

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 – 2014

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., 2014. – 239 с.  
ISBN 978-966-171-780-9.

У збірнику вміщено матеріали, що представляють теоретичні моделі сучасної літературознавчої думки – текстологічні й компаративні аспекти дослідження тексту, проблеми жанрології, національні коди художнього письма, поетикальні студії тощо. До збірника увійшли праці співробітників кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка, її вихованців, 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:**

**Бовсунівська Т.В.** – д-р філол. н., проф.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

**Пелешенко Ю.В.** – 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 18 листопада 2014 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. (044) 239-32-34, E-mail: teorialit@ukr.net).

*Редакційна колегія:* Грицик Л.В., д-р філол. н., проф.(голова), Гейбуллаєва Р.М., д-р філол. н., проф. (Азербайджан), Баканідзе О.А., д-р філол. н., проф. (Грузія), Мельник Я.І., д-р філол. н., проф. (Німеччина), Набитович І.Й., д-р філол. н., проф. (Польща), Ненадаєць А.М., д-р філол. н., проф. (Білорусь), Тарнавський М.О., д-р філол. н., проф. (Канада), Астаф'єв О.Г., д-р філол. н., проф., Костенко Н.В., д-р філол. н., проф., Бернадська Н.І., д-р філол. н., проф., Гнатюк М.М., д-р філол. н., проф. (редактор-упорядник), Ткаченко А.О., д-р філол. н., проф., Шаповал М.О., д-р філол. н., доц., Андрійченко Н.М., к. філол. н., 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. 18.12.2014. Формат 60х84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. 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

© Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка, 2014

ISBN 978-966-171-780-9

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Алієва Заміна</b> , к. філол. н., доц.<br>ІСТОРИЧНИЙ РОМАН АНАТОЛІЯ ЗОХРАББЕКОВА «КРАЇНА ВОГНІВ»:<br>ШЛЯХИ ДУХОВНОГО ПОСТУПУ АЗЕРБАЙДЖАНЦІВ.....                                    | 6   |
| <b>Астапенко Ігор</b> , магістрант<br>ЛОКУС URBI У ЗБІРЦІ ЕММІ АНДІЄВСЬКОЇ «МІСТА-ВАЛЕТИ».....                                                                                         | 11  |
| <b>Астаф'єв Олександр</b> , д-р філол. н., проф.<br>ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ТА ЙОГО СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ.....                                                                             | 15  |
| <b>Бабенко-Жирнова Марина</b> , аспірант<br>ПЕРЦЕПЦІЙНІ МОДЕЛІ СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ.....                                                                                       | 23  |
| <b>Бернадська Ніна</b> , д-р філол. н., проф.<br>ЖАНР ПОСЛАННЯ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГРАБОВСЬКОГО.....                                                                                     | 36  |
| <b>Білоус Петро</b> , д-р філол. н., проф.<br>СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЛІТЕРАТУРІ.....                                                                                            | 45  |
| <b>Бодасюк Олена</b> , бакалавр<br>ПОЕТИЧНІ ЗБІРКИ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА «РАННЯ ОСІНЬ» ТА<br>«ДНІ» У ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ 20-ИХ РОКІВ ХХ СТ.<br>(ЗА МАТЕРІАЛАМИ АРХІВУ ЮРІЯ МЕЖЕНКА)..... | 50  |
| <b>Бровко Олена</b> , д-р філол. н., проф.<br>СПОГАДИ ІВАНА БІЛОГУБА «НЕКРОЛОГ»:<br>ЛІТЕРАТУРА ОСОБИСТОГО ДОКУМЕНТУ.....                                                               | 56  |
| <b>Бугрій Анастасія</b> , к. філол. н., викл.<br>ЕСКАПІСТСЬКЕ СВІТОВІДЧУТТЯ У РОМАНІ І. МАКЬЮЕНА «АМСТЕРДАМ».....                                                                      | 60  |
| <b>Гладун Дарина</b> , бакалавр<br>УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КИЄВІ НА ПОЧАТКУ 20-ИХ РОКІВ ХХ СТ.<br>(ЗА МАТЕРІАЛАМИ НЕОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЮРІЯ МЕЖЕНКА).....                                 | 65  |
| <b>Гнатюк Мирослава</b> , д-р філол. н., проф.<br>ФЕНОМЕН АВТОРА У ГЕНЕТИЧНІЙ ТЕКСТОЛОГІЇ.....                                                                                         | 73  |
| <b>Грицик Людмила</b> , д-р філол. н., проф.<br>РУСТАВЕЛІ В КОМУНІКАТИВНИХ МОДЕЛЯХ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА.....                                                                                | 86  |
| <b>Гузій Ольга</b> , магістр<br>ДЖЕРЕЛА ТЕКСТУ ПОЕЗІЇ ЛЕОНІДА ГЛІБОВА «КТО БЛАЖЕН?».....                                                                                               | 92  |
| <b>Донбай Алі</b> , д-р філол. н., проф.<br>РОЗВИТОК ПОРІВНЯЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У НОВІЙ ТУРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....                                                                         | 105 |

|                                                                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Дроздовський Дмитро</b> , к. філол. н., м. наук. сп.<br>СТРАТЕГІЇ ФЕРМЕНТАЦІЇ НАРАТИВУ В РОМАНІ «ХМАРНИЙ АТЛАС»<br>Д. МІТЧЕЛЛА: ДИСКУРС ПІСЛЯ-ПОСТМОДЕРНУ.....                               | 113 |
| <b>Загребельна Наталія</b> , к. філол. н., доц.<br>СТРАТЕГІЇ БЕЛЕТРИЗАЦІЇ ОПОВІДІ В РОМАНІ В.С. МОЕМА «НА ЖАЛІ БРИТВИ».....                                                                     | 123 |
| <b>Зарва Вікторія</b> , д-р філол. н., проф.<br>РОМАН ВИХОВАННЯ: ГЕНГЕЗИС, КЛАСИФІКАЦІЯ,<br>СТРУКТУРНО-ТЕМАТИЧНІ ОЗНАКИ.....                                                                    | 134 |
| <b>Кефелі Айше Емель</b> , д-р філол. н., проф.<br>КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ І НАУКОВО-ТЕХНІЧНИЙ ПРОГРЕС.....                                                                                    | 143 |
| <b>Ковінько Марина</b> , аспірант<br>АВТОРСЬКА МАСКА У «НАРИСАХ БУРСИ» АНТОНА САНЧЕНКА.....                                                                                                     | 148 |
| <b>Костенко Наталія</b> , д-р філол. н., проф.<br>ТЕОРІЯ БАГАТОСКЛАДОВОЇ СИСТЕМИ РИТМУ В НАУКОВИХ ПРАЦЯХ<br>МИХАЙЛА ГІРШМАНА ТА ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ НА ПРАКТИЧНИХ<br>ЗАНЯТТЯХ ІЗ ВІРШОЗНАВСТВА..... | 159 |
| <b>Красножон Катерина</b> , магістрант<br>ВАСИЛЬ СТУС: ПОШУКИ ХУДОЖНЬОЇ ДОСКОНАЛОСТІ<br>(ТЕКСТОЛОГІЯ ОДНОГО ВІРША).....                                                                         | 165 |
| <b>Мандрицька Наталія</b> , бакалавр<br>УКРАЇНСЬКА МАЛА ПРОЗА ТА КРИТИЧНА ДУМКА ПОЧАТКУ ХХ СТ.<br>У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ЮРІЯ МЕЖЕНКА.....                                                        | 169 |
| <b>Мацевко-Бекерська Лідія</b> , д-р філол. н., доц.<br>РЕЦЕПТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАРАТОРА В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ.....                                                                               | 176 |
| <b>Мегела Іван</b> , д-р філол. н., проф.<br>ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДНОЇ СТРУКТУРИ РОМАНУ Г. ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР».....                                                                                 | 187 |
| <b>Муравецька Ярослава</b> , магістрант<br>СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ТАНАТОСУ В ПРИЗМІ<br>КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ЕПОХ.....                                                                           | 200 |
| <b>Мchedладзе Іване</b> , докторант<br>МИХАІЛ ДЖАВАХІШВІЛІ ТА УКРАЇНА: ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН<br>(ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ І ЩОДЕННИКОВИМИ ЗАПИСАМИ).....                                | 205 |
| <b>Набитович Ігор</b> , д-р філол. н., проф.<br>ТЕОЛОГІЧНИЙ РОМАН ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД<br>("ЩОДЕННИК СІЛЬСЬКОГО КЮРЕ" ЖОРЖА БЕРНАНОСА ТА<br>"СПОКУТНИК І КЛЮЧІ ЗЕМЛІ" ВАСИЛЯ БАРКИ).....        | 212 |
| <b>Ненадавець Аляксей</b> , д-р філол. н., проф.<br>КАНЦЭПТ «ДОЖДЖ» У ПАЭЗІІ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА.....                                                                                        | 227 |

