ні навіть будинок не можуть претендувати на таке розповсюдження, як книжка;

2) ефективності матеріалу – матеріал мистецтва літератури – людське слово (найбільш точний, ясний, виразний та для всіх зрозумілий, ніж матеріали чистих звуків, чистих фарб та ліній мармуру чи каменю);

3) виразності передачі матеріалу – не можна не визнати, що ідеологія людства, класова ідеологія, групова ідеологія значно виразніше виявляється в чітких художніх формах слова, ніж в неживому матеріалі інших мистецтв.

Стверджуючи, що закони людського життя зумовлюють еволюцію й розвиток мистецтва Якубський вступає в полеміку з А. Луначарським і Л. Троцьким, які, кожен у свій спосіб говорять про наявність у мистецтві внутрішніх законів, не даючи їм визначення. Сам Якубський заперечує наявність якихось специфічних мистецьких законів. На його погляд, не закони, а матеріал зумовлює специфіку мистецтва. Розвиток літератури, на думку Якубського, зумовлений «всесвітнім законом постійної трансформації», бо «своїх якихсь “внутрішніх” законів розвитку література не знає». Те, що можна визначити як «внутрішні закони» літератури є лише її «специфічним» матеріалом, який стає предметом вивчення літературознавцями, тоді як сам «процес» не іманентний літературному розвитку.

Родове поняття «закони мистецтва» Якубський звужує до видового – «закони мистецтва літературного». Не присвячуючи цьому питанню окремої статті, доволі послідовно окреслює їхню специфіку, увиразнюючи й обґрунтовуючи ряд літературознавчих положень, крізь призму соціологічного методу.

Так Якубський розглядає розвиток літератури, детермінуючи його діалектичним законом. Особливість якого, на його думку, полягає у взаємодії «спадкової традиції попередніх поколінь» із «непереможною силою пориву до нового, до зміни, до трансформації, до еволюції» [4, 5]. Така взаємодія містить

у собі боротьбу протиріч між старим і новим, що поширюється й на суміжні з історією явища. Відповідно Якубський виділяє в літературі дві риси:

- 1) надзвичайна традиційність літератури, великий нахил до «впливів» та «запозичень».
- 2) постійне новаторство, заперечення, гостра боротьба з минулим літературним напрямком, рішуче відкидання його.

Із цього розподілу науковець висновує і визначення історії літератури як «історії боротьби в літературі принципів традиційності та новаторства», доповнюючи, дещо формалістичне визначення, соціологічним – «історія художнього втілення в словесний матеріал людських життєвих ідей» [4, 5].

Якубський багато уваги надає літературній критиці як вагомому чиннику літературного процесу водночас фіксує відсутність в Україні справжньої літературної критики. Чому сприяла й певна традиція «досі ми мали, за нечисленними винятками, два типи критики. Мали критику патріотичну, що славилася письменника вже тільки за те, що він – гарний українець і гарний громадянин. Трохи пізніше мали критику, що вважала за святий обов'язок свій конче “з’їсти” письменника. Критика стала асоціюватися із лайкою. Ми якось досі не призвичаїлися до доброзичливої критики, – казав Якубський – до того, щоб завданням собі поставити – зрозуміти та витлумачити письменника» [4, 5]. Якубський прагне повернути довіру до критика шляхом її об’єктивізації й підведення під чіткі теоретичні критерії.

В 1920-х рр. довкола літературної критики точиться чимало дискусій зумовлених як політичними, так і суто літературознавчими чинниками. З боку політичного, літературна критика розглядається як механізм ідеологічного корегування творів мистецтва, як місток від письменника до читача, з боку літературознавчого – окреслюється сам предмет критики, визначається її статус в системі літературознавства, окреслюється інструментарій і її диференційні ознаки.

Якщо ж окреслити поняття критики в цілому, як це намагаються робити деякі літературознавці 1920-х рр. (М.Могилянський, Ю.Меженко, Б.Енгельгард та ін.), оминаючи її диференціальні характеристики, то переважає погляд згідно з яким критика не дає об’єктивного знання про художній твір, а навпаки суб’єктивує його, відшуковуючи в ньому актуальне для даної епохи, для реального читача значення. Тому естетична оцінка неминуче переплітається з суспільною, адже сучасники щонайбільше вловлюють у творі саме соціальні аспекти, відшуковують у них подібність до власного життя. Такий погляд близький і Якубському, який займає доволі виважену позицію, сполучаючи в ній основи академічної (близької до «неокласиків») і суто марксистської (В.Коряк, Я.Савченко, С.Щупак) критики. Найбільшим авторитетом у цій сфері для нього лишається Георгій Плеханов. Фактично осмислення поглядів Плеханова й стає основою для власної літературно-критичної позиції Якубського.

Якубський-аналітик тяжіє до розрізнення й увиразнення таких літературознавчих понять як літературознавство й літературна критика.

Наділяючи літературознавство статусом однієї з соціальних гуманітарних (це слово він бере в лапки) наук, він розглядає літературну критику як особливу галузь художньої творчості. Якубський вказує, що вона, хоча й послуговується літературним інструментарієм, зорієнтована не на науку, а на творчість і відмінно від науки, має схильність до публіцистичності й тенденційності. Завдання критики – інтерпретація, коментування художнього твору як для читача, так і для автора. Повністю позбавити її суб'єктивізму неможливо водночас запорукою успіху критика для нього стає чесність. Критик – «найкращий читач», який спроможний визначити аксіологічний бік художнього твору а також володіє вмінням «глибше й виразніше» від самого автора «сказати про значення твору». Також у завдання критика входить – аналіз «літературного стилю» (його елементи – «літературна мова», «літературна синтакса», «ідеологія» (образові засоби)) характеристика його зв'язку з тематикою творів, виявлення в ньому трафаретів, заялжених літературних штампів» [6, 5].

Критика покликана заповнити ту нішу, що виникає з об'єктивних причин, бо «психологія й ідеологія письменника – звичайно складніші, ніж психологія та ідеологія середнього читача», тому заслугою критика є те, що «іноді в дуже складному, вибагливо-майстерному оформленні; критик з'ясував, витлумачив, висвітлив його, зробив приступними читачеві найглибші та найтонші моменти творчого уявлення поетового». Критик повинен бути не просто «виразником думок та почувань широких кол читачів», але й «бути одним з найкращих, найбільш вдумливих, найбільш озброєних літературною наукою читачів». Тому Якубський вимагає від критика професійної підготовки, поєднання в одній особі літературознавця й письменника, що зумовлювало би можливість вдаватися й до публіцистичного стилю й до суб'єктивних оцінок, але завжди підкреслених професійним володінням предметом.

У цілому, на думку Якубського, перед критиком стоїть два головних завдання:

1) бути найкращим інтерпретатором творчих задумів письменника для непрофесійного читача, розкривати, вияснювати перед ними ідейне та художнє багатство певного твору;

2) бути авторитетним порадиником письменникові, підкреслюючи йому досягнення позитивні його творчості, дружньо вказуючи на його хиби чи невірні помилки та збочення з правдивого ідейного шляху та художнього.

Офіційно Якубський не бере участі в дискусії 1925–28 рр., але в численних статтях його позиція близька до поглядів М.Зерова. Ставлення Б.Якубського до літературної дискусії доволі іронічне. Він вважав її недоцільною й такою, що жодних літературознавчих питань не вирішує. Так само він ратує за «майстерність», «вдосконалення літературної підготовки», «опанування технікою літературної роботи» в цілому літературної освіти для «літературного молодняка». Намагається вивести літературну критику з вузьких рамок «літературної політики» в сферу філології.

Окрім незадовільного стану критики Якубський вважає, що в українському літературознавстві мало цікавляться проблемами методології та теорії літератури. Тоді як слід «збудувати систему теорії літератури», а без надійного методу цього зробити неможливо. Ймовірною світоглядною основою для такого методу, на його переконання, може стати науковий матеріалізм, згідно з яким і ідеологія й мистецтво тлумачаться як явища матеріалістичні. Така підвалина марксистського підходу зумовлює для нього можливість адекватного літературознавчого дослідження на засадах наукового пізнання. Не зраджуючи своїй звичці давати точні термінологічні визначення, він розрізняє два поняття: «марксівський» (пов'язуючи його з прізвищем Маркса) і «марксистський» (від слова «марксизм»). Вказуючи на те, що соціологічний метод належить інтерпретаторам поглядів Маркса він послідовно вживає поруч із ним поняття «марксистський», це певною мірою виправдовує те, що Якубський ніде в своїх роботах не посилається прямо на праці Маркса, що було би принаймні правомірним для послідовника марксизму.

Як би це не звучало парадоксально, але саме марксистський підхід до літератури зумовлює віру Якубського в те, що нарешті література позбулася непритаманних їй політичних і соціальних функцій і розвиватиметься у власному руслі. Він прагне окреслити межі літературознавства, визначити іманентні йому методи, щоб не підмінювати вивчення літератури, вивченням психології, культури, естетики. Поміж домінуючих на той час методів (естетичний, історичний, філологічний) не знаходить жодного, який би подолав межі частково-системного підходу.

Якубський дає визначення слову «метод», виходячи з його етимології («шлях через щось») як сумі засобів за допомогою яких науково досліджується певне явище, тому для методологічної чіткості ця сума засобів «повинна бути об'єднана якимсь загальним, основним принципом, що керує протягом усього наукового досліджу». Таким очільним принципом він мислить соціологічний метод в осерді якого прагнення «з'ясувати походження всіх явищ літератури», й дошукатися «однієї й найглибшої причини всього процесу, а не окремих, розірваних явищ» [3, 57].

Услід за російськими теоретиками літератури П.Сакуліним і Г.Поспеловим Якубський вказує на наявність у сучасному розумінні методу «термінологічної помилки». Поняття методу в широкому розумінні, що його подає Якубський було підмінене поняттям ««прийому» (засобу) дослідження». Якубський і самого Сакуліна звинувачує в подібній тенденції, коли той говорить, що «коли з'являється нова метода, – то це значить, що звернули увагу на такий бік предмету і, таким чином, на таке завдання, що його досі не помічали чи залишали на боці» [3, 54]. Отже, Якубський схильний вважати прийомами всі, визначені як інструментальні, методи, а поняття метод закріплює лише за соціологічним. Можна констатувати, що соціологічний метод для Якубського є синонімічним до марксистського, бо якихось якісних розрізень між цими методами науковець не робить.

Основний закид, що робить Якубський старим методам – їхнє зосередження на «змісті літературних творів», тоді як ще О.Веселовський зауважував, що літературна наука еволюціонує від змісту до розуміння важливості аналізу форми.

Якубський один із небагатьох українських літературознавців, хто, дбаючи про утворення «цілком позитивної матеріалістичної методології літературознавства», переглядає усі його старі методи, детально скласифіковані В.Перетцом у книзі «Коротка методологія історії російської літератури» (1922). З усіх 12 літературознавчих методів, окреслених науковцем, Якубський відкидає ті, що, на його думку, ненаукові й неадекватні аналізу літератури. Це, зокрема, «етичний», «публіцистичний», «історико-політичний», «історичний», «естопсихологічний» та «еволюційний» методи. Натомість, «естетичний», «психолого-біографічний», «культурно-історичний», «порівняльний», «філологічний» і «формальний» він розглядає «як певні допоміжні й додаткові аналітичні засоби до основної марксівської методи», яка єдина, на його погляд, «ставить за завдання витлумачити літературу цілісно, як певну соціальну функцію». Тому поняття методу, як його означив Якубський може стосуватися лише її, що «має точну та ясну мету витлумачити всі причини літературної еволюції та окремих літературних явищ матеріалістично, шукаючи для кожного великого чи дрібного явища, як і для всієї сукупності їх – єдиного розуміння» [3, 55].

Для ясного й зрозумілого бачення літературного явища, згідно з Якубським, слід витримати певну дослідницьку технологію, а саме: «тільки після філологічної аналізи літературного твору, після уважного й детального вивчення всіх складових елементів його зовнішньої форми, після знаходження міцного зв'язку формального й ідейного скарбів літературного твору з психологією соціальної групи, що через індивідуальність письменника його утворила, після виявлення всіх можливих зв'язків та обумовлені літературного явища його культурно-історичним оточенням, та, нарешті, після всебічного обліку можливих впливів та запозичень у ньому, які ще міцніше зв'яжуть літературне явище з його життєвим джерелом, із базою, витвором якої він з'явився, тільки після всього цього може й повинен дослідник літературного явища звернутися до того перекладу з мови художніх засобів та образів на мову соціології, про що ми вже говорили. Тоді це буде закінчений будинок наукового досліджу» [3, 56].

Остання синтетична робота над ним і повинна дати відповідь на кардинальні питання:

- як соціально зумовлено думки та почуття твору
- витвором якої класи чи соціальної групи літературний твір є
- яке місце в історичному розвитку класи займають думки та почуття твору?

Якубський прагне розробити «методу суцільного аналізу твору». Схема аналізу, яку він пропонує може виглядати наступним чином, якщо витримувати технологічну послідовність:

I. Аналітичні:

а) Зовнішні:

1. Філологічний метод
2. Формальний метод

б) Внутрішні:

1. психологічно-біографічний метод
2. культурно-історичний метод
3. порівняльний метод

II. Синтезуючі:

Соціологічний.

Саме в марксизмі Якубський бачить вихід із методологічної кризи.

Найближчим до марксівського розуміння мистецтва визначає соціологічний метод, для якого характерний глибинний зв'язок літератури в системі мистецтва з суспільними змінами детермінованими змінами в економіці. Водночас, розглядаючи кожний літературний метод із погляду наукової еволюції, він намагається не догматизувати соціологічний метод, вказуючи на його ефективність, а відповідно й доцільність, на даному етапі розвитку літературної науки.

Тяжіння до об'єктивності для Якубського «завжди умовне, діалектичне». Проте фактологічність одна із ознак наукового підходу, тому збереження будь-якої теорії завдяки фальшуванню фактів неправомірне. Важливим методологічним принципом для Якубського лишається те, що в дійсності «треба шукати послідовності розвитку явищ та подій, а не послідовності нашої логіки» [3, 54]. В цьому звучить закид історикам літератури, які переважно тяжіють до хронологічного викладу матеріалу, що лише окреслює змінну послідовність літературних напрямків, а такий принцип, на думку Якубського, не охоплює всієї складності літературної еволюції. Своєрідною загальнонауковою базою для соціологічного методу, виступає метод діалектичний.

Якубський говорить про «перфектність» дійсності і ставить під сумнів істинність логічного аналізу літературних явищ. Дотримання діалектичного методу убезпечує від бажання уніфікувати «розірвані» зв'язки між явищами дійсності й полегшує їхній аналіз. Застосування діалектичного методу до літератури дає можливість пояснити безперервний розвиток літератури, проникнути в суть явищ і витлумачити причину того чи іншого явища в літературній еволюції. В діалектичній методі немає «фактів непотрібних» він не обмежує рамки досліджуваних фактів. Діалектичний метод дає можливість включити в літературне дослідження «тло» на якому зростає першорядний письменник, тобто другорядних письменників, а це призведе «до наукової еволюції фактів та ідей» [3, 56]. Цей метод мислить власну історичність, тому не дає остаточних висновків, вказуючи на якнайдосконаліші явища для сучасного (це унеможливорює усталення письменницької канонізації). Найвищою міркою виступає не минуле, а кожен момент, що для кожного класу власний і досягає вершин у межах певної системи. Водночас діалектичний

метод прогностичний, бо з'ясовує тенденції майбутнього. Як бачимо Якубський намагається мислити науку про літературу, вписуючи її в загальнонауковий контекст, що й зумовлює складність його синтезуючого підходу, який виходить за рамки спроб П.Сакуліна створити синтетичне літературознавство в бік тектологічної теорії О.Богданова.

Якубський прагнув надати наукового підґрунтя марксизмові, його прагнення виробити об'єктивну критику, було доцільним, адже він розглядав її як важливу галузь літературознавчої науки. Відкинувши всі перераховані Перетцом методи, які виходили поза межі літературознавства, розмивали його об'єкт дослідження, Якубський оберігав літературознавчий аналіз від еkleктизму водночас, тяжіючи до синтетизму, в якому прагнув об'єднати всі оперативно-аналітичні методи літературознавчого дослідження. Саме потреба літературознавчого синтезу, яка свого часу чітко була поставлена О.Білецьким на сьогодні видається найнагальнішою й найперспективнішою, яку може запропонувати академічне літературознавство, тому повернення текстів Якубського в сучасний літературознавчий обіг має не тільки історико-літературне значення, але й містить в собі певний потенціал для тих, хто не втратив надії в можливість побудови науки про літературу.

1. Якубовський Ф. «Червоний Шлях» та «Життя й Революція» // Критика. – 1928. – № 1. – С. 141.; 2. Якубський Б. До «реабілітації» форми в мистецтві (Про одну з розв'язаних проблем літературознавства) // Життя і Революція. – 1927. – № 5. – С. 220–230; 3. Якубський Б. До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства // Життя й Революція. – 1927. – № 1. – С. 54–65; 4. Якубський Б. До законів еволюції літератури // Літературна газета. – 1927. – № 3. – 21 квітня. – С.5; 5. Якубський Б. До основ марксистської естетики (З приводу нової праці: Л.Я.Зивельчинская «Опыт марксистской критики эстетики Канта» ГИЗ. М.-Л. 1927. Стор. 210) // Літературна газета. – 1927. № 4. – С. 5; 6. Якубський Б. Культура та стиль // Літературна газета. – 1928. – № 3. – С. 5; 7. Якубський Б. Леся Українка як літературний критик // Леся Українка. Твори в 12 томах. – К.: Книгоспілка, 1930. – С. VII–XLI.

*Людмила Тарнашинська,
к. філол. н., ст. наук. сп.,
Інститут літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО: СИНЕРГЕТИЧНИЙ ВИМІР

У статті розглядається синергетичний вимір українського шістдесятництва. Використовуючи методи Nonlinear science, авторка пояснює це соціокультурне явище в термінах соціальної синергетики, яка передбачає дві протилежні тенденції: перша оприявнює намагання соціальної системи до стійкості (рівноваги), друга – постійне намагання змінності (порушення рівноваги). Це дало можливість прокреслити використані й неспівможливі потенції цього літературного покоління.

Ключові слова: шістдесятництво, синергетика, Nonlinear science, самоорганізація, біфуркація, нестабільність, свобода вибору.

В статье рассматривается синергетическое измерение украинского шестидесятиничества. Используя методы Nonlinear science, автор разъясняет это

социокультурное явление в терминах социальной синергетики, которая предполагает две противоположные тенденции: первая определяет стремление социальной системы к стойкости (равновесию), вторая – постоянное стремление к изменённости (нарушение равновесия). Это дало возможность прорисовать использованные и невозможные потенции этого литературного поколения.

Ключевые слова: шестидесятничество, синергетика, Nonlinear science, самоорганизация, бифуркация, нестабильность, свобода выбора.

Article considers synergetic dimension of Ukrainian sixties. By using Nonlinear science methods author clarifies this social and cultural phenomenon in terms of social synergetics which implies two opposite trends: first one is social system aspiration to stability (equilibrium) while second one is constant pursuit to alterability (disequilibrium). That gave an opportunity to draw the used and not mutually possible potencies of this literary generation.

Key words: sixties, synergetics, Nonlinear science, self-organization, bifurcation, instability, freedom of choice.

З огляду на те, що «духовна ситуація» кінця 1950-1960-х рр. була в певному сенсі «пороговою», цілком можна досліджувати її в термінах синергетики – вчення про складноорганізовані системи, згідно з чим вони розглядаються не як статичні й замкнуті лінійні структури, розвиток яких «зумовлений зовнішніми причинами», а як «структури-процеси» [14, 147]. Шістдесятництво, кожен із репрезентантів якого був наділений певним «ступенем свободи», є всі підстави розглядати як відкриту незалежну систему з певною мірою незалежності. Синергетика як міждисциплінарний напрямок наукового дослідження, мета якого полягає у вивченні природних явищ і процесів на основі принципів самоорганізації систем (оприямиєна як трансдисциплінарна теорія Пригожина-Хакена), належить до так званого комплексу складних (або нелінійних) досліджень Nonlinear science, які створили сприятливі умови для парадигмальних світоглядних зрушень, оскільки підважує основи пануючої ідеології тотального детермінізму лінійних досліджень [12, 71-82]. У світоглядному інтер'єрі Nonlinear science зовсім по-новому постали проблеми детермінізму, що стосуються не тільки природничих, а й гуманітарних наук, зокрема проблеми гуманізму, свободи, влади, ризику [Світоглядні імплікації науки 2004, 74-75].*

(*Про спробу систематизації картини світу на основі синергетики, а також принципи соціальної синергетики див. також: Лугай В.С. Синергетическое «универсальное послание» И. Пригожина человечеству и метод его реализации.—К.: ПАРАПАН, 2010. – 256 с.)