|                                                                                                                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Новик Ольга</b> , д-р філол. н., проф.<br>ТРАДИЦІЯ «КНИЖНОСТІ» В ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ.....                                                                                                               | 235 |
| <b>Рибалкін Сергій</b> , аспірант<br>ТЕРИТОРІЯ ХІП-ХОПУ: ПОЕЗІЯ МАГРИБСЬКОЇ ВУЛИЦІ У ХХІ СТ.....                                                                                                                          | 248 |
| <b>Смольницька Ольга</b> , к. філос. н., ст. наук. сп.<br>НЕОМІФОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ БОГОМАТЕРІ У ПОЕЗІЇ<br>ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І ВІРИ ВОВК: УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ НАРОДНОГО<br>ПРАВОСЛАВ'Я І НАРОДНОГО КАТОЛИЦИЗМУ..... | 259 |
| <b>Табаківа Ганна</b> , к. філол. н., доц.<br>ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ В ЛІРИЧНІЙ ПРОЗІ.....                                                                                                                                   | 270 |
| <b>Тарнашинська Людмила</b> , д-р філол. н., ст. наук. сп.<br>КАНОН: СПЕЦИФІКА МНЕМОНІЧНИХ МЕТАМОРФОЗ.....                                                                                                                | 278 |
| <b>Харлан Ольга</b> , д-р філол. н., проф.<br>«ГЕОПОЕТИКА» ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТЕРМІН.....                                                                                                                               | 289 |
| <b>Циганок Ольга</b> , к. філол. н., доц.<br>ПРИНЦИПИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ВІРШОВИХ ТВОРІВ У КИЇВСЬКІЙ<br>ПОЕТИЦІ 1637 РОКУ.....                                                                                                | 294 |
| <b>Школа Валентина</b> , к. філол. н., доц.<br>КАЗКОВІ МОТИВИ ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША.....                                                                                                                              | 301 |
| <b>Шкуров Євген</b> , аспірант<br>ПРИРОДА ЛЮДСЬКОГО У НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНІЙ НОВЕЛІ<br>С. ЛУК'ЯНЕНКА «"Л" – ОЗНАЧАЄ ЛЮДИ».....                                                                                              | 309 |

## **ІСТОРИЧНИЙ РОМАН АНАТОЛІЯ ЗОХРАББЕКОВА «КРАЇНА ВОГНІВ»: ШЛЯХИ ДУХОВНОГО ПОСТУПУ АЗЕРБАЙДЖАНЦІВ**

Стаття присвячена роману Анатолія Зохраббекова «Країна вогнів», духовній історії азербайджанців, формуванню держави та релігії. Автор аналізує політичні, економічні й культурні досягнення уряду Ширваншахів.

*Ключові слова:* духовність, ісламська мораль, самоідентифікація, постмодерна література, трилогія, зороастризм.

Статья посвящена роману Анатолия Зохраббекова «Страна огней», духовной истории азербайджанцев, становлению государства и религии. Автор анализирует политические, экономические, культурные достижения правительства Ширваншахов.

*Ключевые слова:* духовность, исламская мораль, самоидентификация, постмодерная литература, трилогия, зороастризм.

This article deals with the detailed history of formation of the novel by A. Zohrabbakov titled as "A Land of Fire", history, becoming the state and religion. The author analyses the political, economical and the cultural fields of Shirvanshah's Government.

*Key words:* spirituality, islamic moral, self definition, postmodern literature, trilogy, zoroastrism.

Літературний процес початку ХХ ст. як в Україні, так і в Азербайджані характеризується активізацією інтересу до феномену духовної самоідентифікації в загальному контексті відтворення великомасштабної картини національного життя, до діалогу української та азербайджанської культур. Це сприяло посиленню уваги письменників не тільки до питань індивідуально-особистісного плану, а й до проблем духовності соціуму. Духовна культура радянської людини відкидала національні, релігійні канони, які існували в соціалістичному суспільстві. Проте релігійні мотиви, сюжети, теми, пов'язані з історією та релігією, представлені у творчості багатьох письменників тієї доби, серед яких – Ч.Айтматов, Р.Іванічук, З.Тулуб, Т.Зульф'ікаров, А.Зохраббеков та ін.

Для літератури ХХ ст. стало актуальним звернення не тільки до проблем описового або інформаційного характеру; розкриваються питання загальносвітового значення, розглядається вплив релігії на мораль. Критик Сеїд Гусейн (1887-1938) уважав роман оптимальним жанром для вираження високих суспільних ідеалів. Соціальний роман, як і драма, вперше був створений реалістами-просвітниками [1]. Плідною на цих теренах є діяльність М.Ахундова – автора відомого тритомного роману «Щоденник подорожі Ібрагім-бека» (т. 1-3, 1888, 1906, 1909). У перші десятиліття ХХ ст. з'явилися романи, оповідання, поеми, п'єси А.Гамарлінського, М.Ахундова, М.Казимовського та ін.

У романі азербайджанського письменника Анатолія Зохраббекова «Країна вогнів» всебічно показана визвольна боротьба народу, людей віруючих та наслідуючих ідеї Заратустри. За своїм фахом А.Зохраббеков інженер, який захопився літературою, став перекладачем, поетом і прозаїком. Він залишив ряд змістовних публіцистичних нарисів, наукових розвідок, переклади фрагментів поем Нізамі Гянджеві та незакінчений оригінальний роман «Країна вогнів», до роботи над яким розпочав у 40-их роках ХХ ст. Ідейно-художні особливості роману визначили його провідне місце в модерній і постмодерній літературі. Анатолій Зохраббеков вибрав жанр історичного роману з метою правдивого відтворення історії народу, Ширваншахів, Баку. Він став основоположником жанру сучасного історичного роману в азербайджанській літературі. Бажання описати складний період історії своєї країни, прагнення долучити читачів до імені Нізамі Гянджеві – основні причини звернення письменника до історичного роману.

Спираючись на літературні досягнення М.Ахундова, Н.Наріманова, М.Ордубаді, Ю.Чяманзаманлі, А.Зохраббеков розширив межі історизму в азербайджанській літературі. Яскравими зразками жанру історичного роману стали «Туманний Тебріз» М.Ордубаді, де відтворено революційні події у Південному Азербайджані, роман Ю.В. Чяманзаманлі «Між двох вогнів» (інша назва – «В крові»), присвячений М.Вагіфу, роман І.Гусейнова «Судний день», який оповідає про І.Насімі. Описувані в романі А.Зохраббекова події та постаті є насправді історичними, видатними. Автор показує героїв у динамічному розвитку, намагається досягнути їхній життєвий шлях.

На думку Р.Іванчука, історичний роман – це особливий жанр, що формував національну свідомість, зберігав і утверджував історичну пам'ять, завжди відгукувався на найгостріші проблеми сучасності. У романі «Країна вогнів» автор дав історичну оцінку політичного, економічного, культурного життя держави Ширваншахів, детально зобразив життя в палаці ханів, традиції та побут шахської сім'ї.

Змальовуючи Ефрус-хатун, сестру ширваншаха Ахсітана, письменник наголошує на тому, що вона є носієм світогляду народу, глибоким знавцем усної народної творчості. Розповідаючи молодому поколінню легенди, притчі, історії про Олександра Македонського, царицю Більгеіс Сабу, Гиз Галасу та інших видатних людей турбується про те, аби вони уникли забуття.

Ефрус-хатун переконана, що Азербайджан – одне з перших місць поселення людини. У своїх оповідах вона апелює до релігійної свідомості. Ще до завоювання цих земель арабами, в Азербайджані панувало вчення Заратустри. Азербайджанці були вогнепоклонниками й свою країну називали країною вогнів: «Долго-долго простоял Сабаил, и счастливо жили в нем люди. Так ли было или не так, один бог о том ведает. Но вот явился сюда воин – царь Искандер со своим визирем Аристобу. Он осадил и взял город с помощью тайного огня, горевшего даже под водой, от которого камни, распадаясь, шипели как известь, а железо плавилось словно воск. Он разрушил Сабаил и угнал его жителей. Но... кровь высыхает, горе забывается, и даже из трещин в

скале трава виростає, и вот на месте города появилась маленькая деревушка. Ее жители по-прежнему поклонялись огню...» [5, 45]. Так Ефрус-хатун змальовує непереможність азербайджанського народу, відданість його традиціям, вміння застерігати моральні та релігійні принципи. «Священные огни пылали во всех уголках нашей земли и прадеды наших предков называли эту землю Азербайджан – Страна Огней...» [5, 45-46].

Довго простояв Сабаїл, й щасливо жили в ньому люди. Вустами Ефрус-хатун автор розповідає про Заратуштру, його вчення, про молитви, що існували в той час на азербайджанській землі [5]. Читач дізнається про те, що відомий у світі під іменем Заратуштра, за історичними довідками, є уродженцем Південного Азербайджану. Ставши засновником нового віросповідання, Заратуштра обійшов багато країн світу з метою поширення догм своєї релігії. Він жив приблизно в VII-VI ст. до н.е. й загинув від рук туранців. У ті давні часи, про які йдеться в романі, з'явивлося місто Вогню – Бак. На давніх мовах слова «Бак» означало божество. Божество, якому приносили жертви. Там на пагорбі, де красується сераль, колись височів семиглавий храм. І стояла всередині міста ще одна цитадель вогню – інша башта ...

Столиця країни – Баку, сьогодні процвітаюче космополітичне місто, що пишнотою не поступається Дубаям чи Абу-Дабі. Азербайджан – країна мусульманська, але набагато терпиміша та сучасніша, порівняно з сусідніми країнами. Історичний центр Баку забудований мечетями, художніми галереями, килимовими крамничками, які туляться в лабіринтах вузьких вуличок, обнесених стіною «старого міста» Ічері-Шехер, або просто Фортеці. У 2000 році Фортеця була включена до списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. На території Фортеці – чудовий Палац Ширваншахів (XV ст.), Мечеть Мухаммеда (XI ст.), східні лазні й таємнича Дівоча вежа, яка була зведена тисячу років тому та дивним чином збереглася після численних облог.