Еволюційні процеси забезпечені саме наявністю переважаючої кількості систем з незалежністю – тобто таких, що мають досить сильний потенціал внутрішньої спонуки (внутрішніх імпульсів) і певний «внутрішній ступінь свободи». Саме свобода, як підкреслюють науковці, відрізняє їх від систем із детерміністичною поведінкою (тобто систем без внутрішніх ступенів свободи). «Словосполучення «внутрішній ступінь свободи» характеризує здатність системи бути автономною, самодостатньою. Слово «свобода» тут означає здатність системи поводитися всупереч зовнішнім збурюванням, примусам, маніпуляціям» [12, 79]. Ключові поняття синергетичного підходу, як-то

«самоорганізація», «нерівноважність», «біфуркація», «нестабільність» та ін. якраз і дають можливість пояснити зумовленість і механізм виникнення явища українського шістдесятництва, яке як відкрита система цілком належить до мультиверсуму процесів самоорганізації соціуму. Шістдесятники якраз і пішли супроти, активізувавши в «духовній ситуації» свого часу внутрішні активи – порив до свободи, відчуття самодостатності, незалежності від існуючих ідеологем та моделей поведінки. Висока міра внутрішньої свободи і визначила їхній відрив від тоталітарної соціокультурної моносистеми. Для соціологічних та гуманітарних наук, що використовують засоби й методи Nonlinear science, дослідження «*систем з незалежністю* має фундаментально важливе значення», насамперед тому, що «незалежність таких систем означає їхню здатність мати власне активне начало, яке може бути виражене такими словами, як «свобода, «бажання», «перевага», «самодостатність»... Така система, маючи складовою своїх внутрішніх параметрів активне начало, здатна певною мірою «блокувати зовнішні збурювання, протистояти їм, тобто діяти всупереч пресингу їхньої влади» [12, 79]. Свобода динамічної системи означає її незалежність від зовнішніх флуктуацій, яка виявляється тоді, коли вона сильно віддаляється від її рівноважного стану. Вдалині від рівноваги система стає чутливою до незначних впливів, які виходять зсередини системи. Там вплив на неї зовнішнього світу є ослабленим настільки, що система може блокувати його. Ядро українського шістдесятництва якраз і становили ті, що уособлювали в собі «кантівського суб'єкта свободи, який у світі чужих йому сил поводить себе відповідно до своїх «внутрішніх ступенів свободи», тобто відповідно до свого власного вибору, своєї свободи, своїх бажань» [12, 80]. В сучасному українському науковому просторі знайшли певний резонанс культурологічні праці фізика й філософа А.Свідзинського, який обстоює свої погляди на культуру з погляду синергетичної парадигми як систему, здатну до самоорганізації: в цій парадигмі культура, що твориться свободою волі людини, є відкритою ієрархічною системою й водночас постає як феномен самоорганізації ноосфери, більше того, сама культура постулюється як процес самоорганізації ноосфери [9; 10; 11], що співзвучне методологічним підходам С.Кримського та Ю.Павленка щодо реалізації альтернативних варіатів на тлі загальних закономірностей історичного руху [15].

Шістдесятництво як соціокультурне явище, безперечно, може пояснюватися в термінах соціальної синергетики, яка передбачає дві протилежні тенденції: перша оприявнює намагання соціальної системи до стійкості (рівноваги), друга – постійне намагання змінності (порушення рівноваги). Якщо в першій свобода обумовлює соціальний відбір (як і будь-який відбір) із принципом усталеності, то в другій – породження у результаті подолання старих соціальних суперечностей нових суперечностей, що дають новий імпульс для розвитку [1, 125]. Синергетика враховує спільне для різних дисциплін, а саме: «наявність критичних значень параметрів, при яких раптово змінюється стан системи, подібність залежностей властивостей від параметрів поблизу критичних значень, залежність параметрів від зовнішніх впливів

поблизу критичних значень» [13, 3-4.]. Береться до уваги те, що структурування таких систем відбувається довкола певних точок притягання загальних цільових орієнтацій, ідеалів і тенденцій розвитку [3, 7], що особливо виразно проектується на явище шістдесятництва. Саморозвиток складної структури відбувається завдяки резонансності окремих, досить малих (порівняно з усією системою, як от-усією структурою тогочасної української літератури, а ще ширше – всієї радянської літератури, складовою якої *de facto* була українська література) локусів, до яких належала нова літературна генерація, які починають розширювати свої межі і заряджають своєю пасіонарністю систему. Тож передана цим «організаційним імпульсом» енергія починає діяти «як поле притягання і може зорієнтувати на такий принцип упорядкування всю систему» [14, 147]. Безперечно, механічно переносити закони однієї науки в іншу недоцільно, проте сам факт широкого їх «поля дотикання» ставить перед такою необхідністю, якщо йдеться про глибший, ніж це було досі, рівень розуміння складного явища. Йдеться про характеристики складної системи, як-то «нелінійна динаміка» та «величезна кількість елементів з великим числом ступенів свободи», що так само визначають функціонування літератури як відкритої (дисипативної, за І. Пригожиным) складної системи, яка має всі ознаки самоорганізації, як і цілий комплекс природничих «наук про складність». Адже, як підкреслюють дослідники, буття кожної такої «складності» (а поняття «складність» використовується тут як загальнонауковий термін, що означає неозору розмаїтість «цілісностей, що самоорганізуються, еволюціонують, трансмутують, самовпливають на себе») нагадує собою «не вічне її існування в якомусь незмінному режимі, а ланцюг трансмутацій, метаморфоз, *катастрофних трансформацій*. Подібне буття – це темпоральний процес зміни режимів цієї «складності», тобто її *становлення, самоорганізації*, еволюції. Перехід «складності», яка трансмутує, з режиму самоорганізації в режим буття незмінної присутності є рівноцінним її деградації» – саме за таким універсальним принципом, що за ним оцінюється, як наголошують сучасні філософи, еволюція таких «цілісностей», як Всесвіт, екосфера, клімат, погода, планетарне життя, антропність, психіка, мова, соціум, особистість, культура [5, 255] можна оцінювати й розвиток літературного процесу, який має свої етапи трансмутації, еволюції та деградації. Адже феномен «складності, що революціонізує», має трансдисциплінарну природу й характерні для будь-якої наукової галузі (космофізики, хімії, біології, психології, соціології, політології, культурології й т. д.), природні алгоритми. Оскільки концепція «складності, що еволюціонізує», набула в другій половині ХХ ст. статусу ключової, загальнонаукової, трансдисциплінарної концепції, а різноманітні науки, які базуються на цій концепції «складності», поширили свій вплив, як резюмують дослідники, практично на всі сфери сучасного наукового світо осягнення [5, 261], є очевидна логіка застосування цих методологічних параметрів і в контексті даного дослідження.

Література як «складність», що належить до ряду інших «відкритих систем», підпорядковується тим самим фундаментальним законам еволюції, що

й інші дисципліни, а тому варто вдатися до методології дослідження парадигми нелінійності, яка на початку XX ст. серйозно підважила засади апологетики парадигми лінійності за допомогою методологічних стратегій Ейнштейна і Бора (сфера теорії відносності та квантової механіки, що «розмовляє» мовою нелінійних теорій). Науки про «складність» та Nonlinear science враховують ту обставину, що відкриті нелінійні системи «еволюціонують під впливом не тільки флуктуацій, що виникають у зовнішньому середовищі, а й під впливом внутрішніх суперечностей, котрі спонтанно виникають у власних надрах системи» [12, 51] – саме такі характеристики визначають і динаміку літературного процесу, на який впливають як соціокультурні, ідеологічні та інші зовнішні чинники, так і чинники внутрішнього порядку: індивідуально-психологічні, змагальні, інтертекстуальні, жанрово-стилістичні тощо. Саме взаємодія цих впливів, що надходять як із зовнішнього, так і внутрішнього джерел, породжує у відкритій (незамкнутій, тобто такій, що має здатність обмінюватися із зовнішнім середовищем інформацією) системі, якою є література, «самоузгоджений рух, який перетворює її на систему, що самоорганізується». Термін «самоорганізація» означає «клас процесів, у ході яких у незамкнутій системі виникає організованість» [12, 51], тобто певний порядок функціонування або певний рівень «відкритості», як це спостерігаємо в розвитку літературного процесу, внаслідок чого й утворюються «дисипативні системи», що характеризуються зміною їх просторової, часової та функціональної структур. Ключову роль тут відіграють умови незамкнутості та нерівноважності, інші ж вимоги виконуються майже автоматично [12, 52]. Уже той факт, що стосовно літератури годі говорити про «непорушність» її макроскопічних параметрів: сталу структуру (оскільки вона постійно перебуває в стані динаміки й саморозвитку), незмінний режим функціонування, що самоочевидно, а також однакові параметри її результатів на «вході» та «виході», ставить цю літературу в ряд нерівноважних систем, які можуть перебувати у рівноважному стані лише деяку мить. Натомість закриті (рівноважні) системи не здатні до розвитку, оскільки вони «знищують будь-які відхилення від свого стаціонарного стану», що унеможливує будь-які якісні зміни, а отже, й самоорганізацію та розвиток системи, що певною мірою засвідчує етап нормативного соцреалізму. В середині відкритої системи (наразі літератури) постійно відбувається самоорганізуючий («кооперативний», як його означають дослідники) рух, покликаний «ускладнювати свою структуру, підвищувати ступінь своєї упорядкованості, організованості, складності» [12: 52, 53]. Теорія біфуркацій, що породила й теорію катастроф (Рене Том), починає застосовуватися і в розробці окремих, зокрема теоретичних питань українського літературознавства (Н.Шумило, В.Силантьєва, І.Набитович, С.Луцак та ін.), коли йдеться про поведінкові моделі літературознавчих «систем», однак саме явище українського шістдесятництва під цим кутом зору досі не розглядалося. Проте ще Ю.Лотман звертався до спроби обґрунтувати низку літературних процесів із погляду незворотніх (нерівноважних) процесів, надаючи їм глибоко «революційного смислу для наукового мислення

загалом», оскільки вони, завдяки дослідженням І.Пригожина, «вводять випадкові явища в коло інтересів науки і, більше того, розкривають їх функціональне місце в загальній динаміці світу» [4, 348]. Така методологія дослідження нелінійних структур дозволяє розкласти подібну «порогову» ситуацію кінця 1950-1960-х рр. на спектр трансформації художньої свідомості за аналогією до теорії самоорганізації, що доводить процесуальну креативність розвитку літератури як відкритої системи: 1). біфуркація; 2) флуктуація; 3) атракція.

Отже, 1) *біфуркація* як початок (точка біфуркації) дестабілізації старої ідеологічної та соціокультурної системи, що була спричинена кончиною Й.Сталіна (1953), XX з'їздом КПРС (1956) із його засудженням «культу особи» Й.Сталіна й проголошенням курсу на десталінізацію, приходом до влади в колишньому СРСР «поміркованого демократа» М.Хрущова, що й призвело до «санкціонованого» відхилення від усталеної моделі масової свідомості, яка впродовж десятиліть перебувала під тиском тоталітарної ідеології; саме цю подію дослідники називають «точкою відліку» в історії шістдесятництва (Г.Касьянов, О.Зарецький, Б.Тихолоз та ін.) та, відповідно, ланцюговою реакцією в соціокультурній сфері: поверненням із заслання репресованих письменників, відомим виступом на Другому з'їзді радянських письменників О.Довженка, обнадійливими статтями письменників-класиків, резонансним сонетом Д.Павличка «Коли умер кривавий Торквемада...» (1958 р., зб. «Правда кличе!») тощо. Була створена ситуація пом'якшення гостроти суперечностей між системою офіційної ідеології та новонароджуваною системою опозиційності, що на певний час зменшувало позірний антагонізм між ними й зменшувало «масштаб тих жертв, які необхідні для розв'язання суперечностей», всередині ж «системи опозиційності» виникла більша єдність, що сприяло вищій інтеграції її «складових» у ціле й забезпечувало певну єдність поглядів та певну міру організованості [1, 125]. Так само творча атмосфера для антропологічного повороту була підготовлена і прозою Л.Первомайського з його досить органічною новелістикою (зокрема, збірка «Материн солодкий хліб») і особливо романом «Дикий мед», в творчій манері якого І. Кошелівець знаходить відлуння відомої романної епопеї, позначивши це спостереження прустіанським «шуканням втраченого часу», наголошуючи, що паралелі для аналізу творчості Л.Первомайського треба шукати в інтелектуальному західному романі, та романом Григорія Тютюнника «Вир». Останній «..скористався «розширенням творчих меж соціалістичного реалізму» в той спосіб, що, замість давати клясові мотивації вчинків своїх героїв, умотивував їх з чисто природного людського погляду. Суцільного твору не вийшло, бо примусова тенденція мусіла бути, але окремі його частини вражають читача щирою правдою». І тільки після того «... через витворені в партійному паркані щілини з вулканічною силою пробиваються на світло денне скалки щирої творчості» [6: 19, 12].

За І.Пригожиним та І.Стенгерс, точки біфуркації – це «порогові» точки, критичні моменти в еволюції відкритої системи: саме в них поведінка

«системи» стає нестійкою і може «еволюціонувати до кількох альтернатив, що відповідають різним стабільним модам (тут моди – в значенні «гілка» – Л.Т.)» [7, 70]. У такі моменти «вибору», точки «розгалуження варіантів розвитку», система здійснює поворот до «наступної еволюційної траєкторії» [12, 56], долаючи тимчасовий (на період «переходу») хаос як досить конструктивне для процесів самоорганізації середовище, що має надзвичайно складну, як виявили дослідники, внутрішню структуру, з якої і виникає новий порядок/ [Див.:16]. Спростування несумісності випадкового й закономірного дозволило Ю.Лотману простежити, як у точках біфуркації «вступає в дію не тільки механізм випадковості, але й механізм *свідомого вибору*, який стає найважливішим *об'єктивним* елементом історичного процесу» [4, 350], адже в структурах, що, за Ю.Лотманом, піднялися до інтелектуального рівня, або, додамо, самі й уособлюють цей інтелектуальний рівень, випадковість трансформується в свободу – в ту свободу вибору, про яку й можемо говорити у контексті шістдесятництва. Такий підхід не тільки «деавтоматизує картину світу» [4: 645, 644], а й поглиблює уявлення про механізми соціокультурних процесів. Саме така практика доведення – через універсальні природні закони пояснити розвиток соціокультурних процесів – дозволяє пояснити й ситуацію того періоду, адже, за І.Пригожиним, у моменти біфуркації процес набуває індивідуального характеру, зближуючись із гуманітарними характеристиками. Такою «точкою біфуркації» стало в 1960-ті рр. тріумфальне входження в літературу поетів-новаторів, які принесли в масову свідомість нову, національно наснажену риторику, що всередині літературної «системи» супроводжувалося відчуттям «відриву» од попередників і переходом у статус «інших», «інакших» (неофітів, новаторів, інтелектуалів і т. д.) і стосується переважно топології життєвого й творчого шляху літературного покоління. «Гноблена рік за роком, десятиліттям за десятиліттям, українська поезія наче вибухнула з силою стисненої пари, даючи один за одним яскраві таланти, такі різні поетичним світосприйняттям і zarazом такі дозрілі майже з першої проби пера. Коли б мовити про індивідуальну відмінність цих поетів, то тільки для прикладу можна назвати інтелектуалізм І.Драча з його дуже складною асоціативною структурою образу, афористичність і предметну конкретність вислову Л.Костенко, сильнішу, ніж у інших, національну стихію в поезії М.Вінграновського і т. д.» [6: 19, 12]. Наступні тези свідчать про те, що якби масова свідомість не була психологічно готова до цієї переломної події (XX з'їзду КПРС), навряд чи відбулися б такі зміни і в самій українській літературі, ширше – в мистецтві, яке «втомилося нести тягар завчених форм і способів зображення, а кинулося шукати нові – здушувати, шмагати, деформувати, підкоряючись виражальному шалові» [2, 11] (тут доречним був би навіть семантичний аналіз самих прізвищ «руйнівників» старої формотворчої системи та її «оновлювачів»: Драч, Стус, Сверстюк, Костенко, Жиленко, Вінграновський та ін., що в іншому контексті, очевидно, було би етично некоректним).

Оскільки нерівноважні системи виявляють «надзвичайну чутливість щодо зовнішніх впливів», навіть слабкий сигнал «на вході» може призвести до «непропорційно величезної і нерідко несподіваної зміни» на «її виходах» [12, 54], що відбулося як «творчий спалах» шістдесятників. Цей процесуальний рух породжує явище, назване «петлею позитивного зворотного зв'язку» (що дає в літературі зміну художньо-стильових пріоритетів та жанрові модифікації й трансформації), концепція якого зводиться до здатності посилити в системі навіть «слабкі збурення до гігантських хвиль, здатних зруйнувати сформовану структуру системи» [12, 55], – таку ситуацію «катастрофи» (також термін нелінійної методології, що характеризує якісні, стрибкоподібні, майже раптові зміни) спостерігаємо в літературному процесі початку 1960-х рр., коли в літературу тріумфально ввійшло ціле гроно резонансних письменників (І.Драч, М.Вінграновський, В.Симоненко, Вал.Шевчук та ін.) передусім завдяки кільком публікаціям у «Літературній газеті» («Літературній Україні»). У цьому контексті дослідники наголошують лише на ймовірностях (подальший розвиток може відбуватися у двох або кількох, напрямках, які неможливо передбачити), але сама теза ймовірностей, що її можна назвати віялом можливостей, пояснює й наявність альтернатив як ліній поведінки, форм вибору й специфіки художньої свідомості, що, скажімо, по-різному виявляється у різних представників як цілого літературного покоління, так і генерації шістдесятників, спричинивши різні (часто альтернативні) лінії поведінки, обґрунтовані закономірностями, встановленими в царині природничих наук, і різні художньо-стилістичні уподобання й жанрові пріоритети. Придушуючи природні флуктуаційні процеси всередині дисипативної системи [Див.: 8], якою є й література, штучно стабілізуючи цю нерівноважну систему, волюнтаристськи повертаючи її до «стійкого стану», ідеологи соцреалізму сприяли тому, що всередині самої системи накопичувалася ентропія, що, умовно кажучи, призводило до її старіння, а це, своєю чергою, побільшувало критичну масу нестійкості, коли «виникає і все більш загострюється суперечність між консервативними тенденціями і тенденціями до відновлення» [12, 61]. За їх максимальних параметрів у точках біфуркацій і відбувається революційна зміна, коли чергова «катастрофа» змінює попередню «організованість системи». У біфуркаційні моменти «розхитаність обмежень» призводить і до вибуху «нових форм поведінки», що особливо виразно простежується на прикладі ситуації 1960-х рр. ХХ ст., а вже в період уповільненого розвитку відбувається відбір і закріплення тих з-поміж них, які виявляються доцільними [4, 651]. Причому, порядок нової, в даному випадку нелінійної організованості вкрай важко або й неможливо однозначно спрогнозувати (з чим ми й стикаємося в полі літературних прогнозів), тим більше, що близькі стани нерівноважної системи можуть породити зовсім різні траєкторії розвитку (що бачимо на прикладі різностильових тенденцій у літературі 1960-х рр.); а та обставина, що ті самі еволюційні гілки (або типи гілок) можуть реалізовуватися багатократно [12, 60], пояснює потужну актуалізацію у той період, скажімо, такого художнього напрямку, як

неоромантизм. Відповідно наступна теза, згідно з якою чим більш гетерогенними виявляються елементи системи і чим складнішими є зв'язки між ними, тим нестійкішою виявляється така система, potwierджується процесами нестійкості, які ми й спостерігаємо і в літературі.

Ці процеси актуалізують також проблему індивідуалізації. Так, Ю.Лотман звертає увагу на те, що чим ближче до точок біфуркації, тим індивідуальнішою стає крива подій, при цьому в різних типах текстів ступінь передбачуваності/непередбачуваності в один і той самий момент різна [4, 354] й пояснює це на прикладі наукових відкриттів у галузі точних наук, які зазвичай відбуваються в полі одночасної появи тих самих ідей, акумульованих різними дослідниками, і творення індивідуальних художніх текстів, які не можуть мати аналогічного «перевідкриття». Так, скажімо, ті тексти, що їх не зміг написати В.Стус через свою ранню смерть, ніколи вже не можуть бути написаними (на відміну від наукових відкриттів, які «приходять» паралельно до кількох науковців); так само, очевидно, дещо іншим був би творчий шлях і доробок тих, чию художню свідомість суттєво відкоригували тюрми й ув'язнення (І.Світличного, Є.Сверстюка), як не став би, можливо, поетом З.Красівський, якого спонукала до віршування саме межева ситуація. Ю.Лотман наголошує на необхідності в моменти біфуркацій (які водночас виявляються історичними моментами як «етапами» певної історичної траєкторії), коли система виходить із стану рівноваги й поведінка людей перестає бути детермінованою, автоматично передбачуваною, мислити історичний рух уже не як траєкторію, а як певний континуум, потенційно здатний до репрезентації низки варіантів. Ці, як називає дослідник, «вузли» з пониженою передбачуваністю, є «моментами революцій або різких історичних зсувів» – до останніх якраз і можна віднести «сюжет Доби», що його звано українським шістдесятництвом. «Вибір того шляху, який справді реалізується, залежить від комплексу випадкових обставин, але, ще більшою мірою, від самосвідомості актантів. Не випадково в такі моменти слово, мова, пропаганда набувають особливо важливого *історичного* значення, – підкреслює Ю. Лотман. – При цьому, якщо *до* того, як вибір було зроблено, існувала *ситуація невизначеності*, то *після* його здійснення складається принципово *нова ситуація* (курсив мій – Л.Т.), для якої він був уже необхідний, ситуація, яка для подальшого руху виступає як даність. Випадковий *до* реалізації, вибір стає детермінованим *після*» [4, 350- 351]. Однак точка біфуркації зазвичай виникає під впливом флуктуацій: «у кожній такій точці відкрита система зазнає нестійкості» [12, 56]. Отже, 2). *флуктуація* (миттєве відхилення від середньостатистичної норми, що супроводжується відчуттям загального розпаду) – фактично перетворюється у фактор, що спрямовує глобальну еволюцію системи [7, 69]. У соціокультурній ситуації колишнього Радянського Союзу вона була викликана кончиною Й.Сталіна (1953), що потягло за собою ланцюгову реакцію виходу із «зони страху» й комплекс тих подій, які й сформували «точки біфуркації» в системі літератури (про що йшлося вище). Флуктуації – залежно від свого масштабу – здатні викликати при впливі на

відкриту систему зовсім різні наслідки, підкреслюють дослідники, і це надзвичайно важлива обставина для розуміння тих трансформаційних змін, що відбулися в літературному процесі 1960-х рр. Подалі від рівноваги те, що ми можемо ідентифікувати як «причину» еволюції [7, 69], залежить від обставин. «Та сама подія, та сама флуктуація можуть бути цілком зневаженими, якщо система стабільна, і стати досить суттєвими, якщо система під дією нерівноважних зв'язків переходить у нерівноважний стан» [7, 69]. Якщо вважати «першопричиною» шістдесятництва поворот від чітко означеної тоталітарної парадигми державної ідеології (викриття культу особи Й.Сталіна), то слід підкреслити, що лише від обставин та рівня очікування й готовності суспільної свідомості до змін (ефект резонансу) залежав і виразний антропоцентричний поворот у творчості письменників-шістдесятників у його національному наповненні (цим також певною мірою пояснюється різномістовість російського та українського шістдесятництва – як, зрештою, і в інших національних літературах, де такі тенденції спостерігалися). Відповідно, якщо флуктуації недостатньо сильні, то система відреагує на них «виникненням сильних тенденцій повернення до старого стану, до колишньої структури, до колишнього режиму поведінки», і, навпаки, коли вони надто сильні, ця система може зруйнуватися; в усіх інших випадках флуктуації призводять до формування «нових дисипативних структур і до зміни наявного стану, поведінки та структури системи» [12, 56] – саме останній варіант розвитку літературної ситуації бачимо, коли йдеться про «петлю позитивного зворотного (від зовнішніх чинників – Л.Т.) зв'язку» 1960-х рр., зміна якої була підготовлена зміною суспільної свідомості.