Ефрус-хатун по-своєму передає легенду про Дівочу вежу, як своєрідний символ непокори і мужності, виявлених дружиною-азербайджанкою: «Она (Девичья башня) была в ту пору не столь высока. Ее поднял и удвоил властитель Масуд Ибн-Дауд. Да будут благословенны мемуры, поработавшие для славы его имени! Башня не была так высока, но любой мореход видел ее на расстоянии семи фарсахов. На вершине ее горел огонь. В ее стене, как фитиль в свече, была заложена длинная труба, от огневого колодца до крыши. По ней шел огненный дух земли, и над куполом башни вздымалось сине-красное пламя» [5, 45-46].

Шлях утвердження ісламу – довгий і повільний процес, який мав мирний характер. У багатьох країнах іслам закріпився міцно, немов народи, що почали «звикати» до нової релігії, давно чекали її поширення. Для цього були об'єктивні та суб'єктивні причини.

А.Зохраббеков звернувся до подій, пов'язаних із завоюванням Азербайджану арабами й поширенням на його теренах ісламської релігії. Він наголосив, що Азербайджан ніколи не залишався осторонь економічних, політичних і культурних подій, властивих багатьом цивілізованим країнам



стародавнього світу. Водночас, письменник показав Азербайджан як давню землю зі своїми устоями, політичними, економічними та культурними традиціями, що заслуговують на увагу.

Образ Ефрус-хатун вийшов яскравий та самобутній, адже вона є берегинею вогнища шахський сім'ї, таємниць та скарбів держави. Саме вона розповіла правду про завоювання Халіфату [5]. В історії Азербайджану чимало жінок-патріоток, готових у потрібний момент стати на варту інтересів країни [2]. Майстерно користуючись усіма елементами розповіді, А. Зохраббеков зумів переконливо відтворити захоплення арабами Азербайджану. Ось як про це розповідає Ефрус-хатун: «Скоро халифы стали присылать в Азербайджан своих военачальников. Они пришли захватить земли, обратит в рабство народ. Арабы повсюду разрушали храмы, гасили огни. И только здесь, в городе Бак, еще сохранились поклонники Ормузда. Апшерон был в стороне от пути арабов. Не так давно еще жила тут в селении старуха Мейранса; было ей за сто лет, и передавала она со слов бабки Фирузы, что однажды к зубчатым, как гребенки, стенам города Бак пришли войска халифа. Разузнал халиф об источниках белого нафта и о вечных огнях. Дошло до него, что во всем мире нет других таких источников, и прислал он войска. Военачальник Абу-аль-Азиз девяносто дней осаждал Бак. Горестей и мучений жителей не описать. День и ночь на каменные чаши лилась жертвенная кровь...» [5, 46]. У своїй роботі над текстом автор спирається на історичні описи облоги інших великих міст, зокрема – Риму, Стамбула, Мараканда [3].

В Азербайджані, як і в багатьох інших завойованих арабами країнах, саме політичний устрій держави сприяв поширенню й пануванню ісламської релігії. «Ічерішехер» у перекладі з азербайджанської означає «Внутрішнє місто». Це старе місто, те саме, з якого колись починався Баку. Пам'ятка старого міста – Гизгаласи (Дівоча вежа). Існує багато легенд про її з'яву [6, 23]. Згідно з однією із них, колись давно шах побудував цю вежу, щоб ув'язнити там свою доньку. Художня думка А. Зохраббекова проникає глибше, для нього важливіше показати людей, що є обронцями своєї віри. В романі виникає логічна схема – представники догм зороастризму сприймають ісламську мораль. Розповідаючи про спробу вийти переможцями з ситуації, Ефрус-хатун зауважує на позиції головних жерців, хранителів Вогню – символів держави [5].

По всьому Азербайджані панували арабські загарбники, й через деякий час ісламську релігію стали сприймати як колись зороастризм. А. Зохраббеков змальовує складні історичні події, щоб показати незламність народного духу, його прагнення відстояти свої святині. Феномен роману полягає у тому, що на його сторінках достовірно описано історію багатьох пам'яток міста Баку.

Так, автор утрутився в суперечку про походження назви знаменитої Дівочої вежі. Його трактування відрізняється від усіх інших тим, що воно безпосередньо пов'язане з історією Азербайджану. За А. Зохраббековим, золотоволоса дівчина вийшла з вогню й стала символом вежі, а значить – і символом Баку: «И тут Егирван сказал: “Она спасет наш город, святой огонь и храм, отомстит за народ. Да будет названа в честь ее эта башня – Гыз галасы”»

[5, 47]. Автор розповідає про те, як поночі невідома дівчина прийшла до табору Абу-аль-Азіза. Сплячого воїна розбудило яскраве світло. Відкривши очі й відкинувши полог намету, він побачив Діву. І промовила вона до нього: «О, воин, я та, которая защищает свой народ. Отведи войну от наших стен, избавь жителей от гибели, не разрушай древний город Огня». На це Абу-аль-Азіз відповів: «Ла-илаха-иллаллах! Борьба за веру для меня священней всего. Каждый мой воин – посланец Мухаммеда!» [5, 47].

Залишаючись вірним східній літературній традиції, А.Зохраббеков органічно поєднує суспільно-політичну та любовну проблематику з майстерним переплетенням фольклорних, історичних і релігійних мотивів. Так, традиційно східна дівчина, закохана в людину іншої віри й нації, не могла розраховувати на згоду з боку родичів. Тому, закохавшись в арабського воєначальника Абу-аль-Азіза, героїня розуміє, що її любов не знайде підтримки в родині й вирішує принести свою любов у жертву народові, який опинився в оточеному місті.

Коли з храму Вогню долинули заклики до молитви, Діва пересилила свою любов. Вона витягла захований у складках шат блакитний меч і розсікла ним горло Абу-аль-Азіза. Тоді ж народ дізнався, що збулося пророцтво: він врятований Дивою, їхній ворог упав від її рук. Відтворюючи релігійні традиції, Анатолій Зохраббеков акцентує увагу на ритуалах, характерних як для зороастризму, так і для мусульманства: шанування святих, спільний заклик до молитви, жертвоприношення, молитовні години.

Ці історично достовірні факти викликали в народі глибоке потрясіння й стали основою легенд про власну жертвність заради звільнення Батьківщини. Саме тому історичні події в Баку і Хамзін були не пересічними. Вогняна Діва виконала свій громадянський обов'язок, поставивши його вище особистих інтересів.

Роман Анатолія Зохраббекова художньо переконує, що історія та література спираються на духовні цінності народу. Сучасній людині важко жити без духовної опори, без релігійного джерела. Описані в романі «Країна вогнів» історичні події подають високі моральні взірці поведінки й саможертвності азербайджанців, правдиво відтворюють політичні процеси відродження народу, появу і розповсюдження на території Азербайджану різних релігій.

1. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. - М.: Искусство, 1979. - С. 237-280; 2. *Бегунов Ю.К.* Древнерусское описание Дербента и Ширвана. - Труды Отдела древнерусской литературы. - Т. XXI. - Москва-Ленинград, 1965. - С.126-131; 3. *Гулиев Г.* Азербайджанская литература/ Гасан Гулиев – Баку: «Нурлан», 2005. – 368 с.; 4. *Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А.* Интерпретация художественного текста. - М.: Просвещение, 1989. - 208 с.; 5. *Зохраббеков А.* Страна огней. – Баку, 1969; 6. *Климович В.Н.* Книга о Коране. - М., 1988.

## ЛОКУС URBI У ЗБІРЦІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ «МІСТА-ВАЛЕТИ»

У статті проаналізовано художню своєрідність поетичної збірки Емми Андієвської «Міста-валети» (сонети й білі вірші), специфіку інтерпретації *локусу urbi* в метафоричній канві тексту.

*Ключові слова:* локус, urbi, сонет, білий вірш, образ, гра, валет, зміст, форма.

В статье проанализировано художественное своеобразие поэтического сборника Эммы Андиевской «Города-валеты» (сонеты и белые стихи), специфику интерпретации *локуса urbi* в метафорической канве текста.

*Ключевые слова:* локус, urbi, сонет, белый стих, образ, игра, валет, содержание, форма.

The article analyzes the artistic originality of poetry collection «Cities-Jacks» (Sonnets and Blank Verses) by Emma Andijewska, the interpretation specificity of *locus urbi* in the metaphorical canvas of the text.

*Key words:* locus, urbi, Sonnet, Blank Verse, image, game, jack, content, form.

Поет як «літописець життя» часто метафоризує, «охудожнює» світ, у якому живе. Не дивно, що локація перебування зазвичай присутня в його творчості. Життя Емми Андієвської нерозривно пов'язане з містом (народилася в Сталіно (нині Донецьк), проживала у Вишгороді, Києві, Нью-Йорку, зараз – у Мюнхені), тож урбаністичні реалії не просто експліцитно вкраплюються в її надширокий поетичний простір, а й почасти стають домінантними у текстовій тканині.

Збірка «Міста-валети», видана 2012 року, вже самою назвою «готує» читача до урбаністичної реальності. Оминаємо в цьому випадку терміни «тема» або «тематика», оскільки «місто є не просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя» [3, 206]. Варто звернути увагу й на друге слово – «валети», яке в комбінації з першим утворює прикладку. Слово *валет* (фр. *valet*, «слуга», «лакей», етимологічно зменшувальне від «васал») сьогодні здебільшого побутує для позначення гральної карти із зображенням молодої людини. В українській мові, окрім транслітерованого «валет», вживаються ще й субститути *нижник* або *филька*. Для того, аби досягти якнайвищого рівня об'єктивності в процесі аналізу збірки, особливо, при тлумаченні її назви, потрібно звернути увагу на інші значення слова «валет»: особистий слуга, камердинер; комуна у Франції, у департаменті Канталь; допоміжний учасник у сюжетних лініях реслінгу (до речі, реслінг згадується в сонеті «ЗАКИ – НЕНЬКА, – В МІОЦЕН»: *Все довша тінь – від зерен – непророслих. / Трима – буття – стихій, – у центрі – реслінг*).

Розглядаючи валет як гральну карту, зауважуємо симетричну форму, яка утворена з двох абсолютно однакових частин. Збірка «Міста-валети»

складається більшою мірою із сонетів, але цей жанр ув Андієвської умовний, радше авторський, оскільки відповідає загальному канону хіба що в категоріях строфіки та римування (в текстах домінують консонасні рими, що є рідкісним явищем у сонеті). У цьому контексті варто зазначити, що поетеса в більшості випадків обирає строфічну форму саме класичного сонета (4+4+3+3), чим досягає симетричності. У завершальному маленькому розділі збірки «Білі вірші» з підзаголовком «Вірші для розмальовування печей» вміщено 14 мініатюр: кількість творів відповідає кількості рядків у сонеті, що також може слугувати підтвердженням симетрії концептуальної побудови.

Уже в першому вірші збірки акцептується множинність міст:

*Щоб – не загинути – в загальному – злитті.  
Й знов – все – з початку: щойно, де – коза – пустир,  
Самі – спіралі й скло – міста, міста, міста [1, 9].*

Проте навіть у цьому останньому терцеті сонета з'являється несподіваний образ кози, який не асоціюється з урбаністичною дійсністю, радше – навпаки – виступає атрибутом апеляції до неї, як, скажімо, й інші образи свійських тварин (качка, курка, качур, кобила, бик, гуси) у наступних віршах. Усталеною в літературі (й не лише) є дихотомія «місто-село», та Еммі Андієвській вдається синтезувати ці два глобальні протилежні явища. Поетеса не прагне до стереотипного опису міста, який будується на лімітованій кількості образів та мотивів, а розвінчує традиційне уявлення, робить виклик кодифікованій шаблонності.

Бінарні опозиції в письменниці простежуються на різних рівнях: часовому (*Минає – день. Буття – іде – під ляду / На ніч – червоні пуп'янки – колоди*); слуховому (*Як бадилли співу – в безголоссі*); просторовому (*Аби в краплині – пашу – і коневі, / І океани – до пробірки – знову*); філософському (*І знову – дух – матерію – маглює*) тощо. У такий спосіб видозмінюється традиційна форма валета, почасти ставлячи по різні сторони протиставні категорії, а не однакові, або, принаймні, схожі. Трансформується й сам сонет як канонічний жанр, оскільки опозицію «теза – антитеза» авторка часто втілює не за традиційним принципом *перший катрен – теза, другий – антитеза*, а доволіно, так, як цього вимагає рух її думки, адже «чітко прокреслені форми сонета не здатні стримати «протеїчної енергії», ірраціональної стихії, яка переповнює лірику Андієвської» [2, 258]. Систематизація мислення спрямовує нас у русло *ratio*, що суперечить головному критерію поетичної творчості – *emotio*, яке входить до царини натхнення і часто не контролюється свідомістю.

Ув оригінальний спосіб мисткиня підходить до ще одного формального складника вірша – заголовку, часто роблячи його якщо не цілим останнім рядком або рядком з останньої строфи, то, принаймні, беручи з них певну частину. І знову спостерігаємо викривлення традиційної прямої, яка породжує «правило»: якщо вірш без назви, то його назва – перший рядок.

Повертаючись до тлумачення урбаністичних реалій збірки як валетів, доходимо висновку, що елемент гри і справді є одним із найбільш яскраво

виражених у книзі. Так, у сонеті «ДІЙСНІСТЬ, ЯКА Б – ЗА ЕКСПОНАТ – У СКЛІ» з'являється образ фоски (як пояснює сама авторка в ремарці, це гральні карти від 2-х до 10-ки. Цікаво, бо після десятки за ієрархією – валет). У сонеті «ЛИШЕ – ГЕРАКЛ – З РЕКЛЯМИ» у більярдні «гравчиня-кряля – попиває – муст», а в «Й ЗНОВ – КАЛЬПИ, – ЗАКИ – ІСНУВАННЯ МИТЬ» предмети порівнюються з дитячими іграшками. Гру виявляємо не тільки в буквальному значенні. Сам текст Андіївської є суцільною грою образів, їхніх несподіваних амплуа, зрештою, оригінальною грою слів, яка часто втілена в консонансних римах (страх – струх – стріх; казкарка – шкірка – курка – цукерка; пообідні – бодня – збудник тощо), що зустрічаються чи не в кожному вірші.

Одним із домінантних прийомів, застосованих поетесою задля розкриття локусу *urbi*, є візуалізація, побудована на нанизуванні образів, які змінюють один одного, – це створює своєрідний ефект «кінематографічного ряду»:

*Будівлі – з кубиків – рахат-лукуму.  
До площин інших – вирушає – й камінь.  
Каркаси з криці – бганками м'якими –  
Удовж проспектів, де – ще – дійсність – в комі [1, 18].*

Або, наприклад:

*Удовж каналів (в масках – й без) – регата, –  
Жива рука – струхлілої – можуть.  
Палаці, димарі (із глини – гетри) –  
Пеньки від ший, які – Лернейська гідра [1, 26].*

На думку дослідниці Оксани Ковальової, «кожен троп Е.Андіївська намагається окреслити автономним семантичним полем, “вмонтувати” його в контекст вірша, де співіснують інші такі ж поля, але несхожі за своїм змістом» [2, 258]. Письменниця гармонійно напластовує найрізноманітніші локації, у яких діють образи, що «динамізує» текст, наснажує його рухом. Цим компенсується часте уникнення дієслівних форм, оскільки вони не обов'язкові в структурі таких творів. Вказівки на місцевість умовно можна поділити на три групи: ті, що безпосередньо стосуються міста (*Більярдня. Оборудками – Гермес або Квартал. Над ним – ледь смужкою – дискант*), такі, що вказують на сільську місцевість (*Гайок. Від річки – до млина – млинівка*) та універсальні, або ж нейтральні (*Обрій – згорнувся в рурочку – й туди*). У більшості випадків вони поставлені в авангард тексту й задають своєрідний камертон усьому віршеві.

Якщо проникнути за зовнішню оболонку поезій збірки «Міста-валети», одразу стає помітним, що місто Андіївської зовсім не претендує на свою довершеність, оскільки змальоване максимально реально, без жодних сугестій на авторське «причепурення». Увесь колорит «недосконалого» міста увиразнений в лексиці, яка часто включає сленг, жаргонізми або дисфемізми

(забігайлівка, виродки, краля, шкет, дебіли), але прикметно те, що вони гармонійно вкраплені як в окремі вірші, так і в загальну канву збірки. Більше того, такі «згрубілі» форми часто синтезуються з вишуканими, зорганізовуючись разом у широку метафору:

*За петельки – найвище – й замазура, –  
Є – батіжок – і поле неозоре.  
Світ, мов кавун, і всі – до всього – доступ –*

*До – гри у поло – і до краль грудастих,  
Заки свідомість – крильця – під моріг,  
Де – щойно – суходоли – і моря [1, 72].*

Сам образ міст-валетів номінується лише в маленькому розділі «Вірші для розмальовування печей», де знову відчутний виклик засадам логіки, оскільки піч, як відомо, належить до сільського побуту й не асоціюється з містом. Цікаво, що для поетичної презентації міської реальності Е.Андієвська не вдається до «жорсткого урбаністичного верлібру», як це робили або ж роблять багато з її сучасників. Навпаки, поетеса наділяє свої вірші (означимо їх як філософські верлібри-мініатюри) тонкою ліричністю, меланхолійною трагічністю:

*Сіють пшеницю,  
А сходять  
Глиняні потвори  
Без голів.  
Доводиться знову  
Засівати  
Серцем [1, 242].*

Відповідність змісту формі, або ж форми змісту, досягається в цьому розділі залученням у текст геометричних фігур (пригадаємо, геометричні фігури є одним із елементів техніки в петриківському розписі): багатокутники, трикутники, прямокутники, трапеції, куби тощо. Одна з найвідоміших дослідниць творчості Емми Андієвської Людмила Тарнашинська слушно зауважує, що «подібний формоцентризм збирає, сфокусовує форму і розщеплює її свідомістю на складники геометричного простору» [4, 150]. Довершеності математичних форм протиставлена недосконалість (ба, навіть абсурдність) урбаністичної дійсності:

*Міста біжать – угору,  
Кубик – за кубиком.  
А на перехресті  
Жебрак, що вмирає,  
Пробує витягнути*

*Вуста  
В слова пісні  
Про волю [1, 241].*

У той час, коли «міста біжать – угору», себто ростуть, ніби хмаросяги, розвиваються (звучить думка про глобальну урбанізацію сучасного світу), жебрак – як частка міста – вмирає, з останніх сил намагаючись віднайти волю. Цей верлібр-мініатюра може слугувати маніфестом усієї збірки. Місто як універсальний простір обмежує людину, робить її залежною, диктує свої правила, унеможлиблює абсолютну свободу. У ньому «під уламками гасне уся планета», «продають очі», «зір, свідомість і бажання лежать купками». І ми, як невід’ємна частка динамічного світу-велета, граємо цими містами-валетами, а може, вони нами?

1. *Андієвська Е.* Міста-валети: сонети й білі вірші. – К.: Журнал «Всесвіт», 2012. – 256 с.; 2. *Ковальова О.Ю.* Сюрреалістичний герметизм поезії Емми Андієвської // Літературознавчі студії. – Вип. 12. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – С. 256-259; 3. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.; 4. *Тарнашинська Л.Б.* Гіпертекст Емми Андієвської як індивідуалізований світовий // Всесвіт. – 2006. – № 5/6. – С. 149-154.