Кожна з цих трьох можливостей, як твердять дослідники, якраз і може зреалізуватися в т. зв. точці біфуркації, яка зазвичай і виникає під впливом флуктуацій і в якій система зазнає нестійкості, причому майбутній рух може спрямовуватися як у напрямку ускладнення (як це бачимо, зокрема, й на прикладі літератури 1960-х рр.), так і в напрямку деградації (ця теза «працює» в полі літератури соцреалізму). Важливо мати на увазі й ту обставину, що для стрибкоподібного переходу відкритої системи в новий якісний стан повинні досягти граничних значень не тільки параметри самої системи (літератури), як-то вичерпаність, зужитість певних її компонентів, що провокує своєрідне «поле напруження» й «горизонт очікування», а й параметри зовнішнього середовища [12, 67], яким і була сформована в суспільному середовищі середини 1950-х рр. необхідність і неминучість викриття культу особи Сталіна з його (суспільства) наближенням до «граничних значень» масової свідомості, що формувало зовнішній «горизонт очікування». Обидва ці «горизонти очікування» (як внутрішній, всередині самої літературної ситуації, в якій задихалася поневолена література, так і зовнішній, суспільно контекстуваний) наближалися до «сфери досяжності», аж доки ці параметри не співпали у точці біфуркації. У 1965 р. волюнтаристські та репресивні дії офіційної влади намагаються скерувати «флуктуаційний режим» літератури як *a priori* відкритої системи у смугу повернення до старої моносистеми, що спричинило до поділу літератури

на «офіційну», «шухлядну», «дисидентську» («в'язничну»). Це також спричинено характерною властивістю «системи з незалежністю»: «Систему з «внутрішніми ступенями свободи» легше зруйнувати, ніж змусити поводитися так, як цього вимагає який-небудь центр влади» [12, 79]. Тож розмежування репрезентантів шістдесятництва *по лінії компромісу/нонкомпромісу* пояснюється різним індивідуальним «внутрішнім ступенем свободи», який постійно пресується відлагодженими механізмами тоталітарної моносистеми.

Підсумковий етап, що відображає специфіку кожного еволюційного шляху, характеризується атрактором як множиною точок фазового простору, яка «визначає значення параметрів даної системи, що опинилася на цій еволюційній траєкторії» [12, 56]: 3) *атракція* – процес первинного синтезування або ходу еволюції дисипативної системи [7, 74], який може призвести або до стану рівноважності (формування стану тієї ж таки закритості), або до «нової упорядкованості», коли компоненти зруйнованої системи «інтегруються в іншу систему і притягаються вже атрактором цієї нової системи» [12, 57]. Якщо екстраполювати цей процес на явище українського шістдесятництва, то йдеться про когнітивний результат двох попередніх і стосується він переважно сфери модифікації художньої свідомості, яка значною мірою резонувала – через художньо-образні віддзеркалення – у масовій свідомості. Оскільки це процес нерівномірний, а сама ситуація пропонує певний вибір як віяло можливостей, то доводиться говорити як про різні (часто й альтернативні) лінії поведінки у топології життєвого й творчого шляху репрезентантів цього явища, так і про різну художньо-стильову апологетику: «стягування» в одному «часовому вузлі» у корпусі текстів шістдесятників різних стильових стратегій (про що йтиметься в останньому розділі дослідження). З того факту, що відкрита нелінійна система, якою є література, тільки тоді вступає в період «революційних змін», коли параметри, що її характеризують (під впливом внутрішніх або зовнішніх флуктуацій), «досягають певних граничних значень», а з безлічі «припустимих станів даної системи реалізується той стан, при якому відбувається мінімальне розсіювання енергії» [12, 57] (тобто забезпечується мінімальне зростання ентропії самої системи, що проектує саму її перспективність), і розгортає себе концепція українського шістдесятництва «як необхідності себе». При цьому треба враховувати, що чим складнішою є відкрита (нелінійна) система, тим більша «множина біфуркаційних значень параметрів», тобто тим ширшим є спектр станів, у «яких можуть виникати ті чи інші типи нестійкості» [12, 57]. Цим пояснюється, очевидно, та обставина, що не всі суб'єкти цього загального для літератури (як системи) біфуркаційного процесу перейшли на якісно новий рівень художньої свідомості: інерція «старої системи» зуміла залишити за собою частину простору системи нової, що дає підстави говорити про «недостатність» модернізації художньо-образної системи цього літературного покоління. Більше того, не всі можливі речі можуть реалізуватися тому, що «не всі вони «співможливі»: тому шлях, обраний «системою, що пережила кризу, актуалізує певний спектр «співможливих» можливостей, виключаючи водночас

інші пучки можливостей, «співможливих» між собою, але не з тими, які утворили переважаючу тенденцію» [15, 59-60]. І це надзвичайно важлива обставина для розуміння модусу реалізації потенцій українського шістдесятництва.

1.Бранский В. П. Теоретические основания социальной синергетики / В. Бранский // Вопросы философии. – 2000. – № 4. – С. 112–129; 2.Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова: Есе / Ганс-Георг Гадамер; пер. з нім. Т. Гавриліва. – Л.: Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2002. – 188 с.; 3.Князева Е. Н. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным / Е. Князева, С. Курдюмов // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 3–20; 4.Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – 704 с.; 5.Лук'янець В. С. Сучасний науковий дискурс: оновлення методологічної культури / В. С. Лук'янець, О. М. Кравченко, Л. В. Озадовська. – К.: ЗАТ ВІПОЛ, 2000. – 304 с.; 6.Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика / [упоряд., вст. ст., і біограф. довідки І. Кошелівця]. – Мюнхен: Пролог, 1963. – 367 с.; 7.Пригожин И. Р. Время, хаос, квант: к решению парадокса времени / Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс. – М.: Прогресс, 1999. – 266 с.; 8.Пригожин И. Р. Самоорганизация в неравновесных системах. От диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации / Илья Пригожин, Грегуар Николис. – М.: Мир, 1979. – 512 с.; 9.Свідзинський А. В. Самоорганізація і культура / Анатолій Свідзинський. – К.: Видавництво ім. О. Теліги, 1999. – 287 с.; 10.Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури / Анатолій Свідзинський. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 696 с.; 11.Свідзинський А. В. Синергетична парадигма, антропний принцип та культура / Анатолій Свідзинський // Світогляд. – 2008. – № 3 (11). – С. 26–35; 12.Світоглядні імплікації науки / [В. С. Лук'янець [та ін.]; відп. ред. В. С. Лук'янець, О. М. Кравченко]. – К.: ПАРАПАН, 2004. – 408 с.; 13.Сугаков В. Й. Основы синергетики / В. Й. Сугаков. – К.: Обереги, 2001. – 287 с. – (Б-ка держ. фонду фундаментальних досліджень); 14.Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля / Е. Н. Устюгова. – 2-е изд. – СПб.: СПбГУ, 1996. – 257 с.; 15.Цивилизационные модели современности и их исторические корни / [Ю. М. Пахомов, С. Б. Крымский, Ю. В. Павленко [и др.]; под ред. Ю. Н. Пахомова. – К.: Наук. думка, 2002. – 632 с. – (Проект «Наукова книга»); 16.Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu / pod redakcją Kordiana Bakuły i Doroty Heck. – Wrocław: Wydaw. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – 368 s.

Анатолій Ткаченко,
д-р філол. наук, проф.,
Інститут філології
КНУ імені Тараса Шевченка

ІЗ ПОЛЕМІЧНИХ НОТАТОК: ЖАНР/СТИЛЬ; МЕТАЖАНР/ТЕМА

У першій частині нотаток ідеться про неоднозначні стосунки між стилем і жанром, у другій стверджується, що термінами *метажанр*, *субметажанр*, *мегажанр* навряд чи варто замінювати тематичні та ситуативні конгломерати. Продуктивніше звирятися з класичними орієнтирами, застосовуючи запропоновану автором градацію: по вертикалі (парадигматика) – рід та його різновиди з різних поглядів (виражального, зображувального, тематичного); по горизонталі (синтагматика) – вид (як тип письма – проза, поезія) та його різновиди з різних поглядів (стилістичного, тематичного, ритмомелодійного); на їх перетині – *жанр* (уся палітра в різних родах, видах і різновидах).

Ключові слова: жанр, стиль, байка, романтизм, метажанр, мегажанр, рід, вид, різновид.

В первой части заметок речь идет о неоднозначных взаимоотношениях между стилем и жанром, во второй утверждается, что терминами *метажанр*, *субметажанр*, *мегажанр* вряд ли целесообразно заменять тематические и ситуативные конгломераты. Продуктивнее сверяться с классическими ориентирами, применяя предложенную автором градацию: по вертикали (парадигматика) – род и его разновидности с различных точек зрения (выразительной, изобразительной, тематической); по горизонтали (синтагматика) – вид (как тип письма – проза, поэзия) и его разновидности с различных точек зрения (стилистической, тематической, ритмомелодической); на их пересечении – *жанр* (вся палитра в различных родах, видах и разновидностях).

Ключевые слова: жанр, стиль, басня, романтизм, метажанр, мегажанр, род, вид, разновидность.

The first part of this article deals with the relationship between style and genre. In the second part of the article the author affirms that there is no need to replace thematic and contextual conglomerates by such terms as *metagenre*, *submetagenre*, *megagenre*. It is more productive to compare them with classical guidelines using scale proposed by the author: vertically (paradigm) – kind and its species from different points of view (expressive, figurative, thematic); horizontally (syntagma) – form (as a type of writing – prose, poetry) and its varieties from different points of view (stylistic, thematic, rhythm and melodic); on their intersection there is a genre (the whole palette in different kinds, forms and varieties).

Key words: genre, style, fable, Romanticism, metagenre, megagenre, kind, form, variety.

Жанр/стиль. Колізія не нова та й нібито не надто дискусійна: сучасний митець, маючи багатобарвну жанрову палітру, може працювати в різних жанрах і стилях, вириватися зі «скутих норм», творити нові тони й відтінки. Аж ні, мудрий науковець і досі силкується заплести митця, обізвавши скриптором і тим самим вивищившись у власних очах, в одну, а як не вдається – то у дві-три «шухляди»/парадигми. Дарма, що справжні творці не вельми тим переймаються. Ще Б.І.Антонич писав, що назви напрямів «видумують здебільше критики, щоб таким дешевим способом облегшити собі завдання, повклати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоб звернути увагу на себе й свою нецікаву творчість. Хай собі, але фетиш напрямів є шкідливий для молодих і некритичних початківців (або й непочатківців), бо викликає дурійку епігонства. *Пам'ятаймо, що мистецтво творять мистці (одиначі), а не напрями.* Пікассо це знаменитий маляр, але має на собі щось аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд ізмів!» [1, 588. Вірізнення автора].

Багато в чому погоджуючись із цими полемічними твердженнями (Антонич не без самоіронії назвав їх «єретичними думками»), усе ж варто визнати, що ці слушні думки були викликані саме перебільшенням ролі дедуктивних узагальнень і, відповідно, природним прагненням мистецтвознавця-феноменолога (а насамперед – геніального поета) чинити опір механістичному перенесенню фізичних чи природничих понять (напрям, течія) на духовну сферу та певній зрівнялівці в підході до різномасштабних явищ.

Тим часом об'єктивна потреба в їх науковій систематизації теж існує, як і потреба вкладати митців до «шухляд», розіставляти їх по «поличках» історичних періодів, художніх напрямів, течій, шкіл, угруповань тощо. Це

призводить до неминучих спрощень, але й дає змогу в разі потреби «дістати» митця з певної, відомої вже нам «полиці» й розглядати його творчість індивідуально, спростовуючи, підтверджуючи, поглиблюючи, увиразнюючи попередні «наліпки». Інакше ми мали б величезну і, можливо, прекрасну гору найрізноманітніших виробів мистецької «продукції» та закладеної в ній «художньої інформації» всіх часів, народів, жанрів, стилів, у якій годі було б розібратися і навести бодай поверховий лад, що даватиме змогу вирізняти на загальному тлі першорядні величини. Та й початківцям це може не лише заважати, а й допомагати. Наприклад, позбавляйтесь епігонства і шукати власне стильове обличчя не навпомацки, не в орієнтації на окремі взірці, а в досягненні сукупності попередніх здобутків. Це не виключає вибіркового підходу та особистих уподобань (навпаки, сприяє їм), але вже не на рівні простого наслідування чи навіть плагіату, надто ж у добу пост- чи й метамодернізму.

Навряд чи ці думки можуть викликати принципові заперечення. Принаймні з погляду загальнотеоретичного, отождесь і схоластичного. А на практиці, виявляється, вряди-годи постає потреба доводити те, що видається очевидним. На одному із захистів кандидатських дисертацій було піддано критиці, зокрема, такі тези дослідниці: «У ранній прозі Є.Гребінки домінуючим є романтичний стильовий напрям. Про це свідчить звернення до фольклорної традиції, історичного минулого. Та поступово, знаходячись в епіцентрі столичного літературного життя та нових тенденцій, письменник використовує і традиції “натуральної школи”, що свідчить про стильовий синкретизм його творчості з домінантою романтизму» [10, 15].

Із погляду суто філологічного, та й вужче – мовностилістичного, тут можна критикувати буквально кожную фразу. Тимчасом у першому реченні вже нікого з філологів не бентежить не вельми український синтаксис. Адже значно природніше замість кострубатого «домінуючим є» сказати одним дієсловом: переважає. І не «стильовий напрям» переважає в митця, а бодай світобачення. А «звернення до фольклорної традиції, історичного минулого» (друге речення) ще не може автоматично «свідчити» лише про переважання романтизму. У третьому реченні затишно-мобілково почуваються калька «знаходячись в епіцентрі» та кошмарно-прагматичне «використовує і традиції...».

Повторюю, з погляду суто філологічного тут можна критикувати ледь не кожную фразу. Але філологи повз такі речі вже давно проходять, не моргнувши, зате викликає заперечення спроба дослідниці трошки витягти Є.Гребінку з романтичної «шухляди». Справді, за узагальненим трафаретом письменникові чи не найбільше підходить саме ця полиця, але ж є ще й те, що Г.Гачев називав змістовністю художніх форм [4]. Є у митця ота, ненауково кажучи, палітра, а високонауково – парадигма художніх жанрів. Вони що, зовсім нейтральні до стилю чи таки вносять свої корективи?

Байки Є.Гребінки для того, щоб бути високохудожніми – геніальними – творами, не потребують ані милиць «натуральної школи», ані перебування «в епіцентрі столичного літературного життя». Вони – у потужному силовому полі національного менталітету, світобачення; а фольклорна традиція тут не

педалюється, зате розлита у в усіх нюансах мови і мовлення, підвалинах моралі, оповідній манері. Нагадаю початок «Рибалки»:

Хто знає Оржицю? А нуте, обзивайтесь
Усі мовчать. Гай-гай, які шолопаї!
Вона в Сулу тече у нашій стороні.
(Ви, братця, все-таки домівки не цурайтесь.)

Далі – ніби між іншим – іронічна характеристика панства, що «балакає на сотні языках» (із виразною недомовкою), – і фабула про безталанного Рибалку, в якого Оржиця забрала ятір. А насамкінець – антикорупційна парабола, ще актуальніша майже 200 років по тому:

Ось слухайте, пани, бувайте ви здорові!
Еге, Охріменко дурний:
Пішов прохать у повітовий,
Що обідрав його наш писар волосний.

Згадаймо знайомі змалку шедеври: «Ведмежий суд», «Пшениця», «Віл», «Дядько на дзвониці»... Зупинімось на байці «Хлопці», новаторській своїм формозмістом і тепер. По-перше, це не зовсім «чиста» байка, бо схрещена з гуморескою. По-друге, зазвичай байки кладуть у шухляду епосу. А ця – ліро-епічна, бо перейнята дуже виразним авторським ставленням до зображуваного. До того ж, маємо тут ще й неоціненну етнографічну замальовку розваг сільської дітлашні середини позаминулого століття. А ще – психологічні спостереження над типами хлоп'ячої поведінки за екстремальних умов (долання перешкоди). І замість моралі – лукаво-примружена квінтесенція нехитрої житейської мудрості:

Коли б, як виборного діти,
І другі вміли присідать,
То, може б, і вони зуміли так скакать.

Якщо хтось вишукає тут домінанту романтизму, то вона лусне од парадигми. Зате ось – типово романтичний твір:

Коли мандрівник повернувся додому,
ступив за ворота, зійшов на поріг,
здійнявши на плечі дорогу і втому, —
всі радощі світу вляглися до ніг.

Його не забули, його зустрічали:
вечеря з вином – на широкому столі;
чомусь не казав про далекі причали,
замкнувши в устах невідомі жалі.

І всім було дивно, і жінка до ранку
зітхала в даремній гонитві за сном.
А він все дивився туди, за фіранку,

де зірка по небу пливла над вікном.

Автор – Юрій Андрухович. Отой, що ніби ж із «шухляди» постмодернізму, до якої й сам признається, зокрема, перефразувавши вислів про марксизм: «Постмодернізм вічний, бо він вірний». Щось навіть є в цьому «постмодерністському тексті» від традиційного нашого сентименталізму та фольклоризму («Молодому козакові мандрівочка пахне...»), а в жанровому аспекті – і від пісні, й від елегії, хоч вірш і названо «Баладою повернення» (не без впливу раннього І.Драча, який називав баладами досить нехарактерні для цього жанру в його класичному розумінні твори).

Жанр і стиль: стосунки неоднозначні, мистецька палітра збагачується, наукова парадигма ніколи її не наздожене.

Метажанр/тема. Ідея *метажанру* зручна для застосування в тих випадках, коли літературне явище не вкладається в рамки певного жанру. І все ж, як видається, вона не має чіткої окресленості й слугує здебільшого подальшому розмиванню класичних літературознавчих орієнтирів. Спробую довести цю тезу аналізом дослідницьких та словникових (отже, канонізованих?) визначень.

Літературознавчий словник-довідник називає *метажанрами* «типи змістово-формальних єдностей художніх творів, які співмасштабні всій історії культури» [8, 453; 9, 441]. Це дуже розпливчасто, але полемізувати ні з ким, бо імен авторів немає в обох виданнях словника. У першому бодай на останній сторінці наведено прізвища членів авторського колективу (57 науковців, починаючи з О.Астаф'єва і закінчуючи Г.Штонем), хоч це й не рятує справи, бо все-одно невідомо, хто написав ту чи ту статтю. У другому виданні той самий авторський колектив узагалі опущено. За непотрібністю.

Французьке *жанр* означає *рід*. Чи не тому цим досить широким терміном оперують на позначення і роду, і виду, і різновидів, але в нас із жанром асоціюють переважно конкретніші тексти – *роман, повість, оповідання, оду, баладу* тощо. Проте останнім часом почали називати жанрами і *фантастику*, і *подорожі*, і *детектив*, *утопію*, *антиутопію* тощо. На думку Б.Іванюка, це пояснюється тим, що «призначення ж[анру] бути колективним “образом світу” спричиняє типологізацію ж[анрів]. <...> І в цьому розумінні жанр починає відігравати роль художнього методу як способу засвоєння та розуміння дійсності <...>» [7, 197. Тут і далі підкреслення мої]. Маємо цілу низку дискусійних тверджень. Чому, наприклад, *оповідання* чи будь який інший жанр – лише колективний образ світу? Якщо інтертекстуально підключалася думка М.Бахтіна про те, що жанр є «посередником між індивідуальним і колективним, одиничним і загальним [2, 211]», то її дуже спотворено в бік лише *колективно-колгоспного образу світу*. Якщо застосувати цю формулу, наприклад, до будь-якого жанру музики, то без особливих доказів постане його не мистецьке, а соціологічне походження. Що ж до «художнього методу як способу розуміння та засвоєння дійсності» – це досить закостеніла формула радянських часів, де немає навіть натяку хоча б на лихачовське поняття *художній світ*.