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

## **ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ТА ЙОГО СЕМАНТИЧНЕ ПОЛЕ**

У статті проаналізовано генезу поняття “літературознавчий дискурс”, виокремлено його дефінітивні розбіжності. Крізь призму різноманітних методологічних концепцій оміслено зміст терміну в ширшому та вужчому розумінні. Розкрито механізми інтерпретації тексту на основі тих чи інших вибраних інтерпретатором дослідницьких призм, висвітлюються можливості розширення їх кола у світлі актуального сьогодні розгляду філології у загальній системі сучасного гуманітарного знання.

*Ключові слова:* літературознавчий дискурс, семантичне поле, інтерпретація, дослідницька призма, науковий метод, міждисциплінарні зв'язки, історико-функціональне вивчення літератури.

В статье проанализировано генезис понятия “литературоведческий дискурс”, подчеркнуты его дефинитивные различия. Раскрываются механизмы интерпретирования текста на основе тех или иных избранных интерпретатором исследовательских призм, освещаются возможности расширения их круга в свете актуального ныне рассмотрения филологии в общей системе современного гуманитарного знания.

*Ключевые слова:* литературоведческий дискурс; семантическое поле, интерпретация; исследовательская призма; научный метод; междисциплинарные связи; историко-функциональное изучение литературы.

The article analyzes the genesis of the concept of “literare discourse”, singled out his definitive differences. In the light of different methodological concepts meaningful content of the

term in a broader and narrower sense. Discloses mechanisms of text interpretation, basing on one or another research perspectives, selected by the interpreter, highlights possibilities of their expansion in terms of topical philology consideration in the general system of modern humanities knowledge.

*Key words:* literary discourse, semantic field, interpretation; research perspective; scientific method; interdisciplinary relations; history and functional study of literature.

Про термін “дискурс”, відтоді, як увів його в ужиток Юрген Габермас, написано багато. Це поняття використовують у різних ділянках знань, зокрема і в літературознавстві. Його по-різному витлумачують, його семантика і спектр використання широкі. Якщо підсумувати різні точки зору на проблему дискурсу, то можна дійти висновку, що літературознавчий дискурс – це комунікативна ситуація, яка включає в себе свідомість комунікантів і текст, створюваний у процесі спілкування. Чому тут не можна обійтися поняттями “мова літературознавчої науки”, “система категорій”, а обов’язково треба вживати термін “літературознавчий дискурс”? На це питання відповідає Валерій Тюпа у книзі “Аналітика художнього: вступ до літературознавчого аналізу” (М., 2002). Він вважає: 1) зміст літературознавчої науки не можна звести до понять-стереотипів, будь-який текст є зовнішньою знаковою маніфестацією “соціокультурного взаємовпливу”, і тут діє особливий інтерсуб’єктивний простір спілкування (звісно, якщо ми хочемо, щоб літературознавчі категорії “діяли”); 2) зміст науки перебуває не в об’єкті, не в психіці автора, і не в психіці читача, а в живому спілкуванні, воно обіймає ці три моменти; 3) саме за рахунок такого спілкування відбувається циркуляція літературознавчої інформації у суспільстві [8, 20].

Оскільки за браком часу нема нагоди детальніше зупинитися на різних аспектах літературознавчого дискурсу як системи понять і комунікативної діяльності, звернемо увагу на деякі ключові моменти.

У різні епохи вчені прагнули визначити, що ж таке поезія (художня література) [7, 5-21]; [4, 33-55]; [5:1, 203-216]. Універсального пояснення художнього твору дати не можливо. Замість нього можна запропонувати таку формулу: це текст, який у ту чи іншу епоху виконує функцію художнього (а в цьому ряду могли бути апокриф, напис на могильній плиті, проповідь, вірш на честь одруження, трактат, поема, детектив тексту і навіть вірш Михайля Семенка “Сім днів” із його добре знайомим змістом: понеділок, вівторок, середа, четвер, п’ятниця, субота, неділя). Однак, це ще не означає, що художня література зовсім не придатна для наукового вивчення та інтерпретації, що вона лежить поза літературознавчим дискурсом.

З цієї точки зору вона нічим не відрізняється від будь-якого іншого об’єкта. Має багато аспектів і її можна вивчати з різних сторін і з різною метою. Скажімо у примітках до поеми Котляревського “Енеїда”, яку небезпідставно називають енциклопедією українського життя XVIII ст., вчені подають біля 200 назв різних спиртних напитків (чикилдиха, пальонка, сивуха, калганка, сирівець, тютюнова горілка, калганівка, бодянівка, теренівка), старовинних українських страв (лемішка, рябко, саламаха, просілне з ушками і грінками, зубці, путря, кваша, шпундри, локшина, медовий шулик), багато різновидів



хліба, риби, олії, цукру тощо. Тобто “Енеїду” Котляревського можна вивчати під кутом зору репертуару харчових і смакових продуктів і на основі цього скласти собі уявлення про розвиток спиртової, виноробної, молочної, маслоробної, сироробної, борошномельної, кондитерської та ін. промисловості у XVIII ст. на Україні.

Оскільки “бути художнім твором” – це лише одна із можливих функцій словесного тексту, то цілком ясно, що даний текст можна вивчати у повному відриві від естетичної функції. Тоді, як правило, він привертає увагу спеціалістів з інших галузей знань, галузей, які дуже часто віддалені від літератури.

Літературними текстами займаються лінгвісти (за “Тінями забутих предків” Михайла Коцюбинського можна вивчати гуцульські діалекти). Літературні тексти привертають увагу і кібернетиків: можна студіювати, скажімо, поему “Чорнобильська мадонна” Івана Драча з точки зору теорії ймовірності таких подій, як чорнобильська катастрофа. Історики шукають у художньому творі матеріал для реконструкції певних ланок історії (і за циклом історичних романів Павла Загребельного заповнюють прогалини в історії). Істориків матеріальної культури і прикладного мистецтва можуть зацікавити, приміром, у прозі Юліана Опільського (чи іншого автора) предмети та їх описи – зброя, костюми, меблі, будинки і т.д.

Медиків хвилює поведінка і захворювання героїв (герої також хворіють і вмирають), пригадаймо “Кленові листи” Василя Стефаника, або “Три смерті”, “Смерть Івана Ілліча” Льва Толстого та інші твори. А той, хто досліджує хворобу зубів, може прочитати “Оду до зубного болю” Роберта Бернса.

Вчені-біографи того чи іншого письменника вишукують у творі прямі або ж опосередковані відомості про особу автора (з цією метою інколи застосовують психоаналіз і часом доходять разючих висновків, згадаймо спекуляції довкола імен Лесі Українки, Ольги Кобилянської та ін.).

У всіх цих випадках література (як і всяке інше мистецтво) відіграє роль джерела інформації не про саму себе, а про щось зовнішнє стосовно себе (скажімо – харчову промисловість, матеріальну культуру, народну мову, історію хвороб і т.д.).

У всіх цих випадках література (і мистецтво) читається із відповідною настановою і в рамках певної методології, через призму конкретного наукового методу, який допомагає зняти спотворення із зацікавленого предмета, які неминуче присутні в літературі в силу її образної природи, вимислу. Справді, скажімо, фізичну хворобу і смерть як явище треба очищати від фантазії Василя Стефаника чи Льва Толстого [1, 175-176].

Та ми говоримо про літературознавчий дискурс. Ведемо мову про науку, яка аналізує літературні тексти насамперед з урахуванням їх естетичної функції і з настановою на вивчення характеристичних властивостей тексту. Нас цікавить література як джерело відомостей про саму себе. Звичайно ж, результати, одержані спеціалістами інших дисциплін, тут ніхто не ігнорує. Навпаки, їх використовують як додаткові відомості про характер художнього

твору, про мінливість літературних вимог стосовно достовірності зображуваного, про мінливість систем моделювання.

Все це враховує літературознавчий дискурс, який, у свою чергу, можна розщепити на 1) дискурс теорії літератури, 2) дискурс історії літератури, 3) дискурс літературної критики.

Теорія літератури – це сувора наукова рефлексія, яка намагається сформулювати і впорядкувати наявні і виголошені розуміння мистецтва [11, 36]. Вона враховує і витлумачує певні особливості творів, може вирахувати, які із них збережуться, від яких література може відмовитися, але не в стані визначити, які властивості вона висуне на передній план замість відкинутих.

Перефразовуючи відоме прислів'я, можна сказати так: теорія літератури припускає (передбачає), а сама література руйнує ці припущення (звісно, найчастіше неусвідомлено). Тому не може бути однієї теорії літератури: кожен новий етап у розвитку художнього слова вимагає і нової теорії (яка охоплювала б як сучасність, так і історію).

З цієї причини судження попередніх теорій не входять до складу новітніх у непорушному вигляді – попередні здебільшого заперечуються, переосмислюються, а то й зовсім відкидаються. Тому жодна з наявних теорій не може вважатися категорично обов'язковою – її треба розглядати скоріше як документ, що свідчить про стан художньої свідомості у пору виникнення й активності, і сприймати, не абсолютизуючи її.

Хоча, звісно, теорії не однакові – одні із них глибші, інші поверховіші, одні прагнуть охопити всі властивості мистецтва, інші зосереджують свою увагу лише на деяких із них, оскільки інші не виявляють своєї значущості.

Отже, теорія літератури – це сформульовані уявлення як про сам художній твір, так і про історико-літературний процес. А ось найзагальніше коло питань, на які намагається відповісти теорія літератури: як існує художній твір і яка його суспільна функція, яке співвідношення мистецтва і дійсності, яке місце займає література серед інших засобів спілкування (систем комунікацій), яким є комунікативний статус твору і яким чином твір здатний зберігати, перетворювати і видавати інформацію; які властивості тексту і яким закономірностям він підпорядкований, які загальні закони розвитку літератури і т.д.? Звісно, різні теорії літератури, оперті на міждисциплінарні зв'язки, перераховані питання формулюють по-різному, і, тим більше, по-різному відповідають на них: одні й ті ж аспекти творів одержують неоднакове тлумачення.

Історія літератури як дискурс займається окремим літературним твором, досліджує його творчу еволюцію, тобто простежує його творчу долю від задуму до появи кінцевого тексту і його публікації [6, 29]. На цьому, звичайно ж, вона не зупиняється – цікавить її і подальша доля твору.

У цьому випадку порушується ряд питань: як був сприйнятий або ж як сприймався цей твір сучасними йому читачами; як він сприймався наступними поколіннями; яка його доля в іномовних літературах (якщо існують його переклади або хоча б інтерпретації в інших культурах); яких впливів зазнав він

сам, із яких традицій виріс, і як вплинув на інші твори (і в своїй літературі, і в іномовній).

Буває так, що в скарбницю національної культури той чи інший письменник входить із великим запізненням, часто через сусідні літератури. І тут справа не лише у монополії влади на художню творчість чи цензурі, через які, скажімо, масовий український читач відкрив для себе Василя Стуса уже після його смерті. Причини такої популярності на “чужині”, а “не вдома” інколи дуже важко пояснити. Напр., Дю Бартос мав велику популярність в Англії і Голландії, а в Франції ніхто про нього не чув. Мопассаном зачитувалися у Сполучених Штатах Америки, в Англії, Німеччині і Росії, а на батьківщині він був невідомим. Слава до Ромена Роллана прийшла в Китаї та країнах Сходу, аж потім його відкрив для себе французький читач. Новаліса за генія визнали у Франції, аж після цього з цим вимушені були змиритися і німці. Це справді складна проблема. Хоча предметом історії літератури є всі літературні тексти, вона не може виникнути із чисто механічного об'єднання монографій, присвячених окремим творам або письменникам.

Справа в тому, що основною одиницею історії літератури є не текст (твір), а стан культури із суспільними взаєминами включно, який цей твір породжує. Тому історичні описи літератури вибудовуються не за синхронним (ієрархічним) принципом, а за діахронним (хронологічним). Цим, між іншим, пояснюється першорядне значення періодизації літератури, з одного боку, а з іншого – можливість побудови історії літератури без імен (письменників) і навіть без назв текстів. Усе це дуже цікаві аспекти історико-функціонального вивчення літератури.

Слово “історія” має два сенси. В одному під “історією” розуміють певні закономірності у змінах самого об'єкта (літератури). А в другому під “історією” розуміють опис цих закономірностей дослідником. Ясно, що друга “історія” не тотожна першій: вона всього лише певна модель іманентної історії літератури, модель закономірностей, які стоять за змінами самої літератури.

Вираз “історія літератури як дискурс” вже настільки стертий, що, як правило, не помічають, що насправді він пропонує не стільки “історію об'єкта”, скільки певну концепцію історії об'єкта. Історій як описів може бути більше, ніж одна (згадаймо історії української літератури Михайла Грушевського, Сергія Єфремова, Михайла Возняка, Дмитра Чижевського та ін.), такі історії можна будувати по-різному, простежуючи, наприклад, формування і щезання таких або інших властивостей досліджуваної літератури.

Ця настанова дає два протилежні варіанти. Історико-літературний процес можна розглядати як регресивний, тобто як постійну руйнацію його ранніх цінностей, їх деградацію (з точки зору попередніх поколінь наша сучасна література цілком природно могла б виглядати як не-література).

Але водночас його можна розглядати і як прогресивний, тобто як формування все нових, якісніших цінностей (з цієї точки зору література попередніх поколінь повинна видаватися все менш і менш цінною).

Взяті окремо, ці обидві точки зору явно односторонні.

Прихильники нововведень, як правило, заперечують цінності, вироблені попереднім поколінням. Згадаймо, як ставилися до Шевченка українські футуристи. Василіск Гнедов писав:

Перша егофутурна пісня  
На українській мові:  
Усім набридли Тарас Шевченко  
Та гопашник Кропивницький.

Семенко у передмові до збірки “Сам” (1914 р.) писав.: “ Ей ти, чоловіче, слухай сюди!.. Я не хочу з тобою говорити. Ти підносиш мені засмальцованого “Кобзаря” й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... А ти вхопивсь за свого “Кобзаря”, від якого тхне дьогтем і салом. І думаєш, що його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресення. Час титана перевертає в нікчемного ліліпута і місце Шевченкові в записках наукових товариств... Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами?.. Я бажаю йому смерті. Я палю мій “Кобзар” [3, 154].

Поет Гео Коляда з цього приводу в одному із своїх віршів писав:

Тов. Семенко Михайль,  
Футурист всесвітній,  
Було брикнув спочатку Шевченка  
І видав свого Кобзаря...

Йдеться про епатажну збірку збірку Михайля Семенка “Кобзар”, що вийшла 1924 р. А ще один український поет Леонід Чернов-Малошийченко повну збірку своїх творів хотів назвати “Кобзар на мотоциклі”, та смерть завадила йому реалізувати цей задум (про це пише Юрій Смолич у своїй трилогії “Розповіді про неспокій”).

Проте навіть представники попередніх поколінь (скажімо, шістдесятники) відмовляються розуміти і приймати нову літературу (наприклад, творчість поетів 90-их років), вважаючи її руйнацією цінностей і жалкуючи за їх падінням.

Тому найбільш вдалий варіант історії літературного процесу такий, який враховує діалектику кожного чергового етапу, кожного чергового стану літератури, бере до уваги діючі в даний період ієрархії літературних текстів і суперечні системи цінностей.

Кожна окрема епоха в житті суспільства вирізняється своїм особливим розумінням історії як опису та історії літератури як об’єкта, тобто історико-літературного процесу, своїм особливим ставленням до нього. Як зазначає Юрій Лотман, «нащадки отримують від кожного етапу літератури не лише певну суму текстів, а й створену ним же легенду про себе та певну кількість апокрифічних – відштовхнутих і відданих на забуття творів» [5, 205].

Думки про історію літератури не можуть бути ні повністю об’єктивні, ні абсолютно обов’язкові, бо інтерпретації та оцінки – не стільки знання, скільки

ідеологічні *desiderata*, бажання та ідеали, які хотілося б бачити здійсненими. Художні твори минулого інтерпретуються, відкриваються або ж заперечуються відповідно до сучасних точок зору і текучих стандартів. «Кожне покоління оцінює наміри минулих часів більш або менш у світлі своїх власних художніх цілей, воно ставиться до них із новим інтересом і бачить їх свіжим поглядом, якщо тільки вони перебувають у руслі його власних устремлінь [10, 26]. Аналогічною є думка Ліонелло Вентурі: «Якщо вірно, що вся історія є сьогодняшня інтерпретація минулого, то сучасна художня свідомість є основа всієї історії мистецтва минулого» [12, 336]. Історія як об'єкт одержала б свою повну об'єктивність у випадку її детальної реконструкції, а це означало б також відновлення (копію) об'єкта, що підлягає осмисленню, тобто перестала б бути історією.

Історія як опис тому вимушена бути моделлю об'єкта, якщо ми хочемо одержати інформацію про історичний процес. Із перспективи сучасних знань найкращим вирішенням історії літератури або мистецтва (чи культури взагалі) був би не стільки опис змін в об'єкті, змін засвідчених і зафіксованих, скільки опис моделювання породжуючи механізмів. У цьому аспекті є надзвичайно цікавими праці Ігоря Смирнова, згадаймо хоча б його монографії «Мегаистория» (М., 2000), «Смысл как таковой» (Спб., 2001) та інші.

Суть літературної критики як дискурсу добре сформулював Борис Бернштейн. Він пише: «Мистецтвознавство прагне до того, щоб пізнати цінності і ціннісні відношення “іззовні”, безоціночно... Критика ж навпаки, функціонує “всередині” сфери цінностей і виступає не як інструмент пізнання цінностей, а як регулятор ціннісних відношень» [2, 263-264].

Теоретик літератури і критик відрізняються один від одного об'єктом своєї уваги: якщо перший тяжіє до творів і фактів із минулого, а новішими цікавиться значно менше, то критик навпаки – займається, як правило, новинками, а твори навіть мінімальної давності привертають його увагу у порядку винятку (перевидання, переклад, екранізація, театральна постановка, ювілей і т.д.).

Літературна критика не однорідна і не постійна у своїх формах. А все-таки можна у ній виявити деякі найзагальніші риси. По-перше, вона вибирає (вибірково) і як правило обговорює те, що достойне обговорення, тобто вже сам факт публічного обговорення того або іншого твору здатний підвищити ранг тексту, а відсутність такого обговорення – відсунути твір у тінь [9, 36].

По-друге, літературна критика підказує читачеві контекст, а цей контекст може бути як художній, так і позахудожній, як біографічний (довідка про автора та інші його твори), так і соціальний (який малює фон подій, розповідає про творчу, видавничу або ж читацьку долю твору). Таким чином контекст не лише нейтрально повідомляє про твір, але і “підспудно”, хочемо ми того чи ні, прищеплює реципієнту, колективу певну установку, певне відношення до твору і певний “фільтр” сприймання.