Натомість Н.Лейдерман ще у 80-х запропонував застосовувати термін *метажанр* як конструктивний принцип літературного напрямку: «Провідний

жанр стає ядром жанрової системи, яка формується в літературному напрямі. Притаманний йому принцип побудови художнього світу поширюється на конструктивно близькі, а потім на чимраз віддаленіші жанри, орієнтуючи їх структури на освоєння дійсності відповідно до пізнавально-оцінних принципів методу, що панують у напрямі [6, 7]». І знову тут чимало полемічних із сучасного погляду тверджень. Навряд чи варто так міцно прив'язувати *жанр* і породжуваний ним *метажанр* до певного літературного *напрямку*, адже в будь-якому напрямі функціонує ціла система жанрів, що не відкидаються й іншими напрямками. Наприклад, якщо провідний жанр класицизму – драма, то, за логікою дослідника, драматизації піддаються ліричні й епічні жанри. Але навіть якщо визнаємо це за безперечний факт, то й тоді *драматизація* не означає *метажанризацию*. Поряд існуватиме низка інших жанрів. Знову ж таки, література, як і музика, – мистецтво, а не теорія пізнання, не «шухляди» методів і не дороговкази напрямів. Отже, коли йдеться про методи, оцінки, пізнання, опанування дійсності в застосуванні до жанрів, то маємо все ту ж таки лівопівкульну риторику, що зводиться до слушно осудженого Б.І.Антоничем ще в 30-х роках минулого століття «розумового світоглядництва та його диктатури [1, 660].

І справді, перші прихильники метажанру залучали зразки літератури соцреалізму. А в праці про філософську лірику (1985) Р.Співак стверджує, що поняття *філософська лірика* й *метажанр* спільні, оскільки художня структура філософської лірики збігається зі структурами філософського роману, філософської повісті, філософської драми тощо, відтак вона є міжродовою й зустрічається в багатьох відмінних між собою жанрах.

Почнімо з поняття *філософська лірика*. Солідаризуючись із основними тезами праць І.Світличного «Поезія і філософія» [12] та І.Фізера «Філософія чи філо-софія Т.Шевченка?» [16], вважаю більш відповідними до означуваного тематичного різновиду лірики поняття *інтелектуальна лірика* або *лірика думки*. (Розділяючи дефісом слово *філо-софія*, І.Фізер підкреслював його первинне значення – *любо-мудріє*). Але навіть якщо й погодитися на термін та поняття *філософська лірика* то її структура не збігається зі структурами роману і т. д. Яка може бути структура в абстрактного поняття «філософська лірика»? Якщо йдеться про спільну рису лірики і роману – філософування, то це – не структура, а тематичне (змістове) наповнення.

Р.Співак, полемізуючи з Н.Лейдерманом, котрий, на її думку, декларує змістово-формальну єдність, проте обмежується формою, запропонувала таке визначення: «Під метажанром ми розуміємо структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, усталений інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, що об'єднуються спільним предметом художнього зображення [13, 53]».

Коли йдеться про багато історично конкретних способів художнього моделювання, то що ж тоді для них «усталений інваріант» (це тавтологічний вираз, бо *інваріант* і означає щось *усталене*)? Та й більш сучасний термін моделювання важко поєднується з предметом художнього зображення. Цей

спрощений міметизм не сягає ні Платонові, ні Аристотелеві глибин, бо в них ідеться не тільки про зображення чогось (епос), а й про вираження себе (лірика). За Аристотелем, предмети мімесису в драматичному роді – люди: кращі, ніж ми, – у трагедії, гірші – у комедії, а такі, як ми (тут у «Поетиці» думку не доведено до завершення) – логічно припустити, що у власне драмі. А який «предмет» «зображує» філософська лірика? Роздуми про світ і людину? Але це «спільний знаменник» літератури взагалі. Відтак усю літературу можна назвати *метажанром* і відмовитися від її генологічного поділу та ієрархізації.

Заперечення викликає і підкреслене вище твердження, нібито *метажанр* нейтральний щодо літературного роду. Коли щось поєднує в собі характеристики різних родів, то це аж ніяк не нейтральне щодо родів, а їх синтез. Р.Співак називає три метажанри: філософський («зображує дійсність у розрізі загального»), феноменологічний («предмет художнього зображення – власне явище як таке, описане в єдності різних його сторін») і типологічний («предметом зображення є особливе. Воно характеризує розглядуване явище у його причетності до певної спільноти (моральної, соціальної, ідеологічної тощо) й у зіставленні зі спільнотою іншою, чужою [13, 54]»). Ці ж три метажанри скомпілював анонім «Літературознавчого словника-довідника» [8, 453–454; 9, 441].

І тут знову кілька заперечень: філософський «метажанр» не так щось зображує, як намагається осягати. *Типологічне* – не так особливе, як спільне для певного роду явищ. Адже ще М.Чернишевський, обґрунтовуючи поняття типового, схарактеризував його як «нечто выдающееся в своем роде». Нарешті, з фрази «розглядуване явище» знову ж таки складається враження, ніби йдеться про науку, а не про мистецтво. Яке явище «розглядають» архітектура, скульптура, малярство, музика? Вони його витворюють, виліплюють, малюють, показують, озвучують, одивнюють. А література ще й вербалізує.

І в підсумку наведених міркувань Р.Співак виходить розмова не про *метажанр*, а про різні *літературознавчі підходи* до тієї чи іншої *тематики*. Літературознавець тут ніяк не може втілитися у світовідчуття митця, навпаки, він його «розглядає» з позиції зовніперебування (бахтінської «вненаходимости»), «онауковлює», «опановує».

На думку О.Бурліної *метажанр* – це «усталений просторово-часовий тип завершення твору, що виражає певну конкретно-історичну концепцію» та «спосіб функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється не через чіткий кількісно-якісний канон, не через жорстко визначені прикмети твору, а через концептуальну позицію, через спільні просторово-часові зв'язки» [3, 45]. Тут змішано разом ті ж таки методологічно-концептуальні (розумові) підходи з часопросторовими, але поняття метажанру від цього стає ще аморфнішим. Яка «конкретно-історична концепція» у «Танцю маленьких лебедів» П.Чайковського, у 9-ї симфонії Л. ван Бетховена, навіть у «Вічного революціонера» чи «Каменярів» І.Франка? Це художні твори глобального звучання, попри нібито завершений «просторово-часовий тип».

Ю.Подлубнова, прагнучи узагальнити існуючі підходи, подає таке тлумачення метажанру: «...усталений інваріант (запозичена у Р.Співак *тавтологія*. – *А.Т.*) моделювання світу, локалізований у межах будь-якої культури та обмежений часовими, географічними, міфологічними, художніми параметрами актуальної літературної системи. Метажанри, очевидно, розташовуються над родовими й жанровими спільнотами й містять художні твори, що перебувають або не завжди перебувають у діалогічному зв'язку й належні одній жанровій матриці. Структурно-семантичне ядро такої матриці тісно пов'язане з культурними й естетичними пріоритетами тієї системи, в якій локалізується метажанр» [11, 13]. Підкреслені тут слова та фрази виказують розуміння метажанру як чогось суто формального, зовнішнього, куди механістично можна вміщувати все, що і перебуває, і не перебуває у взаємозв'язку, але нібито належить до однієї матриці.

Основними метажанрами радянської літератури Ю.Подлубнова називає «комсомольську поезію», *ленініану*, *сталініану*, *героїчний метажанр* (герої епохи та їхні воєнні й трудові подвиги), *виробничий метажанр*, *естраду*, *поезію*, «лейтенантську», «молодіжну», «сповідальну», «сільську» *прозу*, *комуністичну агіографію*, *соцреалістичний метажанр*.

І це знову різнокаліберна еkleктика, адже йдеться переважно про *тематику*, а «естрадна поезія» – то вже *спосіб виконання* (Є.Євтушенко, А.Вознесенський, М.Вінграновський та ін.), тоді як жанри тієї поезії цілком надаються до класичної ідентифікації – *ода*, *монолог*, *балада*, *послання*... «Соцреалістичний метажанр» – то ніякий не метажанр, а *ідеологічний канон* (чи й насаджений *метод* – тут цей термін підходить), поширений на всю генологічну систему. Але саме отут, напевне, й причина появи поняття *метажанр*: науковців пізньорадянського часу не влаштовував теоретико-методологічний застій, вони прагнули з нього вирватись, і виривались, як могли. А ми й досі нетворчо повторюємо ту еkleктику як прорив до нових генологічних узагальнень.

Як уже зазначалось, автори статей про метажанр в українських літературознавчих довідниках беруть за основу визначення Р.Співак. Б.Іванюк відносить до метажанрів *притчу*, *пастораль*, *ідилію* (на мій погляд, це просто жанри, що можуть існувати в різних літературних родах як у віршованому прозовому, так і в прозовому видах), *бурлеск* (це стиль), *художню утопію*, *антиутопію*, аргументуючи це тим, що «*метажанр* – *позародова жанр[ова] ознака*, яка зумовлює типол[огічну] подібність різних жанр[ових] форм [7, 323]». *Детективні, філософські жанри* [?], *наукову фантастику* Б.Іванюк зараховує до видової *спрямованості* [?] й не заперечує можливості на цій підставі говорити про метажанр.

Звичайно, *утопію*, як і *антиутопію*, як і *фантастику* та *детектив*, можна назвати й *метажанром*, але вони спокійно диференціюються на класичні поняття – *роман*, *повість*, *новела тощо*. Об'єднує ж їх *тематика*, що розробляється на всіх щаблях генологічної ієрархії: *рід*, *вид*, *жанр* та їх *різновиди*. Тимчасом запозичена у Р.Співак і досить дискусійна теза про

позародову жанрову (?) ознаку метажанру, будучи залучена до словників, набуває вже статусу нової канонізації будь-якої **тематичної** спільноти.

І не тільки тематичної. Так, Т.Гребенюк адаптуючи дефініцію Р.Співак «до потреб сучасного епосу» [5, 39], залучає термін *метажанр* до теоретичного інструментарію при вивченні **події**. У класичному розумінні подія – основа розгортання дії твору. Ще до виникнення термінів *фабула* (лат.) і *сюжет* (франц.) Аристотель, якому анахронічно приписують ці терміни, яких елементарно не було у грецькій мові, вживав інший: *мітос* (міф як синтез **подій**). Т.Гребенюк виділяє так звану *суб'єктну прозу*, головними критеріями якої вважає наявність переконливої суб'єктивної позиції автора або розповідача, психологізацію події, перенесення акцентів із зовнішньої дії на внутрішню. У цій суб'єктній прозі вирізняє *фабулятивний* і *феноменологічний* метажанри та метажанр *індивідуального досвіду*. В межах першого пропонує розрізняти *концептуальний* та *емотивний* субметажанри (за критерієм домінування ідеї/емоції в оповідуваній «історії»), а в межах метажанру індивідуального досвіду – субметажанр *спогаду*.

Виділений різновид *суб'єктної прози* ще раз ставить під сумнів запозичене у Р.Співак визначення *метажанру прози* як «структурно-семіотичного інваріанту побудови літературних творів, об'єднаних спільним предметом художнього зображення...». Суб'єктна проза, як і лірика – не тільки *зображення*, а й *вираження*. Чи не простіше й водночас логічніше вважати прозу не метажанром, а видом (типом) письма? Адже додаткові дефініції з розряду *метажанри-субметажанри* мало що істотного додають до класичних *родів, видів, різновидів, жанрів, жанрових різновидів* тощо.

Ще одну теоретичну систему: *жанр – метажанр – мегажанр* вибудувала С.Шаріфова. *Метажанр* у неї – провідний жанр, «що передбачає спосіб побудови художнього світу за допомогою вичленування найбільш конструктивного жанру, а також послідовного відступу від нього через застосування інших жанрів» [17]. Якщо йти за логікою цього визначення (за концепцією Н.Лейдермана), то треба уявити собі письменника, котрий, шукаючи відповідний до свого задуму спосіб побудови художнього світу, вичленовує звідкись найконструктивніший жанр, але, попри оптимальність обраного, може й послідовно відступати від «найбільш конструктивного».

За С. Шаріфовою *мегажанр* – це сукупність різноманітних за формою жанрів, сполучених воєдино інтенцією. Проілюструвавши свої твердження аналізом романів Ю. Лермонтова, П. Зюскінда, К. Воннегута, Б. Пільняка, дослідниця робить знову ж таки досить полегшений висновок, що категорію «мегажанр» можна застосовувати для узагальнення визначень при характеристиці сучасних художніх творів, з питань жанрової належності яких виникають різночитання дослідників. Виходить, що *мегажанр* мислиться як певний компроміс: досить віднести до нього все, що викликає різночитання – і проблему знято.

Отже, науковці об'єднують *метажанром* явища як різнотипні, так і різновидові. Із залученням нових характеристик і без того розмиті параметри

поняття стають чимраз аморфнішими. Тому ярликами *метажанру*, *субметажанру*, *мегажанру* навряд чи варто замінювати все, що трапляється в художньому досвіді. Продуктивніше зв'язатися з класичними орієнтирами, застосовуючи не лінійну, а об'ємну структурну градацію та ієрархізацію (докладніше див.: [14, 55–136]): по вертикалі (парадигматика) – **рід** (епос, лірика, драма) та їх різновиди з різних поглядів (виражального, зображувального, тематичного, тональнісного); по горизонталі (синтагматика) – **вид** (як тип письма – проза, поезія) та їх різновиди з різних поглядів (стилістичного, тематичного, ритмомелодійного); на їх перетині – *жанр* (уся палітра в різних родах, видах і різновидах). А далі в кожному конкретному випадку треба виходити вже з індуктивних та феноменологічних позицій і описувати, аналізувати, тлумачити художнє явище в його неповторності (див.: [15]).

1. *Антонич Б. І.* Повне збір. творів / Богдан Ігор Антонич / Передм. М.Ільницького; Упоряд., комент. Д.Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.;
2. *Бахтин М.* Проблемы речевых жанров / Михаил Бахтин // Лит. учеба. – 1978. – №1. – С.211–115;
3. *Бурлина Е.Я.* Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Елена Яковлевна Бурлина. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987;
4. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм : Эпос. Лирика. Театр / Георгий Дмитриевич Гачев. – М.: Флинта : Московский гуманитарный университет, 2008. – 288 с.;
5. *Гребенюк Т.В.* Подія в художній системі літературного твору (на матеріалі української прози кінця ХХ – початку ХХІ ст.) / Тетяна Володимирівна Гребенюк. – Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – 10.01.01; 10.01.06. – К., 2010. – 39 с.;
6. *Лейдерман Н. Л.* Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе : Сб. науч. тр. – Свердловск: [Свердловский пед. ин-т], 1988. – С.5–19;
7. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / [за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.;
8. *Літературознавчий словник-довідник* / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.;
9. *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.;
10. *Перевертень Н.С.* Герої прози Євгена Гребінки: особистісний вимір / Наталя Сергіївна Перевертень. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – 10.01.01. – К., 2013. – 18 с.;
11. *Подлубнова Ю.* Советская литература: метажанровый подход. [Електронний ресурс] / Юлия Подлубнова. Режим доступу: <http://www.proza.ru/2008/10/24/456>;
12. *Світличний І.* Поезія і філософія / Іван Світличний // Серце для куль і для рим. – К., 1990. – С. 271–283;
13. *Спивак Р.С.* Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р.С.Спивак. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 285 с.;
14. *Ткаченко А.* Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : Підручник для гуманітаріїв. – 2-е вид. / Анатолій Ткаченко. – К., 2003. – 448 с.;
15. *Ткаченко А.* Філологічний аналіз та інтерпретація у вимірах поезики/стилю : на матеріалі одного вірша / Анатолій Ткаченко. – К.: КНУ ім.Т.Шевченка. Ін-т філології, 2008. – 20 с.;
16. *Фізер І.* Філософія чи філо-софія Т.Шевченка? // Слово і час. – 1990. – №5. – С.33–40;
17. *Шарифова С.Ш.* Глобализация и методологические проблемы литературоведения [Електронний ресурс] / С.Ш.Шарифова. Режим доступу: <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgibin/library.exe?cl=CL2.12&d=HASH48d781aef83ce0c06c138.34&e=d-00000-00---off-0civil2-civil2-01-1--0-10-0--0-0---0prompt-10--.%2e-4---4---0-0l--11-ka-00--10-help-50--00-3-1-00-0-00-11-1-OutfZz-8-10-0-11-1-OutfZz-8-10&x=1>.

ЖІНОЧА ПЕРСОНОСФЕРА В УКРАЇНСЬКІЙ І ПОЛЬСЬКІЙ ПРОЗІ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

У статті звертається увага на поняття «персоносфера», розкриваються його генеза і значення. Аналізуються особливості епохи міжвоєнного двадцятиліття; характеризується жіноча персоносфера української і польської прози цього періоду.

Ключові слова: персоносфера, концептосфера, міжвоєнне двадцятиліття, катастрофізм, жіноча проза.

В статье обращается внимание на понятие «персоносфера», раскрываются его генезис и значение. Анализируются особенности эпохи межвоенного двадцатилетия; характеризуется женская персоносфера украинской и польской прозы этого периода.

Ключевые слова: персоносфера, концептосфера, межвоенное двадцатилетие, катастрофизм, женская проза.

The article pays attention to the concept of «personosphere», reveals its origin and value. Analyses the peculiarities of the interwar era of twenty years; characterized by women's personosphere Ukrainian and Polish prose of this period.

Key words: personosphere, conceptosphere, betweenwar period of twenty years, catastrophism, women's prose.

У літературознавстві ідея персоносфери виникла як природне продовження думки академіка Д.Лихачова про концептосферу мови (російської). Термін «гомосфера» у працях вченого протиставляється терміну «ноосфера» і піднімається як сфера «впливів на навколишній світ людської діяльності – як розумної, так і нерозумної» [5, 92]. У контексті роздумів Д.Лихачова термін «гомосфера» враховує не тільки рацію (ноосфера) з його позитивним спрямуванням, але й вірогідну особистісну енергетичну напругу («антропосфера»), і позитивну емоційну потенцію «інтелектуальної незалежності». Єдиним продовженням роздумів Д. Лихачова стає його вихід на феномен «культуросфера». Обмежуючись сферою «література – адекватний їй читач», акцентуючи високий статус і культуротвірні, культуроформувальні властивості слова, вчений робить висновок про відносну самотійність і самодостатність, віртуальність культуросфери.

Культуросфера для Д. Лихачова – це синтез високої культури суб'єктів культури і культурної сфери, що володіють цінностями всього людства [5, 18]. При цьому визнається неспівмірність цінностей різних національних культур і безцінність кожної з них: «Унікальність ідеалів кожного народу не дає підстав для їх порівняння «за ростом»: чия культура вища, а чия нижча» [5, 87]. Ця теза обумовила положення про те, що в кожного народу, крім загальної гомосфери людства, існує своя, притаманна тільки йому гомосфера, свій різновид, свої джерела збагачення гомосфери, національна специфіка. Тому можна говорити не тільки про гомосферу, але й про етногомосферу [5, 205].

Найбільш продуктивним для сучасної філології вважають термін «персоносфера», що уточнює початкове поняття, надає йому властивостей «впізнавання», індивідуальності, сприяє розширенню евристичних можливостей культурно-художньої комунікації. Так, Г. Хазагеров визначає персоносферу як сферу «персоналій, образів, сферу літературних, історичних, фольклорних, релігійних персонажів» [6]. На його думку, вона лежить «в руслі загальних уявлень про об'єктивність ідеального» [6]. Вчений виділяє національну і транснаціональну персоносфери, персоносферу окремої людини, соціальної групи, всього людства. Властивостями персоносфери називають, по-перше, діалогізацію, яка полягає в тому, що, оскільки об'єкти персоносфери – це особи, особистості, то виникає можливість порівняння реальної людини з цими об'єктами, можливість співпереживання, наслідування; можливість «поселення» реальної особистості у світ персоносфери, моделювання поведінки в цьому світі. Друга властивість – антономасія. Вона полягає у можливості ідентифікувати те чи інше явище за допомогою відомого представника персоносфери, але ця ідентифікація носить спрощений характер, інколи навіть віддалений від власне об'єкта, що означає цю характеристику. Антономасія має метафоричний характер, який робить можливим близьке охоплювати через далеке, а тому виступати однозначнішим, простішим. Так, ревниву людину прийнято називати «Отелло», але всі, хто ознайомлений зі змістом твору Шекспіра, знають, що драма – трагедія обманутого довір'я, а не власне ревнощів.

Національна персоносфера має свою центрально-периферійну структуру, утворюючи своєрідні «поля». Як відомо, значення слова визначається тим положенням, що його воно посідає серед інших слів. Об'єкти національної персоносфери у своїй метафоричній функції утворюють «поля», групи персонажів. Можна виділити «поля» героїв, зрадників, ораторів, дружин, володарів тощо. Від структури цих полів залежить розуміння ролі персонажів узагалі. Національне поле об'єктів персоносфери – це «набір лекал», яким володіє нація, викреслюючи собі той чи інший образ. На думку дослідника, «національне бачення світу далеко не в останню чергу визначається характером персоносфери, але при цьому саме персоносфера – найбільш мінлива частина картини світу. Національні відкриття і переосмислення відбуваються насамперед через зміну персоносфери, де всі культурні потрясіння супроводжуються великим переселенням народів – персоналій» [6]. Характеристикою традиційної культури є стабільність персоносфери і домінантних концептів, що не оцінюється, а може тільки констатуватися як факт.