По-третє, своїм стилем і тоном впливає на стиль сприймання, стиль читання, а також, що дуже важливо, на стиль висловлювання своїх суджень про

літературу публікою і, перш за все, негуманітарною, яка, крім поточної преси і періодики із спеціальності не завжди заглядає у літературознавчі або мистецтвознавчі публікації. А це з часом обертається певними більш або менш стійкими уявленнями про мистецтво і висунені до нього вимоги.

Отже, підсумовуючи, можемо сказати, що літературознавчий дискурс – це максимальний вияв понятійних можливостей літературознавчої науки, певна комунікативна система, вербалізована діяльність, у якій задіяні і теорія літератури, і історія літератури, і літературна критика.

Літературознавчий дискурс має два плани – понятійний, який охоплює тематичну карту сучасного літературознавства, і понятійно-когнітивний, який впливає породження і сприймання літературознавчих категорій. А відтак – і на сприймання текстів. Семантичне поле літературознавчого дискурсу – це “категорії в дії”, у їх впливі на свідомість, і вони не обмежуються лише лінгвістичним планом, а охоплюють екстралінгвістичні чинники (соціальні, культурні, психологічні, естетичні та інші), які забезпечують комунікативний акт. Розглядати сьогодні літературознавство лише як науковий текст, створений за певними законами жанру, недостатньо, це призводить до розламу комунікативного акту і абсолютизації таких його моментів, як “об’єкт”, “автор”, “читач”.

1. Астаф'єв О. Уроки психосинтезу: буття для читача / О.Астаф'єв // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти) / Відп.ред. Л.Скупейко. – К.: Фенікс, 2005. – С.174-179; 2. Бернштейн М. История искусств и художественная критика / М.Бернштейн // Советское искусствознание'73. – М.: Искусство, 1974. – С.255-280; 3. Ільницький О. / О.Ільницький Шевченко і футуристи // Світи Тараса Шевченка / Ред. Л.Залеська-Рудницька, Л.Рудницький та ін. – Нью-Йорк: НТШ, 1991. – С.149-159; 4. Компаньон А. Литература / А.Компаньон // Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. Пер. з франц. – Пер. с франц. – М.: Изд-во им.Сабашниковых, 2001. – С.33-55; 5. Лотман Ю. О содержании и структуре понятия “художественная литература” / Ю.Лотман // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3-х т. – Таллин: Александра, 1992. – С.203-216; 6. Перкін Д. Чи можлива історія літератури? / Пер. з англійської / Д.Перкін. – К.: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2005. – С.29, 152 с.; 7. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есеї. Пер. з франц. / Ц.Тодоров. – К.: ВД “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С.5-21; 8. Тюпа В. Аналітика художественного: введение в литературоведческий анализ / В.Тюпа. – М.: Лабиринт, 2001. – 102 с.; 9. Bağcıjewski A. O małych formach wypowiedzi krytycznej starych mistrzów na przełomie wieków / A.Bağcıjewski // Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem / Red. D.Kozacka, T.Cieślak-Sokołowski. – Kraków: Universitas, 2007. – S.29-62; 10. Hauser A. The Philosophy of Art History / A.Hauser. – New York: Published by World Publishing Company; Meridian Books, 1963. – 410 p.; 11. Nycz R. Od teorii nowoszesnej do poetyki doświadczenia / R.Nycz // Kulturowa teoria literatury. Poetyki, problematyki, interpretacje / red. T.Walas, R.Nycz. – Kraków: Universitas, 2012. – 700 s.; 12. Venturi L. History of Art Criticism / L.Venturi. – New York: E.P.Dutton & co. Inc., New York, 1964. – 360 p.

## **ПЕРЦЕПЦІЙНІ МОДЕЛІ СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ**

Стаття присвячена аналізу перцепційних моделей у сучасній філософській ліриці. Перцепційні асоціації є важливими елементами поетикальної структури лірики думки. У сучасних поетичних текстах колір, звук, смак, запах і дотик часто мають символічне значення. Усе це засвідчує індивідуальність та неповторність ідіостилу різних авторів, про домінування сугестивно-філософських тенденцій у їхній творчості.

*Ключові слова:* перцепційні моделі, сенсорні асоціації, філософська лірика.

Статья посвящена анализу перцепционных моделей в современной философской лирике. Перцепционные ассоциации являются важными элементами поэтикальной структуры лирики мысли. В современных поэтических текстах цвет, звук, вкус, запах и прикосновение часто имеют символическое значение. Все это говорит об индивидуальности и неповторимости идиостиля разных авторов, о доминировании суггестивно-философских тенденций в их творчестве.

*Ключевые слова:* перцепционные модели, сенсорные ассоциации, философская лирика.

The article is devoted to the analysis of perceptual models in the modern philosophical lyrics. The perceptual associations are the important elements of poetical structure of lyrics of mind. The color, the sound, the taste, the smell and the touch are symbolic in the modern poetic works. All this says about unique individual style of different authors, about dominant suggestive and philosophical tendencies in their works.

*Key words:* perceptual models, sensorial associations, philosophical lyrics.

Художній твір, як естетичне явище, дуже багатогранний. Для його цілісного аналізу необхідно залучати всі елементи складної структури тексту. У своєму трактаті «Із секретів поетичної творчості» Іван Франко провів глибинне дослідження психології творчого процесу, зауваживши одну з найважливіших рис митця – здатність мислити асоціативно. На думку письменника та вченого, поет за допомогою асоціацій виражає все багатство своєї творчої фантазії, найтонші нюанси ліричних настроїв у творі [10, 101].

Відтак, асоціативний ряд складається з творчого переосмислення, перетворення зовнішніх чинників у внутрішні, з поєднання так званих вищих і нижчих смислів: «Не всі змисли однаково важні для розвою нашої душі, і вже елементарна психологія розрізняє вищі і нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній)» [10, 118]. Франко наголошує на пріоритетності зорових та слухових асоціацій в мові художнього твору, але й говорить про рівноцінне поєднання усіх сенсорних асоціацій задля творення художньої цілісності. На його думку, поезія, на відміну від музики та живопису, діє у двох площинах – часовій і просторовій, – що дозволяє митцю охопити більше відчуттів у своєму асоціативному просторі: «Адже кождий поетичний твір, написаний чи надрукований, лежить також у категорії місця

простору; те, що вмістив у ньому автор, так само незмінне, дане раз на все, покладене одне обік другого, як на малюнку; і перцепція відбувається тут так само в категорії часу, ми йдемо очима з одної деталі, від одного образу до другого, поки не пройдемо цілість. Тільки що поет дає нашій уяві далеко більшу задачу, малює їй не одну сцену, не одну постать, а звичайно цілі, не раз безмежно широкі панорами, з кольорами, постатями, з рухом, запахом, смаком, дотиком» [10, 158].

Сучасна філософська лірика представлена розмаїттям асоціацій, яскравою кольоровою палітрою, множинністю чуттєвих образів. Ідіостиль кожного митця характеризується індивідуальною перцепційною моделлю творчості (перцепція – безпосереднє відображення предметів і явищ об'єктивної дійсності органами чуття [9, 335 ]). Колористика та звукопис сучасних філософських віршів позначені індивідуальним набором поетичних тонів. Про психологізацію сучасної творчості говорить дослідниця Т.Єщенко, наголошуючи на відповідному поділі митців за характерами: «Психофізіологічний чинник формування мовних особистостей кінця ХХ ст. пов'язаний з певним психосоціотипом поетів 90-х: екстраверт, інтроверт, етик, сенсорик, інтуїт» [4, 8]. Так, можна зауважити, що найширшим колом перцепційних асоціацій позначена творчість М.Савки. Саме її Т.Єщенко влучно називає поетом-сенсориком. Для ліричної героїні М.Савки найменший порух зовнішнього або внутрішнього світу трансформується у багатозначні асоціації, звідси – сконденсованість образів, їхня контрастність та легка, сугестивна філософічність. Багато її віршів характеризується своєрідним калейдоскопом вражень, отриманих за допомогою органів чуття:

Заломлення світла, дзвіниці чіткий силует.  
І кошики яблук чекають бджолої тризни.  
Слова загусають в повітрі, як спасівський мед,  
На смак і на запах – моєї гіркої вітчизни.  
Слова найдорожчі розлиті в цеберка малі...  
Ці бджоли літують, ці квіти іще медоносять.  
Важливі слова проростають з самої землі,  
Єдиної мови, достоту незнаної досі.  
Дзумкочуть рої, а на обрії – сиві гаї...  
Якого ще літепла вітер навіє на вії...  
Тріпоче метелик, як свічечка літери ї.  
І я від краси завмираю. Чи...Ніяковію... [8, 19].

У цьому прикладі наявне характерне для авторського стилю розмаїття ліричних тонів: колір (золотиста, тепла колористика твору простежується на рівні ключових образів – *заломлення світла, бджоли літують, квіти медоносять, літепло*; звук (рухливість картини – *дзумкочуть рої, тріпоче метелик*), запах і смак (порівняння слів зі спасівським медом, який на смак і на запах нагадує гірку вітчизну). Усі ці сугестивні складники ліричного пейзажу поєднуються з ненав'язливими медитативними роздумами, породженими



спогляданням гармонійної картини довкілля, де навіть *важливі слова проростають з самої землі, / Єдиної мови, достоту незнаної досі.*

Стильова манера М.Савки відчутно позначена імпресіоністичними штрихами. Часто у таких сугестивних поезіях описується квітуча природа, тепла пора року:

грушу  
теплу і медвяну  
розтинаєш на дві скрипки  
для солодких духів літа  
аби грали до нестями  
про сум'яття матіюли  
про півонії шаленство  
про акацієвий безум  
про лілеї божевілля [8, 227].