Жіноча персоносфера української і польської літератур міжвоєнного двадцятиліття зумовлена як суспільними обставинами, в яких писалися твори, так і художньою традицією, що склалася на той час у письменстві. «Ландшафти» художнього простору перших десятиріч XX ст. означені катастрофічним забарвленням. Як відомо, важливу роль у зміні методологічно-естетичних конфігурацій художнього письма відіграли філософія життя

Ф.Ніцше, А.Бергсона, В.Дільтея, Г.Зіммеля, психоаналіз З.Фрейда, феноменологія (Е.Гуссерль, М.Шеллер, Р.Інгарден, М.Гайдегер), теорія мислення В.Джеймса, естетичні знахідки екзистенціалістів (С.К'єркегор, Л.Шестов, М.Бердяєв, К.Ясперс).

Особливістю української літератури була її приналежність до географічного простору кількох держав, у зв'язку з чим художній горизонт виступав нескінченно просторово й темпорально розтягнутий. Ця своєрідність визначила різні рівні феноменологічної рецепції світу і її катастрофічні настрої. У підрадянській Україні, особливо 1920-их років, письменники конституювали екзистенцію і її ситуацію в світі: «закинутість людини у світ», випадковість її присутності, темпоральність, трансцендування тощо (творчість В.Підмогильного), моделювали трагедію «зайвої людини» і нерозуміння індивіда із собою ж таки (проза М.Хвильового) тощо, а в літературі Західної України й еміграції – деформацію свідомості, втрату державності (Є.Маланюк, Ю.Липа, К.Гриневичева, Н.Королева та ін.). В обох частинах літератури катастрофічний вимір пов'язувався з трагедією голоду в Україні, але якщо у письменників радянських (В.Підмогильний, П.Тичина, С.Васильченко та ін.) йшлося здебільшого про події 1921–1923 рр., то голодомор 1932–1933 рр. знайшов художнє втілення в еміграційній літературі («Марія» У.Самчука), про що на метрополії писати було заборонено.

Польська література цього періоду, перебуваючи в обставинах відносної свободи й інтеграції у європейський контекст, але відчуваючи загальні занепадницькі настрої епохи, сфокусувала свою увагу на питаннях кризи культури, історіософській, етологічній та есхатологічній проблемах (творчість С.-І.Віткевича як драматурга і прозаїка, проза Я.Івашкевича, соціально-психологічний роман Я.Парандовського, гротескний роман В.Гомбровича, поезія груп «Kwadryga», «Żagary», люблінської поетичної групи на чолі з Ю.Чеховичем тощо).

Українська й польська літератури міжвоєнного двадцятиліття мають як спільні, так і відмінні риси, але катастрофічна картина аномалій, викликана соціальною депресією, технократичною, антропологічною кризою тогочасного суспільства, визначила загальне спрямування письменницького мислення.

Для періоду міжвоєнного двадцятиліття характерна активна артикуляція жіночого голосу, який як у польській, так і в українській літературі набував сильнішого звучання (можна назвати З.Налковську, М.Домбровську, М.Кунцевич, Г.Богушевську, К.Гриневичеву, Н.Королеву, З.Тулуб, Г.Мазуренко, М.Галич та ін.). Жінки заявляють про себе не тільки на рівні активному, але й часто стають головними персонажами творів: «Кіт у чоботях» і «Сентиментальна історія» М.Хвильового, цикл «Метелики на шпильках» Ірини Вільде, «Людолови» З.Тулуб, «Невеличка драма» В.Підмогильного, «Дні і ночі» М.Домбровської, «Дівчата з Новолипок» і «Райська яблуня» П.Гоявічинської та ін.

Жіноча персонифікація української і польської прози міжвоєнного двадцятиліття оприявнюється через цілий ряд образів, у яких автори втілюють

суб'єктивні уявлення про навколишній світ. Варіанти жіночих типів мають широкий діапазон: від ідеальної жінки до її інфернальних контрверсій; наявні також екзотичні образи.

Реципієнт персоносфери по-різному співвідносить себе з її персонажами. Г.Хазагеров означає цей процес через своєрідну геометафору [6]. Паралелі – реципієнт порівнює себе з персонажами, з їх поведінкою, в тому числі й мовною; меридіани – реципієнт ставить себе на одну площину з персонажами персоносфери, співвідносячи з ними тих, з ким йому належить взаємодіяти. Доповнимо, що й персонажі персоносфери самі виступають реципієнтами, маючи власну персоносферу, таким чином витворюючи своєрідний «текст у тексті», збільшення площі не тільки по горизонталі й по вертикалі, а занурення в глибини. Продовжуючи геометафору можемо означити це як проведення своєрідного діаметру через центр Землі. Таким чином персоносфера набуває сферичної форми, маючи всеохоплюючий характер. Тому розрізняємо персоносферу творів (персонажі) і персоносферу персонажів, кожен з яких формує своє поле (античні, біблійні, літературні персонажі, присутні в художньому тексті, утворюючи його культурний універсум).

Найчастіше жіночий образ міжвоєнного двадцятиліття презентує емоційне, чуттєве начало, яке приречене на занепад, а то й загибель. Катастрофізм епохи детермінував трансформацію жіночих характерів, що знайшло втілення у творах М.Хвильового «Сентиментальна історія», В.Підмогильного «Невеличка драма», П.Гоявічинської «Райська яблуна» та ін. Б'янка у Хвильового в пошуках невідомого, але такого очікуваного майбутнього, покидає рідну домівку, та не знаходить свого місця у великому місті, розчаровуючись у його принадах. Марта Висоцька у Підмогильного терпить поразку в зіткненні з раціональністю, техніцизмом доби, що його означає Юрій Славенко. На думку О.Галети, «протистояння раціонального, логічно впорядкованого й емоційного, почуттєвого присутнє чи не в усіх великих прозових творах письменника. Юрій Славенко із «Невеличкої драми» дуже нагадує Степана Радченка, головного героя роману «Місто». Обидва чоловіки переходять через особистісне ставлення, і основою власної особистості обирають розум. Послідовність, причиновість, впорядкованість та прагматизм – це саме ті установчі закони раціоналізму, на яких утримувалася європейська модерна думка і світовідчуження...» [2, 16]. П.Гоявічинська моделює картину світу, в якій жінка залишається зайвою, не знаходячи свого місця.

Коли порівняти твори П.Гоявічинської та І.Вільде, головними персонажами яких є жінки, то побачимо, що власне індивідуальні моделі їх світів різні (в українській письменниці вона більше оптимістична, «вітаїстична», а в польській авторки позначена впливом песимістичного світогляду), але мова художнього простору в них обох має багато спільного, належачи часу, епосі, суспільній групі, до якої належали письменниці. Підтвердженням цього є фінали творів «Повнолітні діти» І.Вільде та «Райська яблуна» П.Гоявічинської. В першій авторки він спрямований в майбутнє, адже

думки головної героїні Дарки Попович є роздумами про долю свого покоління в його подальшому розвитку, а остання фраза повісті «Направду, в житті й молодості людини є щось таке, за що варто поборотись!» [1, 461], по суті, – кредо оптиміста. «Райська яблуня» закінчується смертю жінки (в ній читач впізнає Бронку) на вулиці, й обставини її кінця тільки підсилюють тяжке враження від самого життя: «Круглі карі очі жінки, що лежала на тротуарі, широко розплющені й нерухомо, німо й застигло дивилися прямо в небо, понад чорний стовп з натягнутими дротами. Рудий блиск не то сонця, не дивного якогось саява лягав смугами на дахи будинків. Їхнє кам'яне коло стискало невеличку площу похмурим і непоступливим перснем. Тільки від скверу високі каштани дихали ледь відчутною свіжістю» [4, 623], а своєрідною епіфонемою-філософським висновком є фраза «Оце таке твоє життя, людино!» [4, 623], що лунає над померлою Бронкою.

Жіноча персонифікація прози І.Вільде, М.Домбровської (епопея «Ночі і дні») міжвоєнного періоду презентує ряд образів, які утворюють надзвичайно цілісний художній світ. Вони є тим елементом поетики творів, який, з огляду на свою гендерну детермінованість, ілюструє конкретні аспекти художнього осмислення і вираження основних постулатів концепції людини. Її персонажі (Дарка з циклу «Метелики на шпильках», Зоя з повісті «Повнолітні діти», Барбара й Агнешка в М.Домбровської), кинуті у вир життя, постійно перебувають під тиском долі, як правило, «злої» долі, зумовленої, зокрема, історичними подіями, невпинно сподіваються на щастя, прагнуть гармонії, внутрішньої та життєвої.

Якщо в українських авторок у 1920-х роках були спроби глибокого занурення в жіночу психіку (М.Галич «Друкарка»), але через ідеологічні переслідування вони вимушено відійшли від цього напрямку, то польські авторки дали в тридцятих роках, за виразом Є.Квятковського, «три визначні аналізи жіночої психіки, три портрети-біографії» [7, 314]. До них він зараховує романи «Все життя Сабіни» (1934) Гелени Богушевської, «Чужоземку» (1936) Марії Кунцевич, «Пригода в невідомому краю» (1933) Анелі Грушецької.

Художній простір оповідання М.Галич складає внутрішній світ головної героїні – Надії. Крізь призму її сприйняття змальовується весь навколишній світ: місто, будинки, люди, робота. За допомогою дрібних деталей, опису повсякденного побуту авторка моделює світ самотньої людини, яка розчаровується в роботі і в почуттях, навіть ритм життя звучить для неї в унісон зі стуком друкарської машинки. Перейшовши через випробування громадського й особистого характеру (можливість «скорочення» з роботи і примарна перспектива кохання) дівчина відчуває тільки втому від життя: «Стояла вже перед дверима з табличкою: «Вгадую, що було, що є і що буде».

– Ви щасливі! – посміхалась до неї табличка.

– Це я сьогодні знову стомила» [3, 30]. На жаль, М.Галич не змогла повністю розкрити свій талант. Входячи в літературну групу «Ланка» («Марс»), молода авторка з початком репресій наприкінці 1920 – на початку 1930-х років змушена була замовкнути й уже не поверталася до письменницької праці.

Романи польських авторок «Все життя Сабіни», «Чужоземка» і «Пригода в невідомому краю» постають як розрахунок з власним життям і утворюють стереотип «автобіографічного фільму», що має висвітлюватися пам'яттю людини в мить її смерті. Ця перспектива, вибір методу зображення досить показові для «похмурих» 1930-х років, коли світ жив передчуттям майбутньої війни. Г.Богушевська, М.Кунцевич і А.Грушецька створили три різних образи: жінки звичайної, жінки виняткової і жінки жертвової. Перша з них, Сабіна, це сіра, нелюба жінка «біля чоловіка», яка перетворюється, відповідно до ритму суспільних змін, в емансиповану, однак завше «биту життям» учительку; друга, Ружа, – «барвіста», яка будить пострах у сім'ї, владна, «вилущена» із суспільства «артистична душа», в романі А.Грушецької для головної героїні найважливішим у житті є зорієнтованість на етичні накази, можливість жертвності.

Отже, жіноча персоносфера української і польської прози міжвоєнного двадцятиліття визначає одну з концептуальних особливостей тогочасного літературного процесу. Вона стає виразником основних постулатів антропологічної концепції – історичного песимізму, детермінованого впливом суспільних обставин.

1. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти : [повісті] / Ірина Вільде. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. – 488 с. 2. Галета О. Проза життя / Олена Галета // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій : [упоряд. О. Галета]. – К.: Факт, 2003. – С. 7–20. 3. Галич М. Друкарка / Марія Галич // Життя й революція. – 1926. – С. 15–30. 4. Гоявічинська П. Дівчата з Новолипок. Райська яблуня : [романи] ; [з пол. пер. В. Струтинський ; передм. В. Ведіної] / Поля Гоявічинська. – К. : Дніпро, 1988. – 624 с. 5. Лихачев Д.С. Русская культура / Д.С. Лихачев. – М.: Искусство, 2000. 6. Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры [Електронний ресурс] / Г. Хазагеров // Новый мир. – 2002. – № 1. Режим доступу: // <http://magazines.russ.ru/2002/1/>. 7. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. – 595, [2] s.

*Мехті Шаріфов,
к. філос. н., докторант,
Літературний Інститут
ім. А.М. Горького
(Російська Федерація)*

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО РОМАНА

Політичний роман пройшов декілька етапів розвитку. Можна умовно виділити три періоди:

- написання творів із романним началом, в яких домінуючою є політична тематика;
- створення романів, в яких серед поставлених проблем заторкується і політична тематика;
- поява політичного роману як самостійного типу жанру роману.

Ключові слова: роман, літературний жанр, політичний роман.

Политический роман прошел несколько этапов развития. Можно условно выделить три периода:

- создание произведений с романским началом, в которых доминирующим является политическая тематика;
- создание романов, в которых среди поднимаемых проблем затрагивается и политическая тематика;
- появление политического романа как самостоятельного типа жанра романа.

Ключевые слова: роман, литературный жанр, политический роман.

Political novel went through several periods of development. Can be divided into three periods:

- The creation of works beginning with the novel, which is the dominant political themes;
- The creation of novels, of which raised concerns addressed, and political themes;
- The emergence of a political novel as an independent type of genre of the novel.

Key words: the novel, the literary genre, the political novel.

В теории литературы сформировались две позиции к вопросу о времени формирования романа как литературного жанра. Сторонники первой позиции приурочивают появление романа к конкретной исторической эпохе, опираясь на гегелевское определение романа как «die modern bürgerliche Epоrae» (как современной эпопеи гражданской жизни) [5, 540]. С гегелевской позицией солидарен А.Н. Веселовский, который появление романа связал с эпохой развала сословной системы и торжества личного принципа [3, 400-401]. Отталкиваясь от свойства характеристики диалогичности романа, М.М. Бахтин не признает романную жанровую принадлежность античного романа, так как в нем диалогический принцип не является «творческим центром» [2, 455].

В свою очередь, сторонники второй позиции говорят о трансгисторической природе романа [9, 53-54]. Соответственно выделяются типы романа: санскритский роман, древнегреческий роман, римский роман, средневековый роман и роман современного типа.

Использование приставки «роман» в отношении произведений, созданных в античный и средневековый периоды, носит условный характер. В этом контексте интересна позиция В.В. Кожинова, который отмечал: «необходимо строго и последовательно различать две вещи: вопрос о возникновении жанра романа и вопрос о воздействии предшествующих литературных форм на позднейшие» [8, 41]. Произведения (поэтические или прозаические) с романским содержанием создавались как в античную, так и в средневековую эпоху. Однако, появление романа как самостоятельного жанра связано с конкретным историческим временем, а в качестве первого романа в современном понимании следует понимать произведение Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот».

Отталкиваясь от вышесказанного историю становления политического романа можно условно разделить на три периода:

- создание произведений с романским началом, в которых доминирующим является политическая тематика;

- создание романов, в которых среди поднимаемых проблем затрагивается и политическая тематика;

- появление политического романа как самостоятельного типа жанра романа.

Произведения с романным началом, в которых доминирующим является политическая тематика, чаще всего создавались либо при обращении к элементам документальной литературы, либо же в форме художественной утопии. Это касается как эпохи античности, так и Средневековья.

Жанровой особенностью античной греческой литературы произведений с романным началом, в которых доминирующим является политическая тематика, является несоблюдение законов канонического греческого романа.

Политическая тематика присутствует в древнегреческом произведении, созданном вне традиций канонического древнегреческого романа, «Дневник Троянской войны» Диктиса. Несмотря на то, что произведение представляет собой мистификацию о событиях, не подтверждаемых историческими фактами, автор затрагивает политические проблемы. Следует оговориться, что творение Диктиса не создано с соблюдением требований канонического греческого романа. Прежде всего, в соответствии с законами жанра отрицается всякая заинтересованность богов в участии сражающихся сторон, и даже, когда допускается такая возможность, она предполагается только как альтернатива случаю. Такой подход требовала сама проблематика, поднимаемая автором. Следует также отметить, что политическая направленность «Дневника Троянской войны» была связана не только с описанием мифической греко-тройанской войны, но и с антиримской пропагандой [15].

Древнегреческой литературе известны также произведения, затрагивающие политическую тематику, которые носят биографический характер. Псевдоисторический греческий роман «История Александра Великого» неизвестного автора, соединяет в себе как реальную биографию и факты из правления Александра Македонского, так и фольклорные предания. Роман включает в себе как подлинные письма, так и вариации легенд об Александре. Примечательно, что сюжетная линия произведения направлена на оправдание легитимности власти Александра. Так, побег последнего египетского царя Нектанеба в Македонию, где он совращает жену царя Филиппа и как следствие рождается Александр, служит для обоснования наследственного права Александра на египетский трон. Политическое содержание имеет и переписка между Александром Македонским и персидским владыкой Дарием.

«Жизнь Аполлония Тианского» представляет собой художественную биографию [неопифагорейца Аполлония Тианского](#), описанную [Филостратом Старшим](#). Сюжетная линия произведения выстроена вокруг путешествий в разные страны мира, а конфликт в произведении выстроен на диспуте различных философских концепций. Вместе с тем, в произведении затрагиваются и политические процессы, в частности приход к власти Тита Флавия Домициана, а также его борьба за усиление власти императорской

администрации в противовес сенату, мятеж Марка Кокцея Нервы, который, наоборот был сторонником сильного сената.

Примером произведения с романным началом, в котором доминирующим является политическая тематика, является также творение Синесия «Египтяне, или О провидении», в котором автор описывает политические интриги при византийском дворе под видом распрей между двумя египтянами – степенным Озирисом и разбитным Тифоном. В произведении поднимаются вопросы о сущности государственной власти, о причинах и последствиях установления тирании.

Греческой художественной утопии также характерно отрицание божественной роли в свершающихся событиях. Античная художественная утопия опирается на разработанную Платоном модель идеального государства. В произведении Эвгемера из Мессены «Священная запись» («Священный список») автор уделяет особое внимание идеализации общественного строя острова Панхеи, на который автор якобы попал во время плавания по Индийскому океану. Автор упоминает о «священной записи» на золотой колонне на острове, которая была оставлена некогда царем острова Зевсом. По мнению Эвгемера, греческие боги были первоначально были царями и завоевателями, впоследствии обожествлёнными. Эвгемер «развертывает в повествовательной форме теорию о происхождении религии и мифологии» [14, 233], связывая этот процесс с историко-политическими событиями.

В докторской работе А.Н. Воробьева перечисляет следующие признаки: «(1) Изображение коллектива, организации, общества как модели лучшего (утопия) или худшего (антиутопия) государственного строя; (2) Отказ от настоящего, который выражается в радикальных формах: разрыв с привычной средой, эскапистский уход в другое, закрытое пространство, переход в другое время; (3) Коллективный характер утопической цели» [4, 8]. Проблемы общественного, политического и государственного устройства являются центральными в художественной утопии, а также определяют жанровые особенности последней. При этом идеализированная политико-государственная конструкция представляет собой некую утопическую рефлексию на недостатки сложившиеся социально-политические реалии, которые и подвергает критике писатель [1, 32].

Художественная утопия получает широкое развитие в эпоху Возрождения. Одним из наиболее известных литературных утопий является «Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия» Т. Мора. В своем произведении Томас Мор касается проблем социальной справедливости, частной собственности, государственного устройства и административно-управленческого аппарата, легитимности и легальности государственной власти, избирательного процесса, войны и мира, международного порядка. Изданная в XVI веке «Утопия» Т. Мора сохранила свою актуальность и по настоящее время.

Спустя век появляются такие значимые утопии как «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы и «Новая Атлантида» Френсиса Бэкона. Следует отметить, что эти произведения нельзя отнести к художественной литературе. Вместе с тем, они оказали существенное влияние на становление романа-утопии. Один из основных выводов, сделанный Т. Кампанеллой заключается в том, что существующий государственный строй несправедлив. В «Городе Солнца» автор, следуя традициям платоновского «Государства», рисует идеальное государство, в котором правит духовная аристократия. «Новая Атлантида» написана в характерном для утопии стиле: путешественник, побывав в никому не известной стране, рассказывает о жизни и нравах ее счастливых обитателей. Необычный сюжет присущ утопии Дени Вераса «История севарамбов». Так, в произведении описывается действия короля Севариаса и его сподвижников по воссозданию на территории отдаленной колонии различных типов политического устройства, благодаря чему приходят к выводу, что наиболее справедливой системой является конституционная монархия. В противовес Д. Верасу, Габриэль де Фуаньи в «Приключения Жака Садера, его путешествие и открытие Астральной (Южной) Земли» описывает общество без государства и законов.

С момента своего появления роман уделяет повышенное внимание политической тематике. Это связано с особенностями жанрового содержания и повествования в романе. Специфика жанрового содержания романа связана с тем, что роман, с одной стороны, «как большое эпическое произведение, как повествовательное изображение общественного целого» [10, 214] описывает общественную жизнь (общественное начало), а с другой стороны раскрывает внутренний мир, динамику становления и развития характеров и мировоззренческих установок художественных персонажей (индивидуальное начало). При этом жанровое содержание романа предполагает некую конфликтность между общественным и индивидуальным началом [12, 68], противостояние социума и героя [11, 278]. В силу этого роман предрасположен к раскрытию политической проблематики, как сферы конфликтов общественных и частных интересов. Степень проявления политической проблематики в романах может быть различной. Политическая тематика проявляется в романах различного типа. Во-первых, политическая тематика проявила себя в романе на фоне влияния традиций ранее существовавшей приключенческой и утопической прозы, во вторых политическая тематика поднималась в социальном романе.

Политическая тематика четко очерчена в приключенческом романе Дж. Свифта «Путешествия в некоторые удалённые страны мира в четырёх частях: сочинение Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а затем капитана нескольких кораблей». В романе описываются скитания Гулливера в четырех вымышленных странах, используемых как фон для критики существующих социально-политических порядков.

Политическая тематика в социальных романах может проявляться, как открыто, так и опосредственно. Ж.Ж. Руссо в эпистолярном романе «Юлия, или

Новая Элоиза» не затрагивает напрямую политические проблемы, однако произведение не лишено политической подоплеки. Политические идеи Ж.Ж. Руссо составляют основу утопического романа Луи Себастьян Мерсье «Год две тысячи четыреста сороковой. Сон, которого, возможно, и не было». Сюжетная линия произведения выстроена вокруг экскурсии по Парижу далекого будущего.

Политический роман – сравнительно молодая жанровая конструкция. Появление политического романа как отдельного типа романа следует относить к середине XIX столетия [6, 106-133]. Следует отметить, что политический роман обращается к тем жанровым конструкциям романа, в которых на протяжении XVIII-XIX веков писатели традиционно поднимали политические проблемы: роман утопия и социальный роман.

Утопия воссоздана в романе Кабе Этьена «Путешествие в Икарию» В произведении рассматривается процесс перехода к коммунизму, основные принципы коммунистического общества. Роман «Путешествие в Икарию» описывал страну без полиции, армии и судей, с демократической системой выборов, уравнительным распределением материальных благ при отсутствии частной собственности. Утопическая доктрина Кабе Этьена получила название «икарийского коммунизма».

Установление коммунистического строя – это одна из основных тематик художественных утопий, созданных на рубеже XIX-XX веков. Если, утопии более ранних периодов отражали аристократические и либеральные модели идеального общества и государства, то в этот период социализм и коммунизм занимают основное внимание писателей-утопистов. Например, романы «Взгляд назад» Белами Эдварда, «Вести ниоткуда или Эпоха спокойствия» Уильяма Морриса, «Красная звезда» и «Инженер Мэнни» Александра Богданова и т.д. Примечательно, что пропаганда коммунистических идей в западной романистике не была связана только с жанровой формой утопического романа. В начале XX века выходит роман Э. Синклера «Джунгли». Это социальный роман о буднях рабочей иммигрантской семьи, глава которой проходит путь от безработного люмпена-бродяги до узника и штрейкбрехера.

Социально-политический характер носят произведения таких русских писателей как И. Тургенев, Н. Чернышевский, Ф. Достоевский. В своих романах авторы на фоне художественного осмысления социальных проблем ведут политические дебаты о проблемах, характерных для царской России. Так, в тургеневском романе «Отцы и дети» затрагивается не только социальная проблема конфликта поколений, но и распространение нигилизма и революционных взглядов среди российской молодежи. Революционная молодежь описывается и в романе Н. Чернышевского «Что делать?». В романе молодые революционеры идеализируются. «Преступление и наказание» Ф. Достоевского раскрывает пагубность влияния нигилистических взглядов среди молодежи.

В западной литературе в первой половине XX века возрождение интереса к политической тематике было связано с творчеством реалистов, сменивших

представителей романтизма и символизма. Реализм оказал влияние на творчество писателей, увлекающихся созданием политической художественной прозы (романов, повестей, рассказов). Например, к реализму относится творчество таких авторов как Э. Синклер, Д. Трамбо, Э.М. Ремарк и т.д.

Характер ведения боевых действий и количество жертв Первой мировой войны подтолкнули общественность к пересмотру отношения к войне. Традиционно война описывалась в литературе как место реализации благородных порывов и качеств персонажей. Это было характерно как американской, так и европейской романистике. В 30-ые годы XX столетия литература отходит от пропаганды войны, наращивая критику против милитаризма. Появляются романы о «потерянном поколении», то есть о поколении, призванных на Первую мировую войну в юношеском возрасте, которое не смогло адаптироваться к мирной жизни после окончания войны. «Потерянному поколению» посвящали свои работы такие известные писатели как Э. Хемингуэй, Э.М. Ремарк, А. Барбюс, Р. Олдингтон, Э. Паунд, Дж.Д. Пассос, Ф.С. Фицджеральд, Ш. Андерсон, Т. Вулф, Н. Уэст, Дж. О'Хара.

В своих романах Д. Трамбо и Э.М. Ремарк одни из первых преподносят читателю реалистическое описание войны. Роман Д. Трамбо «Джонни взял ружье» повествует о молодом американском солдате Джо Бонэме, который лишился конечностей в результате травмы на фронте Первой мировой войны. Отверженный людьми Джо Бонэме не в состоянии даже совершить акт суицида, тем самым прервать утомительное одиночество. Джо, понимающему, что он останется в запертой палате до самой смерти, остаётся лишь повторять в тишину и темноту: «S.O.S... Помогите... S.O.S... Помогите...». Примечательно, что роман «Джонни взял ружье» долгое время находился под запретом в Соединенных Штатах. Созданный в преддверии Второй мировой войны и экранизированный самим автором во время Вьетнамской войны, роман оказал значительное влияние на формирование антивоенного общественного сознания.

Э.М. Ремарк создает несколько антивоенных романов о «потерянном поколении»: «На западном фронте», «Возвращение», «Три товарища» и т.д. «На западном фронте без перемен» повествует о пережитом и увиденном на фронте молодым солдатом Паулем Боймером и его фронтовыми товарищами в Первой мировой войне. Э.М. Ремарк описывает молодых людей, которые из-за полученных ими на войне душевных травм, не в состоянии были устроиться в гражданской жизни. Ремарковский роман противостояло правоконсервативной военной литературе, превалировавшей в Германии в эпоху Веймарской республики.

«Возвращение» не ограничивается описанием фронтовых ужасов. В этом романе Э.М. Ремарк показывает влияние на судьбы германских солдат политических процессов. Главным героям романа, простым солдатам германской армии (Эрнст Биркхольц, Юпп, Фердинанд Козоле, Адольф Бетке, и т.д.) политика является чуждой. Солдаты пытаются отмежеваться от

политики, однако они все оказываются втянуты в водоворот событий, последовавших после революции в Берлине.

Если «На западном фронте» и «Возвращение» отражают в себе безысходность положения «потерянного поколения», то в романе «Три товарища» Э.М. Ремарк описывает пути преодоления мировоззренческого кризиса «потерянного поколения». Человеческие отношения, такие как любовь, уважение, дружба, преданность и доверие позволяют главным героям романа друзьям Роберту Локампу, Отто Кестеру и Готтфриду Ленцу, прошедшим Первую мировую войну, преодолеть мучающие их военные воспоминания. Взаимная поддержка друзей позволяет им из убийц военного времени трансформироваться в обычных граждан, способных на созидательную деятельность.

Середина и конец XX века сопряжена с интересом к политической тематике со стороны литературы модернизма и постмодернизма. Е. Замятин, О. Хаскли, Дж. Оруэлл, Р. Брэдбери обращались с целью критики критики тоталитарных режимов. Например, подобная критика имеет место в таких произведениях как «Мы», «1984», «О дивный новый мир» «451 градус по Фаренгейту». В этих произведениях, авторы в антиутопической форме критикуют тоталитарный политический строй. Повествование в перечисленных произведениях включает в себя сатирические отрывки.

Наряду с этим, продолжают создаваться романы в русле реализма. «Холодная война» не осталась незамеченной писателями. В странах как капиталистического, так и социалистического лагеря создаются произведения, в которых содержится критика капиталистической или же социалистической системы. Жесткая критика капиталистического способа производства содержится в произведении Дж. Стейнбека «Гроздь гнева». Действие романа происходит во времена Великой депрессии. Бедная семья фермеров-арендаторов, Джоуды, вынуждена покинуть свой дом в Оклахоме из-за засухи, экономических трудностей и изменений в принципах ведения сельского хозяйства. В практически безвыходной ситуации, они направляются в Калифорнию. Сюжетная линия романа построена на противостоянии обычных американцев, обманом заманенных в Калифорнию крупными землевладельцами и банками. Используя «американскую мечту», землевладельцы заманивают людей посулами о хорошо оплачиваемой работе, создавая на уровне региона переизбыток рабочей силы. В реальности трудовым мигрантам предлагается тяжкий труд за гроши. Попытки же обманутых американцев защитить свои права, в том числе путем объединения под социалистическими лозунгами, пресекаются органами власти и правоохранительными органами, купленными землевладельцами и банками.

К числу политических романов, которые связаны с постмодернизмом, следует отнести часть произведений, фабула которых основана альтернативном видении истории. Среди читателей широкой популярностью пользовался роман «Человек в высоком замке» Филипа Дика, сюжетная линия которого выстроена по принципу альтернативной истории. В романе описывается послевоенный

мир, если бы во Второй мировой войне победили бы страны Оси «Берлин-Рим-Токио». Особенностью жанровой конструкции «Человека в высоком замке» является наличие романа в романе. В произведении имеется вставной роман «Когда наестся саранча», авторство которой принадлежит герою романа Готорну Абендсену. Примечательно, что фабула «Когда наестся саранча» представляет собой альтернативную историю фабуле «Человека в высоком замке». В вставном романе «Когда наестся саранча» описывается мир, в котором из Второй мировой войны победителями вышла антифашистская коалиция. Вставной роман мастерски используется автором для художественной рефлексии, что характерно для постмодерна. Следует отметить, что самой заметной темой «Человека в высоком замке» является взаимопроникновение настоящей реальности и вымышленной (поддельной), что характерно для литературы постмодернизма. Не случайно, что роман оканчивается ответом из Книги Перемен об иллюзорности мира, окружающего героев романа.

Проблеме альтернативной истории после Второй мировой войны посвящен и альтернативно-исторический политико-философский роман Ф. Стивена «Как творить историю»), опубликованный в конце 90-ых годов прошлого столетия. Сюжетная линия романа выстроена вокруг действий главного героя Майкла Янга по недопущению появления на свет Адольфа Гитлера. Ф. Стивен обрисовывает альтернативную историю без фактора влияния А. Гитлера. Автор отталкивается от политической повседневности и переходит в сферу размышления о предопределении истории и о природе абсолютного зла.

В американской литературе существует целый пласт романов, основанных на альтернативном видении американской истории. Например, роман Г. Гаррисона «Да здравствует трансатлантический туннель. Ура» описывает историю Америки, которая не была открыта Христофором Колумбом, в которой американцы проиграли Войну за независимость, а «изменник» Джордж Вашингтон был казнён. Американскому читателю широко известен цикл романов Г. Тертлдава «Великая война», рассказывающего о Гражданской войне в США, в ходе которой южные штаты сумели отстоять свою независимость.

В русской литературе романом альтернативной истории является «Остров Крым» В. Аксенова. Изданное в эмиграции в США в 1981 году произведение «Остров Крым» воссоздает политическую систему России, которая бы сложилась, если бы в Гражданской войне победу одержали бы белогвардейцы. На территории Крыма, представленного в романе в качестве отдельного острова, белогвардейцы сохраняют свою власть, что позволяет им сформировать русское государство с демократической государственностью.

В романе В. Рыбакова «Гравилет «Цесаревич» рисуется чудесный мир Российской Империи, какой она стала в 1992 году. Не было революции, а коммунизм стал религией, права которой защищены мудрыми и гуманными законами огромной и величественной Империи. В романе «Гравилет «Цесаревич» затрагивается и проблема парада суверенитетов, прокатившегося после развала СССР.

Хотелось бы отметить роман П.Р. Амнуэля «Люди Кода», в котором художественный мир уносит нас в Израиль XXI века. Сюжет романа связан с эсхатологическим толкованием политических процессов и перспектив. Главный герой, увлекающийся изучением Торы, обнаруживает некий код, познание которого приводит к генетической трансформации. На протяжении всего произведения разворачивается жесткая политическая борьба между теми, кто принял код и соответственно трансформировался, и теми, кто отверг код.

На рубеже XX-XXI веков в русской литературе усиливается интерес к проблеме государственной власти, нашедшей отражение в целом ряде общественно-политических романов, что позволяет говорить об актуализации традиций художественного анализа социальных и политических противоречий. Можно привести примеры из творчества таких писателей как А. Проханов, Д. Быков, В. Сорокин, В. Пелевин и т.д.

Проблема распада советской государственной машины поднимается в романе А. Проханова «Последний солдат империи», вышедшем в свет в 2003 году. Политический путч со стороны спецслужб А. Проханов описывает в романе «Господин Гексоген». Сюжетная линия в романе выстроена вокруг заговора, целью которого является смена власти в стране путём её передачи от дряхлого Истукана молодому Избраннику. Критики, дав высокую оценку художественному содержанию романа, особо отметили политическую актуальность произведения [13]. Острая политическая полемика содержится в романе В. Пелевина «Generation «П». Автор разоблачает мнимую свободу личности в постсоветском обществе, ориентированном на чуждые идеалы ценности американизированного общественного устройства [7, 7].

Проблема терроризма не оставила равнодушным и писателей. Среди российских романов можно отметить такие произведения как «Эвакуатор» Д. Быкова и «Аниматор» А. Волоса. Проблема терроризма поднимается и зарубежными авторами. В качестве примера можно обратиться к роману Аля Аль-Асуани «Дом Якобяна».

1. Баталов Э.Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. - М., 1989; 2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975; 3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - Л., 1940; 4. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии // Автореф. дисс. док. фил. наук. - Саратов, 2009; 5. Гегель. Эстетика. - М.: Искусство, 1969, Т.3; 6. Гончаров Ю. Сквозь призму "политического романа"// Американская литература и общественно-политическая борьба 60-х начала 70х годов XX века. - М., Наука, 1977; 7. Жаринова О.В. Поэтико-философский аспект произведений Виктора Пелевина «Омон Ра» и «Generation «П» // Автореф. дисс. канд. фил. наук. - Тамбов, 2004; 8. Кожин В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. - М., Советский писатель, 1963; 9. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени)// Проблемы жанра в литературе средневековья. Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. Вып. I. - М., Наследие, 1994; 10. Лукач Г. Проблемы теории романа// Литературный критик, 1935, № 2; 11. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. - М., 1983; 12. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. - М., 1976; 13. Пирогов Л. Русский бестселлер? // НГ-Ex libris,

11 марта 2002; 14. *Тронский И.М.* История античной литературы. - Л., 1946; 15. *Яхро В.Н.* Вступительная статья. Диктис Критский. Дневник Троянской войны//Вестник древней истории. – 2002. - № 1.

*Саліда Шаріфова,
д-р філол. н., ст. наук. сп.,
Інститут літератури імені
Нізамі НАН Азербайджану
(Азербайджан)*

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ «ЧИСТОТЫ» ЖАНРА РОМАНА

У статті обґрунтовується неможливість забезпечення жанрової «чистоти». Автор пов'язує це як із жанровою синтетичністю роману, так і з особливою роллю автора. Виділяється декілька форм авторської критики жанрової конструкції:

- відмова автора від жанру в цілому (як форма «пасивної» критики);
- звернення до «зміщення жанру», у випадках, коли автор не вважає, що жанр вичерпав можливості для розкриття його авторського задуму, але критично ставиться до існуючих варіацій того чи іншого жанру;
- допущення жанрового змішування, коли автор припускає, що його авторський задум може бути розкритий лише при одночасному зверненні до різних жанрових конструкцій;
- створення нового жанру, у випадках, коли автор упевнений, що існуючі жанри не спроможні розкрити його авторський задум;
- художньо-жанрова рефлексія, коли в тексті художнього твору передається пізнання жанрової системи та окремих жанрів.

Ключові слова: роман, жанрова чистота, жанрове змішування, авторська критика жанру.

В статье обосновывается невозможность обеспечения жанровой «чистоты». Автор связывает это как с жанровой синтетичностью романа, так и с особой ролью автора. Выделяется несколько форм авторской критики жанровой конструкции:

- отказ автора от жанра в целом (как форма «пассивной» критики);
- обращение к «смещению жанра», в случаях, когда автор не считает, что жанр исчерпал возможности для раскрытия его авторского замысла, но критически относится к существующим вариациям того или иного жанра;
- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям;
- создание нового жанра, в случаях, когда автор уверен, что существующие жанры не способны раскрыть его авторский замысел;
- художественно-жанровая рефлексия, когда в тексте художественного произведения передается познание жанровой системы и отдельных жанров.

Ключевые слова: роман, жанровая чистота, жанровое смешение, авторская критика жанра.

The impossibility of "purity" of the genre of the novel have explained in the article. This is due to synthetic nature of the novel and to special role of the author. Author emphasized some forms of special role of the author as literary critic:

- author's refusal of the genre as a whole (as a form of "passive" criticism);
- appeal to a "shift in the genre", when the author does not believe that the genre has exhausted possibilities for revealing his intention, but is critical of the existing variations of a genre;

- use of mixing of genres, when the author suggests that his intentions may be transmitted to the reader only with combination of different genres ;
- creating a new genre, when the author believes that the existing genres are not able to reveal its author's intentions;
- reflection, when knowledge of genre and of literature is transferred by the text of the artwork.

Key words: novel, "purity" of the genre, mix of genres, the author's criticism, author as literary critic.

Для теории жанров категория «чистота жанра» носит условный характер, так как «идеально «чистых» жанров не бывает. Каждый этап «жизни» жанр вбирает в себя приметы эпохи и какие-то уже сложившиеся элементы прежних жанров» [9, 42]. Схожую принципиальную позицию занимал М.М. Бахтин, отмечавший, что «ни одна конкретная историческая разновидность не выдерживает принципа в чистом виде, но характеризуется преобладанием того или иного принципа оформления героя» [3, 188].

Отсутствие идеально «жанрово - чистых» произведений связано, в первую очередь, с жанровым смешением, характеризующим творческий процесс. Современная литература зиждется не только на «чистоте, но и на взаимовключаемости, или «обогащении» (то есть, не только на расщеплении, но и соединяемости, срастании)» [22, 252]. Вместе с тем, для теории романа проблема «жанровой чистоты» стоит более остро, чем для других жанров, что связано с особенностями данного жанра:

- с одной стороны, многосоставность (универсальность) жанрового содержания романа (объективный и субъективный уровни, на каждом из которых выделяется как романное, так и эпическое начало);
- с другой стороны, многоуровневость семантического ядра жанра романа, позволяющей осуществлять разноплановое вкрапление в роман элементов отдельных жанров.

Универсальность жанрового содержания романа связана с эпической сущностью данного жанра, которая и определяет повышенную predisposedness к вкраплению элементов иных жанров.

В литературоведении выделение синтетического свойства эпоса как литературного рода восходит к Платону, характеризовавшего эпос как «смешанный» способ повествования (то есть включающий и лирический и драматический способы). Аналогичный тезис озвучивает А.И. Белецкий: «Лирике свойственна форма монологическая, драматическими мы называем произведения, облеченные в форму диалога, то есть разговора между двумя или несколькими лицами; чередование монологов автора с диалогами действующих лиц образует срединную форму – эпоса» [4, 170].

На «мощной эпической основе в романе осуществляется уже и синтезирование драматических и лирических тенденций с эпической структурой» [18, 40]. Как пишет известный западный литературовед: «роман – самый емкий из всех видов поэзии; он допускает возможность различнейших вариаций, ибо заключает или может заключать в себе... поэзию всех родов и видов» [25, 287].

Как итог, роман предстает перед нами как синтетический жанр. Синтетизм присущ искусству в целом [5, 23], в том числе и литературе. Синтетизм присущ и «высоким» жанрам, включая и лирические жанры. Анализируя историю поэзии В.Д. Сквозников приходит к выводу, что в XIX веке в лирике начинает доминировать «универсальная», синтетическая стихотворная форма [19, 209]. Синтетизм связан с самим процессом творчества, с его особенностями. Лессинг писал в «Гамбургской драматургии»: «В учебниках жанры разделяют так строго, как только можно; но если гений, во власти высоких помыслов соединяет несколько жанров в одном и том же произведении, то можно забыть про учебник и постараться выяснить, достигнуты ли те высокие цели, которые преследовал автор» [28, 287].

Но среди множества литературных жанров именно в романе удельная доля «примеси» зашкаливает за общепринятые показатели, характерные для иных жанров: «ни один роман не покрывается только одним термином. О чистом соблюдении вида говорить не приходится» [8, 143]. Например, А.В. Чичерин в структуре романа выделял трагедийность, драматизированные диалоги, лирические излияния, философско - научные опусы и т.д.: «Трагедийность в романе имеет невиданную в трагедии обоснованность и историчность в этом ее эпический характер. Диалог в романе не самодовлеющий и движущий фактор, а только одно из средств образной конкретизации повествования. Лиризм пронизан сюжетным движением, он историчен и как частица в истории личности, и как страница из истории народа» [24, 43].

Развитие многочисленных подтипов романов спровоцировало распространение представлений о «смерти романа». Западный литературовед Л. Фидлер предрекал: «Традиционный роман... мертв, нет, он не лежит на смертном одре, он просто мертв» [26, 10]. Пессимистические настроения встречаются в работах многих литературоведов: «Сегодня после четверти столетия социальных и политических изменений имеются доказательства того, что роман... стоит перед опасностью исчезновения» – пишет Г. Кабли [27, 14]. Подобные пессимистические оценки обусловлены:

- как усложнением получения оценок о принадлежности отдельных современных произведений крупной прозы к жанру романа (в том числе и к его подтипам) как итог присутствия «многих и разных жанровых установок» [5, 100];

- так и широким распространением «жанрового критицизма» на фоне превращения романа в ведущий жанр [2, 197].

Следует также отметить, что истории развития жанра романа известны попытки «очистить» роман, создать «чистый роман». В 1925 году публикуется роман Андре Жида «Фальшивомонетчики», представляющий собой модернистский роман, в котором автор пытается отказаться от интриги, характера, внешних элементов как чуждых роману [13, 182]. По иронии «чистые романы» стали всего лишь одной из подтипов того множества романов, которые известны современному литературоведению.

На наш взгляд, жанр романа еще не исчерпал всех своих возможностей и адекватен для существующих эстетических потребностей эпического отражения объективного мира. Жанровый синтетизм нельзя рассматривать ни как игнорирование «жанровых признаков», ни как противопоставление жанров друг другу [5, 32]. Для жанра характерна «последовательная реализация его потенциала, использование содержательных ресурсов жанровой формы, вызываемое потребностями движущегося художественного сознания, осваивающего новые горизонты «человеческого мира» [15, 83]. Реализация этого потенциала осуществляется в том числе и за счет использования синтетизма романа, так как «в ходе развития литературы синтетические возможности романа, действительно, возрастают, однако это не умаляет, а напротив, укрепляет жанроопределяющую роль его эпических основ» [16, 62].

Синтетичность романа резко выделяет его на фоне других жанров, «являвшихся «специализированными» и действовавших на неких локальных «участках» художественного постижения мира» [10, 210]. Смешение элементов, присущих разным жанрам, К.Г. Ханмурзаев связывал со стремлением романистов «к универсальному, целостному охвату жизни человечества» [23, 131]. Таким образом вокруг жанра складывается несколько парадоксальная ситуация: «жанр начинает складываться лишь с нарушением первичной общественной целостности, он движим явлениями социальной атомизации, а цель жанра – в создании художественного синтеза» [12, 53].

Углубление процессов синтеза должно было бы привести к «стиранию» границ, как между подтипами романа, так и между некоторыми жанрами в целом [11, 61]. От этого отталкивались и сторонники «смерти» жанра. Но жанровое смешение определенным образом ограничено. Вкрапление элементов иных жанров может осуществляться лишь частично и не должно приводить:

- к трансформации семантического ядра жанра;
- к изменению «признаков жанра».

В противном случае, мы столкнулись бы с появлением нового жанра.

Синтетичность романа наиболее ярко проявляет себя в период зрелости рассматриваемого жанра. Переход к стадии зрелости предполагает освоение потенциала:

- многосоставного (универсального) жанрового содержания романа как на объективном, так и на субъективном уровнях;
- многоуровневого семантического ядра жанра романа.

При этом данный процесс характеризуется статичностью семантического ядра жанра романа. Развитие жанра «основано на противостоянии стабильного изменчивому» [17, 16]. В силу этого в период «созревания» и дальнейшего развития роман сохраняет «жанровые признаки». Несмотря на то, что создается громадное количество самых разнообразных произведений этого жанра, в них сохраняются какие-то повторяющиеся особенности содержания и формы, которые и оказываются признаками жанра. Одним из последствий процессов «созревания» является смена подтипов жанра романа: «традиционный псевдоисторический роман послужил началом роману подлинно

историческому, идиллический-психологическому и семейному, аллегорический-философскому, пародийный-сатирическому» [7, 42].

Еще одно следствие «созревания» жанра романа – это появление художественных образцов, с «повышенной» степенью синтетичности. В качестве примера можно привести роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». До сих пор в литературных кругах продолжаются дискуссии о жанровой природе этого произведения. Кто-то определяет его как роман-миф, кто-то – как философский роман, третьи – как роман-мистерию и т.д. Уникальность романа «Мастер и Маргарита» в органичном переплетении элементов множества литературных жанров, что оказало влияние на композицию и сюжетную линию. Из-за особенностей композиции «Мастер и Маргарита» обозначается некоторыми исследователями как двойной роман, роман в романе. В сюжете оригинально сплетены два пласта времени (библейское и современное М.А.Булгакову время), а сам сюжет представлен тремя сюжетными линиями: философская линия (Иешуа и Понтий Пилат), любовная линия (Мастер и Маргарита), мистико-сатирическая линия (Воланд и его свита). При этом все три сюжетные «двух» романов смыкаются в одной пространственно-временной точке.

Закономерностью «созревания» жанра романа является различный период времени, затрачиваемый на это в национальных литературах. Так, если в европейской литературе этот период растянулся на два столетия, то для литературы восточных народов – на век. Характерно также сохранения и определенного отставания в сюжетосложении.

Например, стадия зрелости азербайджанского романа приходится на вторую четверть XX века, когда первые попытки создания романов были предприняты еще в середине XIX века. Зрелость жанра наступает в тот период, «когда устанавливается соответствие, некая гармония между художественным сознанием и адекватной ему формой, раскрывшей свой семантический потенциал» [15, 83].

Полное раскрытие потенциала семантического ядра жанра романа в азербайджанской литературе происходит на фоне отказа от «маленького романа» и ознаменовано такими романами как – «Тебриз туманный», «Сражающийся город» и «Подпольный Баку» М.С. Ордубади, «Мир рушиться» Абульгасана, «Воскресший человек», «Манифест молодого человека» и «Открытая книга» М.Дж. Пашаева, «Половодье» и «Апшерон» Мехти Гусейна, «В крови» Ю.В. Чеменземенли, «Шамо» и «Сачлы» С. Рагимова и т.д. Именно на вторую четверть XX века приходится расширение подтипов азербайджанского романа. Для азербайджанской прозы XIX век характеризовался в основном романами-«хекаятами», а начало XX века «маленькими» романа. Но уже во второй четверти прошлого столетия азербайджанская романистика рождает «модификации» психологического, социального и философского романа, в том числе и романы-эпопеи.

В произведениях, созданных в период «зрелости», наблюдается установка на сходства или различия с ранее созданными произведениями данного жанра.

Жанр обогащается новыми произведениями, примыкающими к уже наличным произведениям данного жанра.

«Зрелость» жанра не предполагает, что прекращается (или тормозится) развитие жанра [15, 83]. Сторонники «смерти» романа не учитывают особенности процессов «замещения» одних жанров другими после того, как первые полностью истратили потенциал. На сегодняшний же день потенциал жанра романа не исчерпан. В этой связи вспоминается работа Хосе Ортега-и-Гассета «Мысли о романе», в котором автор пишет: «Глубоко ошибочно представлять себе роман (я говорю, прежде всего, о современном романе) наподобие бездонного колодца, откуда можно постоянно черпать все новые и новые формы. Гораздо лучше вообразить себе каменоломню, запасы которой огромны, но все же конечны. Роман предполагает вполне определенное число возможных тем. Рудокопы, пришедшие раньше всех, без труда добыли новые блоки, фигуры, сюжеты. Нынешние рудокопы обнаружили только тонкие, уходящие далеко вглубь каменные жилы». Хосе Ортега-и-Гассета пессимистически оценивает перспективы романа как жанра.

«Пессимисты» допускают методологическую ошибку, когда смешивают понимание жанра как реальной идеалистической конструкции и как реального фактора литературного процесса. Дело в том, что «жанр в пределах, данной эпохи или школы – сложная система, которая может не осуществляться целиком (вернее – никогда не осуществляется целиком в отдельных произведениях, но присутствует в литературном сознании как особая нормативная «идея» жанра. Она не всегда совпадает с определением, которое дает классическая поэтика, и всегда богаче его» [6, 87]. При этом еще надо учитывать то, что жанру присуща постоянная динамичность, характеризующая подвижностью, постоянной эволюцией и усложнением конструкции [9, 42].

Не случайно, что Л.Н. Толстой называл роман «свободной формой» [21, 359]. Развивая тезис можно было бы подчеркнуть, что «роман, жанр наиболее свободный, гибкий из всех прочих жанров европейской литературы. Как раз в его достаточно гетерогенную ткань, вмещающую в себя элементы любых других жанров, в том числе и не художественных, могли легко вписываться теоретические пассажи метатексты типа «размышлений о романе». Именно в это время «рождается» жанр современного романа, опирающегося на предшествующие ему жанры и смело экспериментирующего со всевозможными типами нарратива» [1, 32].

Особенности романа жанра делают условным применение в отношении него такой категории как художественный канон. Жанровый канон образован системой определенных правил, придающих жанру нормативность, которая проявляется на содержательном и формальном уровнях художественных произведений. На условность жанрового канона для романа обращает внимание Н.Д. Тмарченко в «Типологии реалистического романа», предлагая в отношении романа использовать понятие «внутренняя мера» [20, 10–11]. По мнению Н.Д. Тмарченко, понятия «внутренней меры» соответствует понятию «канона» для жанров традиционных или «готовых». Под каноном (в

переводе с греческого – руководящий принцип, масштаб), традиционно понимается установленная система устоявшейся художественной символики и семантики, используемая в рамках данного жанра. Позиция Н.Д. Тамарченко входит в рамки теории М.М. Бахтина, который отмечал. Условность применения термина «художественный канон» в отношении романа не говорит об отсутствии правил и закономерностей художественного изложения. Существует устойчивая связь событийной канвы с сюжетом и фабулой романа.

Понятие событийности предполагает, что нечто именуемое событием должно резко менять внутреннюю или внешнюю жизнь человека или социума. В литературоведении событийность можно понимать двояко: во-первых, событийность художественного произведения для читателя и социума, во-вторых, «внутренняя» событийность художественного произведения, сопряженная с фабулой и сюжетом.

Событийность художественного произведения для читателя и социума проявляет себя в степени идейно-политического влияния, которое оказывается на реальность содержанием произведения. История литературы знает немало примеров, когда художественные произведения выступали катализаторами тех или иных общественно-политических тенденций. «Внутренняя» событийность в литературе наиболее большую значимость приобретает для драматических и прозаических жанров. Если событийность художественного произведения для читателя и социума феномен в большей степени социально-философский, то «внутренняя событийность» художественного произведения является фактором литературоведческим, в том числе в некотором смысле и жанрообразующим.

Особый характер «внутренней» событийности для прозы обуславливается спецификой художественного изложения: писатель стремится к тому, что бы описание событий, развертывающихся в художественном пространстве и в художественном времени произведения носило отстраненный характер. Событийный дискурс проявляет себя в том, что прозаическое произведение ориентировано не только на репрезентацию тех или иных событий, но на художественное воспроизводство события сначала в фабуле и сюжете, а затем в воображении читателя.

Событийность прозаических произведений направлена на раскрытие характеров героев и суть изображаемых явлений в соответствии с авторским замыслом. Поэтому «внутренняя» событийность художественного произведения тесно связана с его сюжетом и фабулой. «Внутреннюю» событийность можно условно характеризовать как «фабульно-сюжетную». Фабула в художественном произведении представляет собой аналог реальной событийности, а сюжет отражает в себе динамику развития этого аналога.

Соотношение этих трех категорий в художественном произведении может выражаться двояко:

- произведение с содержательно противоречивой фабулой (произведения с сюжетом с фабульной завязкой);
- произведение с содержательно непротиворечивой фабулой.

В произведениях о сюжете с содержательно противоречивой фабулой событийность раскрывается через коллизию, тогда как в произведениях второго типа – события в фабулах не связаны единством взаимного содержательного противоположения. В подавляющем большинстве романы представляют собой произведения с содержательно противоречивой фабулой (произведения с сюжетом с фабульной завязкой).

Рост значения символов и неомифологизация культурного пространства подстегнули процессы дереализации событийной основы современных романов, что в свою очередь спровоцировало изменения связей в триаде событийность – сюжет – фабула:

- усиление расхождения сюжета и собственно фабульной основы романа;
- обращение к нереалистичным событиям в фабуле романов, в том числе и написанных в духе реализма;
- смещение содержательного ядра сюжета с последовательного изложения событий на совокупность определённых мотивов, тем, мировоззренческих взглядов главных героев;
- отход от принципа хронологической последовательности изложения, что приводит к появлению многообразных «модификаций» хронотопа романа;
- выход «несобытийности» за рамки «внефабулярных элементов»;
- полимодальность повествования в романе, когда авторы все чаще обращаются к изложению одних и тех же событий с разных точек зрения и т.д.

В конце XX века синтетические возможности романа возрастают и эта тенденция носит устойчивый характер. Поэтому при анализе романов ошибочно применение «жанровых признаков» как трафарета для оценки художественной ценности произведения, пытаясь обосновать оценку на «жанровую» чистоту. Теория жанров и теоретическая поэтика не ставят перед авторами задач по созданию «правильных» произведений искусства [14, 83], хотя и не снимает требования в отношении «фабульно-сюжетной событийности».

К сожалению, в истории литературоведения не раз предпринимались попытки сформировать как жанровые (композиционно-структурные), так и идеологические (идейно-содержательные) требования к писателям (например, таким недостатком периодически страдало советское литературоведение). Такая позиция игнорирует роль отдельных авторов в литературном процессе. Предание забвению или трансформация существующих и формирующихся жанров – все это связано с художественным сознанием автора. Именно автор «выбирает» определенный тип повествования и совокупность художественных приемов для раскрытия авторского замысла. Само появление романа в современном понимании связано с отходом Мигеля Сервантеса де Сааведра от существующих канонов повествования, смешение в «Дон Кихоте» и «Северной повести» элементов новеллы, плутовского романа, «обрамленной повести», «exempla» и т.д.

Аналогичный механизм можно зафиксировать и в процессе «смещения жанра», когда с истечением времени имеет место трансформация жанровых

признаков и формирование внутрижанровых типов. Классическим примером могут служить исторические романы В. Скотта, который сочетая элементы художественных и документальных жанров, стал основоположником новой разновидности романа. Движущий фактор при создании В. Скоттом исторического романа – это необходимость использования особенностей художественного и документального повествования для полного раскрытия авторского замысла.

Мигель Сервантес де Сааведра и Вальтер Скотт выступили в роли критиков существующей жанровой системы. Роль автора не ограничивается выбором стать последователем жанра или создателем нового жанра, но и предполагает возложение функции критика. Игнорируя существующие жанровые каноны и нарушая требования жанровых признаков, автор в открытой или завуалированной форме их порицает. В результате, автор подвергает обструкции существующие жанры, неся на себя в некоторой степени бремя разрушителя «чистоты» существующих жанров.

Обращение автора к жанрам и их признакам не является абсолютно произвольным актом: содержание авторского замысла и используемый метод художественного познания подталкивают автора к использованию конкретного жанра и художественного приема. При этом если разнообразие авторских замыслов предопределяет также разнообразие идейно-жанровых качеств произведений (в том числе и в повествовании, стилистике, сюжете, фабуле, хронотопе и т.д.), то частичное совпадение авторского замысла придает произведениям некие «родственные» черты, что и служит основанием для соотнесения с различными родами и жанрами. Жанровая конструкция художественного произведения во многом «корректируется» степенью «развернутости» и последовательности использования метода (методов) художественного познания, глубиной проникновения с его помощью в предмет отображения. Таким образом, функция авторской критики жанра интегрирована в творческий процесс и может проявлять себя более активно:

- в периоды трансформации общественных отношений;
- под влиянием развития научной мысли.

Если трансформация общественных отношений предоставляет автору материал для формирования вариаций авторского замысла, то развитие научной мысли предполагает также изменение методов художественного познания.

На мой взгляд, функция авторской критики жанровой конструкции может проявлять себя в нескольких формах:

- отказ автора от жанра в целом (как форма «пассивной» критики);
- обращение к «смещению жанра», в случаях, когда автор не считает, что жанр исчерпал возможности для раскрытия его авторского замысла, но критически относится к существующим вариациям того или иного жанра;
- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям;

- создание нового жанра, в случаях, когда автор уверен, что существующие жанры не способны раскрыть его авторский замысел;

- художественно-жанровая рефлексия, когда в тексте художественного произведения передается познание жанровой системы и отдельных жанров.

Отказ авторов от жанра или группы жанров в целом связано с процессами замещения в литературе. Например, в русской литературе «обновление» жанровой системы приходится на рубеж XVII-XVIII веков, когда специфические жанры русской литературы (летопись, жития и т.д.) уступили место жанрам литературы Западной Европе. В азербайджанской литературе этот процесс приходится на XVIII-XIX века. Это период отказа в азербайджанской литературе от традиционных жанровых конструкций, период трансформации жанровой системы в целом. На смену жанровым формам классической восточной литературы постепенно пришли жанры, созданные в рамках западной литературы (роман, новелла, драма и т.д.).

Следует также подчеркнуть, что отказ автора от жанра в целом, как форма «пассивной» критики, наиболее часто встречается в отношении жанров, имеющих жесткую конструкцию. Неслучайно, что наибольшее количество жанров, неиспользуемых современными авторами, являются поэтическими жанрами. Если при трансформации жанровой системы азербайджанской литературы в XVIII-XIX века средневековые прозаические жанры были инкорпорированы в создаваемые произведения проевропейской прозы, то средневековые лирические жанры не были востребованы обновленной литературой. Именно на этот период приходится становление в азербайджанской литературе «романа-хекаята». Это жанровая конструкция инкорпорировала на романную базу элементы восточных философских и дидактических трактатов, «хекаят»ов и «саргузашт»ов, письменных дастанов и т.д.

Следующие три формы проявления функции авторской критики жанровой конструкции были продемонстрированы на творчестве Мигеля Сервантеса де Сааведра и Вальтера Скотта. В романе Сервантеса «Дон Кихот» мы сталкиваемся с такими формами как:

- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям;

- создание нового жанра, в случаях, когда автор уверен, что существующие жанры не способны раскрыть его авторский замысел.

В исторических романах В.Скотта проявляют себя следующие формы авторской критики:

- обращение к «смещению жанра», в случаях, когда автор не считает, что жанр исчерпал возможности для раскрытия его авторского замысла, но критически относится к существующим вариациям того или иного жанра;

- допущение жанрового смешения, когда автор предполагает, что его авторский замысел может быть раскрыт лишь при одновременном обращении к различным жанровым конструкциям.

Художественно-жанровая рефлексия – форма проявления авторской критики жанровой конструкции, которая имеет свои особенности. Художественно-жанровая рефлексия предполагает включение в авторский замысел вопросов познания жанра, переосмысления и переоценки его содержания и признаков. Художественно-жанровая рефлексия обращается к художественной интроспекции, как методу художественного анализа.

Художественно-жанровую рефлексия следует отличать от жанровой рефлексии и от художественной рефлексии, используемой для целей мистификации.

Жанровая рефлексия предусматривает, что при создании художественного произведения автор соотносит свой авторский замысел, особенности его изложения в тексте с требованиями того или иного жанра (или нескольких жанров). Первые четыре формы авторской критики жанровой конструкции отражают противоположные по сущности с жанровой рефлексией явления.

Художественная рефлексия проявляет себя в форме этически-познавательной рефлексии или же в форме творческой рефлексии. Этически-познавательная рефлексия предполагает:

- создание и чтение текста как акт, как форма поведения;
- лирическое и риторическое высказывание по поводу содержания отдельных частей текста.

Творческая рефлексия предполагает собой наличие комментариев, анализа вводных текстов (именно как текстов), анализа принципов создания вводных текстов и художественного произведения. Художественно-жанровая рефлексия представляет собой разновидность творческой рефлексии. На практике, в чистом виде «чистом» виде художественно-жанровую рефлексия трудно вычленишь: в художественном произведении она проявляется как составная часть творческой рефлексии. Вместе с тем, присутствие в художественном произведении творческой рефлексии не предопределяет обязательное наличие и художественно-жанровой рефлексии. Если говорить о разных типах романа, то наиболее полно творческая рефлексия проявляет себя в «романах о творчестве» (традиционно используется словосочетание – «роман о художнике»). «Роман о художнике» служит саморефлексии художника и творчества, отражает в себе эстетическую программу творца.

Отличительной особенностью художественно-жанровой рефлексии является то, что автор раскрывает свое видение и понимание сущности, роли и значения того или иного жанра. Тогда как в других формах авторской критики жанра – диспут о сущности жанра носит «подстрочный» характер. Художественно-жанровая рефлексия может проявлять себя как эпизодически, так и проявлять себя по всему тексту произведения.

В качестве примера художественного произведения, в котором художественно-жанровая рефлексия имеет место на протяжении всего текста, можно привести метароман В.Б. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви». В этом произведении моделируется ситуация самоописания литературы. В романе «ZOO, или Письма не о любви» такие категории, как жанр, сюжет,

фабула и т.д., раскрываются непосредственно в художественном тексте. Художественный текст несет в себе и функции теоретического описания.

1. *Аникеева Н.А.* Начало европейского романа как «саморефлектирующего» жанра (Филдинг и его предшественники) // О жанрах и жанровых системах. Сборник статей. Весы. Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. - Балашов, 2004, № 29;
2. *Бахтин М.М.* Эпос и роман. - Санкт Петербург: Издательство «Азбука», 2000;
3. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. - М., 1979;
4. *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. - М.: Просвещение, 1964;
5. *Бурлина Е.Я.* Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. - Саратов: Издательство Саратовского Университета, 1987;
6. *Виндт Л.* Басня как литературный жанр // Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ. Вып. 3. - Л., 1927;
7. *Гринцер П.А.* Две эпохи романа (вводная статья) // Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра. - М.: Наука, 1980;
8. *Грифцов Б.А.* Теория романа. - М: Государственная академия художественных наук, 1927;
9. *Громов П.Т.* К вопросу о становлении жанра повести в древнерусской литературе // О жанрах и жанровых системах. Сборник статей. Весы. Альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. - Балашов, 2004, № 29;
10. *Долгенко А.Н.* Русский декадентский роман. - Волгоград: Перемена, 2005;
11. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII-XX веков. - Киев-Одесса: Вища школа, 1985;
12. *Затонский Д.В.* Искусство романа и XX век. - М.: Художественная литература, 1973;
13. *Кириянова Н.В.* История мировой литературы и искусства. Учебное пособие. - М.: Флинта-Наука, 2007;
14. *Косиков Г.К.* Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). - М.: Рудомино, 1998;
15. *Лейдерман Н.Л.* Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. - Свердловск: Средне-Уральское издательство, 1982;
16. *Лейтес Н.С.* Роман как художественная система. Учебное пособие по спецкурсу. - Пермь: Пермский университет. 1985;
17. *Поляков М.Я.* В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанра. - М.: Советский писатель, 1983;
18. *Рымарь Н.Т.* Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. - Воронеж: Издательство Воронежского Университета, 1978;
19. *Сквозников В.Д.* Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. - М., 1964;
20. *Тамарченко Н.Д.* Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. - Красноярск, 1988;
21. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. - М.-Л.: Гослитиздат, 1951, Т.30;
22. *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. - М.: Прогресс, 1978;
23. *Ханмурзаев К.Г.* Немецкий романтический роман. - Махачкала, 1998;
24. *Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. - М.: Советский писатель, 1975;
25. *Bausch V.* Theorien des epischen Erzählens, - Bonn, 1964;
26. *Fidler L.* Das Zeitalter der neuen Literatur. // Christ und Welt. 13.11.1968;
27. *Kubly H.* The Vanishing Novel // Saturday Review, № 2. 1964;
28. *Lessing.* Namburgische Dramaturgie. - Leipzig. 1972.

ЗОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядається зображально-виражальний феномен художньої творчості в теоретичних проекціях гуманітаристики.

Ключові слова: зображення, вираження, поетика, мімесис, художнє мислення, уява.

В статье рассматривается изобразительно-выразительный феномен художественного творчества в теоретических проекциях гуманитаристики.

Ключевые слова: изображение, выражение, поэтика, мимезис, художественное мышление, воображение.

The article deals imitative-expression phenomenon the artistic creative work in the theoretical projection of the humanities.

Key words: imitative, expression, poetic, mimesis, artistic thinking, imagination.

Питання про взаємозв'язок між зображенням і вираженням було поставлене ще давньогрецькою літературною критикою. Прикметною ознакою літератури Платон назвав її здатність наслідувати дійсність – мімесис. Поширений у грецькій поезії принцип правдоподібності Арістотель і поклав у підвалини своєї «науки поезії». Зауважимо, вимога правдоподібності аж ніяк не зводилася до безпристрасної фіксації реальних фактів з чітко визначеним смислом і значенням – поетові належало говорити не про те, що сталося, а про можливе або неминуче. «Навіть якщо йому довелося б писати про те, що сталося насправді, він все одно залишається творцем» [1, 55].

Як бачимо, вже в арістотелівській поетиці наслідування не зводилося до подібної подібності, воно передбачало творчий вимисел, вигадку. І саме розуміння вимислу безпосередньо пов'язане з уявленням про художню правдивість. У вимислі «слід давати перевагу неможливному, але вірогідному, перед можливим, яке довіри не викликає» [1, 89]. Довіру ж викликає те можливе, яке витримує перевірку життєвими подіями, підтверджується розвитком життя. І все ж художня правдивість базується за Арістотелем на принципі вірогідності, яка допускає існування у мистецтві неможливого, такого, що не узгоджується з вимогами здорового глузду. Неможливе може виглядати у мистецтві недоречним, неймовірним, дивовижним, яке, проте, викликає почуття естетичної насолоди. Для художньої виразності зображеного, доказу ймовірності неможливого «можна допускати й безглузде» [1, 85].

Художня неправдива правдивість виправдовується в поетиці Арістотеля специфічними законами мистецтва: «якщо воно зображує щось неможливе, то припускається помилки, але вона виправдана, якщо досягає своєї мети» [1, 86]. Вірогідно-неможливе – це і є основа глибинної суперечності художньої правди, яка тримається на зближенні – відштовхуванні реального й вигаданого.

Античний принцип мімезису зазнав творчої трансформації в середньовічній естетиці. Як адекватний античному мисленню неоплатонівцями був запропонований принцип художнього відтворення через «не наслідувальне наслідування».

Середньовічне художнє мислення стало опосередкованою ланкою між античним мімезисом та новоевропейським реалізмом. Як на думку М. Ігнатенка, «сучасний реалізм був би неможливий поза середньовічним принципом «не наслідувального наслідування», яке до зовнішнього античного наслідування долучало «вийняття» з об'єкта зображування його внутрішньої сутності для суб'єкта пізнання» [7, 164].

Сучасний український досвід засвоєння термінів «вигадка», «наслідування», «правдоподібність», «фікція» детально простежено вченими тернопільської філологічної школи у колективній монографії «Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація» (2005). Авторка розділу «Художній світ: поняття, структура, становлення» Надія Денисюк, коментуючи творчий пошук Г. Сивоконем українських відповідників (аналогів) латинських слів «зображувати», «винаходити», «створювати», «вигадувати», «творчий домисел», зауважує: «отже, у 1960 році молодий український дослідник формулював коментар та оцінку давніх поетик у характерних для тодішнього літературознавства термінах: «зображення», «вимисел», «художня творчість», зберігаючи синонімічність таких слів, як вимисел/вигадка, не вказуючи не те, які латинські терміни він передав відповідником «художній» [6, 30].

Вважається, що радикальний крок у тлумаченні уяви здійснив І. Кант, розглядаючи уяву як силу, яка породжує вищу трансцендентну реальність. Кантівську ідею про продуктивну уяву підтримує Вільгельм фон Гумбольдт. Мистецтво, за Гумбольдтом, це «здатність приводити уяву до стану закономірної продуктивності». Продуктивність полягає в тому, що митець створює ідеальний світ: закономірність – в тому, що цей світ завжди є пов'язаним зі світом реальним. Завдання митця полягає в тому, аби в створюваний ним світ «принести всю природу, вірно і повністю спостережену» в реальній дійсності.

Ці два концепти *ідеального* і *реального* зацікавили українського мислителя Олександра Потебню – «найбільш яскравого інтерпретатора ідей В. Гумбольдта» (О. Гулига).

У праці «Думка й мова», осмислюючи співвідношення ідеального й реального, вчений зауважує, що «мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова», і наголошує: «але воно не є безпосереднім відображенням природи в душі, а певною видозміною цього відображення. Між твором мистецтва й природою стоїть душа людини». І знову сутнісно важливе уточнення: «тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю» [4, 132].

Зауваживши, що Гумбольдт обрав за «висхідну крапку» мистецтва реальну дійсність, Потебня погоджується з ним в тому, що «царство фантазії

(під якою тут можна розуміти взагалі творчу здатність душі) є рішуче протилежне царству реальності» [4, 132].

Специфічну властивість витвореної творчою уявою митця художньої реальності український вчений бачить у тому, що її правдоподібність не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у поезії відповідність 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»), його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше. «Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого не додати, не відняти, але немає і не може бути досконалих наукових творів» [4, 141].

Ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію («у царя Трояна цапині вуха»). Тим, хто вимагає безумовної правди від художнього твору, Потебня пропонував відповісти на питання, що таке правда і чи відрізняють вони правду від правдоподібності.

Вчення Потебні про правдоподібну умовність художнього світу має творче відлуння у феноменології Романа Інгардена. Польський вчений питання правди і правдоподібності в літературному творі розглядає з позиції філософської теорії мистецтва. Стикаючись з фактами різнотлумачення концепту правдивості (істинності) творів мистецтва, феноменолог замислюється: чи є правдивість самодостатньою цінністю, поза межами художності, чи вона складає «сутнісний компонент художньої чи історичної вартості твору». Саме поняття «правдивість» як сутнісний компонент художньо-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 впливу на реципієнта; «правдивість» як єдність *ансамблю* якісних моментів у мистецькому творі.

Що стосується останньої ознаки «правдивості» художнього світу твору, то вона, за Інгарденом, завдячує саме творчій діяльності митця, завдяки якій твір стає естетично активним і здатним зачаровувати читача. Прикметно – про цю рису естетичної досконалості твору польський вчений Р. Інгарден висловився словами, дуже близькими до слів 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 цільність, внутрішню гармонію, які явно виступають у творі» [8, 104].

Уява, фантазія, мрія – одна з головних дефініцій епохи передромантизму і романтизму. «Після занепаду романтизму концепція уяви надовго втрачає естетичну актуальність і лише з середини ХХ ст. під впливом філософських феноменологічних пошуків про уяву знову почали писати у працях з естетики та теорії літератури. Отже, підсумовує російський вчений О. Махов, – є підстави говорити не лише про окремих письменників, але й про уяву певних

епох, стилів, напрямів, а також про певні образи як продукти «колективної уяви» [11, 145].

Що стосується поняття «правдоподібність», то на думку філософа В. Подороги, кожного разу воно по-новому визначається [12, 10-11].

У літературному мімезисі, як він гадає, можна виокремити три активно діючі різновиди:

1) мімезис 1 – зовнішній, без нього була б неможливою розповідь про дійсність, в цьому розумінні міметичне відношення зазвичай інтерпретується з позицій класичної теорії наслідування;

2) мімезис 2 – внутрішній, у якому йдеться про мімезис як самодостатню властивість художнього світу «автономно не залежного від світу реального». Розмаїття мімезисів (внутрішніх) співвідноситься з розмаїттям літературних світів, тому такими очевидними є відмінності однієї літератури від іншої»;

3) мімезис 3 – тип мімезису, спрямованого на зовнішні зв'язки між окремими творами окремих письменників (взаємне цитування, епіграфи й присвячення, плагіати і взаємо запозичення [10, 10-11].

Літературу можна розглядати, нагадує філософ, по-різному, наприклад з точки зору її наслідувальної достовірності (принцип *правдоподібності*). Правда, ця міра «правдоподібності» кожного разу по-новому визначається» [12, 10].

Питання про специфіку художньої правдивості порушив відомий російський вчений Д. Лихачов у статті «Внутрішній світ художнього твору», опублікованій 1968 року у журналі «Вопросы литературы».

Вивчаючи відображення дійсності у світі художнього твору, літературознавці, зауважує Лихачов, обмежуються як правило тим, що звертають увагу на те, вірно чи не вірно відображені у творі окремо взяті явища дійсності.

Помилку дослідників, різні «вірності» чи «невірності» в зображенні художньої дійсності вчений вбачав у не співмірності світу реального і художнього («міряють світовими роками квартирну площу»).

Щоправда, визнає Д. Лихачов, стало вже трафаретним вказувати на відмінність дійсного факту і факту художнього. «Відмінність світу реального і світу художнього твору усвідомлюється вже досить гостро, – міркує вчений і уточнює, – але справа полягає не в тому, щоб «усвідомлювати» щось, але й визначити це «щось» як об'єкт вивчення» [10, 725].

Справді наукове вивчення цього об'єкту в його художній специфіці стало можливим у вітчизняній науці лише у 70-х роках минулого століття – радянське літературознавство віддавало перевагу ідеологічним інтерпретаціям і тлумаченням» [16, 3].

Між тим, вже на початку 20-х років минулого століття російський вчений А. Скафтимов порушив питання про потребу теоретичного вивчення літературного твору саме «як естетичного явища». Запропонована історико-літературна методологія передбачала нове розуміння літературної дійсності саме як естетичного феномена, «який виявляється перш за все поглибленням і

ускладненням першорядного питання науки – про шляхи осмислення і визначення об'єкта вивчення» [15, 163]. За попереднього історико-культурного підходу до літературного твору, зауважує вчений, коли не враховувалася його естетична природа, труднощі осягнення наукою об'єктом в його істинній реальності мало відчувалися. Вся дійсність твору зводилася до його предметно і зовнішньо-логічного змісту. У зв'язку з кваліфікацією літературних явищ як естетичної реальності, змінилися і вимоги до процесу дослідження: «тепер літературний факт, навіть за наявності його безпосереднього сприйняття, постає як щось пошукуване і для наукової свідомості надто далеке і складне» [15, 163].

А чи взагалі можливий теоретичний аналіз художнього об'єкта, замислюється Скафтимов, чи можливі якісь норми і критерії для визначення естетичних властивостей естетичного об'єкта, якщо сприйняття його залежить від того, хто сприймає; чи можливо це, «коли всякий художній образ є багатозначним, як це ґрунтовно роз'яснив Потебня?» [14, 165].

Проте визнанням складності проблеми, оптимістично зауважує вчений, не знімається сама проблема. І уточнює: «мета теоретичної науки про мистецтво – осягнення естетичної цілісності художніх творів» [15, 166].

У ті ж таки 20-ті роки Михайло Бахтін пише працю «До питання методології естетики художньої творчості», яку розглядає «як спробу методологічного аналізу основних понять і проблем поетики». Окремий розділ цієї праці присвячений вивченню естетичного об'єкта в поезії [2, 265].

Для естетики словесної художньої творчості як науки художній твір, допускає вчений, безумовно є об'єктом пізнання і уточнює: це пізнавальне ставлення до твору має вторинний характер, «первинним же ставленням має бути чисто художнє». А відтак об'єктом естетичного аналізу має бути те, чим є твір для спрямованої на нього естетичної діяльності художника і спостерігача.

Об'єктом естетичного аналізу, таким чином, є *зміст естетичної діяльності* (і споглядання), спрямованої на твір. І як узагальнюючий висновок: «Зрозуміти естетичний об'єкт в його чисто художній своєрідності ... перше завдання естетичного аналізу» [2, 275].

Художній твір – «власне естетичний об'єкт» – Бахтін розглядав як принципово нове особливе буттєве утворення, не природничонаукового, і не психологічного, і не лінгвістичного характеру – це своєрідне естетичне буття, «яке включає в себе творця» [2, 325].

У процесі творчої діяльності художнику слова, зауважував учений, доводиться стикатися як з явищами існуючої дійсності, так і з традиціями словесного мистецтва. Доводиться боротися зі старими чи за старі літературні форми, долати їхній спротив чи знаходити в них опертя. Проте в підґрунті цих стосунків, «у межах винятково літературних контекстів» лежать суттєвіші чинники, що визначають стосунки з «дійсністю пізнання і вчинку».

Кожний художник, за Бахтіним, у своїй творчості «якщо вона значуща і серйозна, є немов першим художником, йому безпосередньо доводиться займати естетичну позицію стосовно позаестетичної дійсності» [2, 292].

Зайняти естетичну позицію, це, зокрема, й визнання того факту, що в художньому творі діють дві ціннісні системи, дві закономірності, «змістовна і формальна закономірність». «Тільки за цієї умови, – наголошував Бахтін, – ми можемо говорити про твір як про художній» [2, 293].

Порушуючи питання про методикку естетичного аналізу форми, вчений визнавав, що досить часто форма розуміється тільки як «техніка», що є характерним і для формалізму, і для психологізму в мистецтвознавстві – «ми ж розглядаємо форму у власне естетичному плані, як художньо-значущу форму» [2, 56-57].

Художньо значимою форма стає, за Бахтіним, коли виражає активне ціннісне ставлення автора-творця і реципієнта (спів-творця форми) до змісту. У статті «Слово в житті і слово в поезії» Волошин-Бахтін писав: «За допомогою художньої форми творець займає певну *активну позицію стовно змісту*» [4, 106]. У праці «До питань методології естетики словесної творчості», визначивши автора-творця «конститутивним моментом художньої форми», Бахтін розкриває виражальні можливості художньої форми: «Форму я маю пережити як моє активне ціннісне відношення до змісту, щоб пережити її естетично: у формі і формою я співаю, розповідаю, зображую, формою я виражаю свою любов, своє утвердження, своє прийняття» [2, 312].

У контексті цих бахтінських розмислів про взаємозалежність форми і вираження варто згадати працю італійського філософа Б. Кроче «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика», яка була опублікована у 1902 році, а в російському перекладі вийшла у 1920 р. Естетику Кроче розглядає як «науку про інтуїтивне чи виражальне пізнання, яке і є естетичним чи художнім фактом» [9, 24]. Одним з найскладніших питань естетики Кроче називає питання про взаємостосунки між формою і матерією, тобто між *формою* і *змістом*. В чому полягає *естетичний* факт, замислюється філософ, в одному лише змісті чи в одній лише формі, чи в них обох в один і той же час? Висновок однозначний: «*Естетичний факт є формою і тільки формою*» [9, 26]. Проте це зовсім не означає, уточнює Кроче, що зміст є чимось зайвим («як він часто уявляється, навпаки, він є необхідним вихідним пунктом для виражального факту»). Це і є свідченням того, «що від якості змісту до якості форми взагалі немає переходу» [9, 26].

Інтуїтивне пізнання Кроче розглядав як пізнання виражальне. «*Кожна справжня інтуїція, – писав вчений, – чи кожне справжнє уявлення, є водночас і вираження*» [9, 8]. Як зауважив сучасний російський естетик В. Бичков, вираження – це специфічна діяльність духа, яка у Кроче ототожнюється також з мистецтвом і формою [9, 891].

І саме з вираженням пов'язував італійський вчений специфіку форми, яку не можна виразити, оскільки вона сама вже є вираженням» [9, 46].

Не обминув Кроче і питання мімезису. В розділі «Критика наслідування і критика художньої ілюзії він зауважує: «міркування про те, що мистецтво є *наслідуванням природи*» не є доказовим і не досить точним. Подібні твердження, за Кроче, іноді наближалися до істини, іноді дотримувалися

помилкових ідей, «а найчастіше подібні міркування нічого не виражали». Одним «із науково законних смислів» цього міркування є той, коли «наслідування» розуміється як уявлення чи інтуїція природи, як форма пізнання» [9, 26]. Специфіку мистецтва Кроче вбачає в тому, що воно «не відтворює певну існуючу річ, але завжди створює щось нове; відтак воно не є наслідуванням, але створенням» [9, 9]. Щодо зв'язку мистецтва з часом, то цей зв'язок, за Кроче, стосується майбутнього, а не минулого. «В кожному слові поета, в кожному витворі його уяви, – писав філософ, – присутня вся драма реальності в її майбутньому, в її постійному розвитку» [9, 9].

Така позиція Б. Кроче добре вписується в контекст літературно-теоретичних пошуків ХХ ст. і зокрема в психологічну теорію О. Потебні; «естетику вираження» експресіоналізму; вчення М. Бахтіна про *нададресата*, абсолютно справедливе розуміння якого передбачається або в метафізичній далині, або в далекому історичному часі; філософську концепцію О. Лосєва про вираження як естетичний феномен.

У праці «Діалектика художньої форми» (1927) Лосєв фактично ототожнює поняття «вираження» і «художня форма» – *«художнє вираження, чи форма є таке вираження, яке виражає дану предметність повністю і в абсолютній адекватності так, що у вираженому не більше і не менше сенсу, ніж у виражаючому»* [11, 45].

Зауваживши, що *художнє* у формі є принципова *рівновага* логічної і алогічної стихій, вчений наголошує – таке визначення художнього вираження має замінити абстрактно-метафізичне вчення про «ідеальне», «реальне», про «втілення ідеального в реальному», згідно з яким в уяві митця спочатку виникає образ «сміслової предметності» (зміст) майбутнього твору, а вже згодом відбувається його художнє оформлення.

При цьому О. Лосєв робить сутнісно важливе уточнення, зауваживши, що «сама по собі предметність не є завданням мистецтва. Завдання мистецтва – дати *вираження* предметності» [11, 76].

Як слушно зауважив відомий російський філософ В. Бичков, тут Лосєв фактично підходить до сутності мистецтва як естетичного феномена – глибинної діалектики художньої творчості і сприйняття – діалектики образу і первообразу [3, 897]. «Художник створює форму, – писав О. Лосєв, – але форма сама створює свій первообраз. Художник створює щось одне цілком визначене, а виходить – дві сфери буття відразу... образу і первообразу одночасно» [11, 82]. Вочевидь йдеться про зображений у художньому творі образ і про його духовну передумову – первообраз, який знаходить своє вираження в конкретній художній формі. І саме в цьому, за Лосєвим, полягає «специфікум художності»: ніякого первообразу *до* появи конкретного твору мистецтва (як і *після* нього) не існує. «Мистецтво відразу і образ, і первообраз... В цій самоадекватності, самодостовірності – основа художньої форми» [11, 82].

Коментуючи цю діалектичну думку О. Лосєва, В. Бичков узагальнив: «Тут Лосєву вдалося відкрити найважливіший і найзагальніший закон мистецтва, який згодом надовго був забутий вітчизняною естетикою, що

абсолютизувала частковий й історично локальний принцип відображення» [3, 897].

1. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. – М. : Художественная литература, 1957. – 182 с.; 2. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 6-72; 3. *Бычков В. В.* Выражение невыразимого или иррациональное в свете рациио // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995. – С.887-907; 4. *Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. – Будапешт, 1982. – С. 102-109; 5. *Гумбольдт В. фон*. Избранные труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1984. – 350 с.; 6. *Денисюк Н. Р.* Художній світ: поняття, структура, становлення // Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С.25-76; 7. *Игнатенко М.* Генезис сучасного художнього мислення. – К. : Наукова думка, 1988. – 245 с.; 8. *Ингарден О.* О различном понимании правдивости («истинности») в произведениях искусства // Исследование по эстетике. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – С. 93-113; 9. *Кроче Бенедетто*. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М.: Intraden, 2000. – 100 с.; 10. *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. – Будапешт, 1982. – С. 725-732; 11. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995. – С. 10-571; 12. *Махов А. Е.* Воображение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М. : НПК «Интелвок», 2001. – С. 141-146; 13. *Подорога В.* Мимесис. Материалы по античной антропологии литературы. Т. 1. – М.: Культурная революция, 2006. – 688 с.; 14. *Потебня А. А.* Мысль и язык. – К. : СИТО, 1993. – 192 с.; 15. *Скафтымов А. П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. – Будапешт, 1982. – С. 161-174; 16. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.