Кожен рядок цієї поезії несе у собі багатство сенсорної інформації: образ теплої і медвяної груші викликає одразу три асоціації: предметну (конкретний фрукт певної форми, теплий), смакову і запахову (медвяна). Поступово образ стає багатограним, метафоричним, доповненим «солодкими духами літа», які гратимуть на двох скрипках – половинках фрукту (в асоціативний ряд включається звук) – про сум'яття матіюли, шаленство півонії, акацієвий безум, божевілля лілеї (до асоціативного ряду вірша додається низка зорових і запахових образів). Для підкреслення картини бурхливого розквіту природи авторка використовує семантично «пафосні» епітети. Загалом для філософської лірики М.Савки притаманна акцентація на красі, естетиці, таємничості світу. Образи квітів постійно фігурують у її творчості, метафорично кажучи, її поезія представляє справжній квітник із лілій, гортензій, азалій, півоній, матіол, амарилісів, ірисів, кульбаб, жоржин тощо. Таке ж розмаїття й серед запахів та смаків: фрукти, мед, шоколад, кава, кориця, чебрець, шафран, ваніль, цмин та ін.

Поступове перетікання одних асоціацій в інші відбувається у поезії М.Савки легко й невимушено, завдяки чому творяться медитативні картини – фіксації моментів тиші та спокою:

любиш це світло  
кольору першого меду  
запах дерева й кави  
цей запущений сад у вікні  
цю обитель спокою й тиші  
непідлеглу усім проминанням  
і мелодію дивну  
з-під довгих оливкових пальців [8, 134].

Окрім зорових образів, для змалювання елегійно-медитативного пейзажу залучені й інші асоціації (запах дерева та кави; філософська обитель спокою і

тиші, невіддільна усім проминанням мелодія). Як слушно зауважує І.Франко, поет єднає у своєму творі багатство перцепційних відчуттів і таким чином творить особливу ліричну гармонію, коли він «береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього властиво є тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різnorodних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілість» [10, 153].

Синестезійність поезії М.Савки виявляється передусім у багатстві сенсорних асоціацій, про що свідчать назви циклів, наприклад, «Варшавський етюдник», «Крамниця запахів», «Органи чуття». Поєднання колористичної символіки з філософськими роздумами присутнє у багатьох віршах, ліричній героїні властиво «сумувати пастельно і тихо» [8, 132], відчувати незримий зв'язок роздумів та інтуїтивних прозрінь. Важливо зазначити, що сугестивна елегантність віршів часто доповнюється філософічними елементами, як, наприклад, у циклі «Органи чуття». Погляд на світ крізь чотири основні способи сприймання – зір, слух, нюх, доторк – сповнений прагненням проникнути у глибинну суть кожного відчуття, яке для ліричної героїні є особистим емоційно-рефлексійним осягненням світу. Схожу асоціативну структуру має цикл «Крамниця запахів». Авторка вдається до контрастного поєднання у своїх творах конкретних та абстрактних образів, уявних, асоціативних понять. Так, її творчість подеколи нагадує більше ліричну філософію кольорів, звуків та запахів.

Загалом, у поетичному доробку М.Савки є чимало «віршів-картин», де слово стає пензлем, саме тому її творчість позначена яскравою палітрою різних кольорів і відтінків:

А тепер щодо фрески. Ці непрозорі мазки –  
Як долоні послушниці, теплі і голубині –  
Заглублені спогади, дотик тремкої руки,  
Що поволі нанизує вервицю по намистині.  
Ця ощадливість барви – ця недокровність легка,  
Блідість повік Богородиці, прожилка синя –  
Має запах розлитого в глечики молока,  
Що сестриця приносить з села для сирітського сина [8, 91].

Блакитно-біла колористика твору доповнюється запаховими й дотиковими метафоричними асоціаціями (блідість повік Богородиці має запах розлитого в глечики молока, долоні послушниці теплі та голубині, дотик тремкої руки). Зорові образи в поезії М.Савки часто увиразнюються деталями – елементами або поняттями з живопису (фреска, етюдник, пастельні тони, акварель).

Філософській ліриці Савки властиві найрізноманітніші кольори та відтінки. Особливу символіку має золотий колір. Його у творчості мисткині найбільше, різні тони – від золотистого, жовтого, до уже згаданого теракотового – увиразнюють теплу колористику її поезії. Різноманітність функціонування золотої кольорової палітри в поезії М.Савки простежується і на

рівні оригінальних образів, яскравих епітетів: *золотавий пил; золотаве тремтіння; золотостиглі дні; сонячна купель; золотаве шемрання; золототкана радість* тощо. Для ліричної героїні золотий колір передусім несе заряд світлої енергії, часто він поєднується з філософічними образами добра, любові, з образами гармонійної природи або естетики міста. Ідіостиль авторки позначений яскравістю зорових образів:

Візантія. Небесна вагота.  
Золототкана радість і офіра.  
Кладе прозорий палець на уста  
Свята надія, промениста віра.  
Зчорніє стяг осінніх золотінь,  
На зимну землю лист, як віко, ляже.  
Та рано ще сміятись, вітре-враже,  
Бо мчить по небу білогривий кінь [8, 245].

Ліричний пейзаж у цьому вірші доповнюється семантично світлими епітетами (*золототкана радість і офіра, свята надія, промениста віра*). У другій і третій строфі метафорично передано поступову зміну осені на зиму, коли *зчорніє стяг осінніх золотінь* (пізня осінь, опале листя) і з'явиться *білогривий кінь* (сніг, зима). В наведеному поетичному прикладі добре простежується багатогранне функціонування кольору в ліриці М.Савки. Теплі, жовтогарячі відтінки часто використовуються в її поезії для характеристики літа й осені, через них активно реалізуються індивідуальні асоціації ліричної героїні у віршах-пейзажах.

З-поміж інших кольорів, які частіше зустрічаються у філософській ліриці М.Савки – білий, чорний, відтінки сірого, синього та срібного. Кожен із них символізує певний ліричний стан, виступає забарвленням для емоції або рефлексії. Білий колір традиційно уособлює прагнення до чистоти, святості, фігурує у віршах релігійної тематики. Чорний колір – ліричне втілення сумних, тривожних настроїв, моментів розпачу та болю. Використовуючи багатство кольорової палітри, авторка малює світ у яскравих барвах, довільно комбінуючи їх. Її поетична творчість позначена наявністю та частим вживанням виразних колористичних тропів (*перламутровий сад, голубий пейзаж, білопері птахи, каштанова сутінь, пурпурний вогонь* тощо).

Варто зазначити, що синестезійна єдність зорових і слухових образів є наскрізною у філософській ліриці М.Савки. Через неї передається усе багатство настроїв, емоцій та ліричних роздумів. Зокрема, навіть у влучних епітетах та метафорах часто передана єдність зорових і слухових асоціацій: *чорноголосо скрикують круки, срібноголосий Спас, фіолетова музика присмеркових ірисів*. Окрім яскравої колористики, численних смакових, дотикових та запахових образів, велике значення у поезії М.Савки відіграє звуковий ряд. Це проявляється передусім у надзвичайній мелодійності віршів, їхній ритмічності, що увиразнює звукопис:

віолончелі осені у сні  
Закутують засмучені оселі.  
Останні осяйні віолончелі  
Заспівують осанну восени

Застиглі сонми синіх парасоль.  
Столикий світ за склом солоно скиглить.  
З оспалих уст спливає слово стигле,  
Сумне таке – чи осінь, чи Асоль

А солоспіви осені сумні  
І ясени – у сонячній купелі.  
Останні осяйні віолончелі  
Й сумні оселі у застиглим сні [8, 245].

У вірші спостерігаємо синтез чуттєвих асоціацій: звуку (метафоричний образ осінніх віолончелей, з яких народжуються сумні солоспіви осені), кольору (музичність вірша поєднується зі світлою колористикою: *осяйні віолончелі, ясени – у сонячній купелі*; образ синіх парасоль), смаку (столикий світ за склом *солоно* скиглить). Прийом алітерації – нагромадження приголосних звуків *с, н* – увиразнює елегійну, мінорну тональність вірша.

Ліричній героїні М.Савки властивий особливий, тонкий поетичний слух, специфічне чуття музики. Наприклад, у вірші «Проїздом, концертуючи, у Львові...» через суцільну метафоричність образів передана картина зими у місті за допомогою музичних асоціацій:

Проїздом, концертуючи, у Львові  
Зима о несподіваній порі  
Вистукує мелодії джазові  
На ксилофоні зимних димарів.  
Акустика, як олово загусле.  
Зриває горло хрипливатий сакс  
Іржавий брам, і крізь замерзлі русла  
Летить трамвай, піддавши на басах.  
І місто, що прокинулося вранці,  
Ковтнувши джазу повними грудьми,  
Звивається під ритми негритянців  
Під музику транзитної зими [8, 72].

Якщо поезії М.Савки з яскравими зоровими образами можна характеризувати як «вірші-картини», то цитований вірш, як інші подібні приклади, правомірно назвати «віршем-мелодією». Лірична героїня незрідка сприймає світ виключно через музику, звук стає наскрізним та єдиним засобом метафоричного осягнення дійсності. У творчості поетеси часто згадується такий музичний стиль як джаз, очевидно, він має для неї особливе значення, є

одним із найулюбленіших. Збірка, присвячена американським спогадам, називається «Бостон-джаз». У ній наявна особлива філософія ритму, музики й танцю, через які відкривається легкість світосприйняття. Відтак, лірична героїня перебуває у світі різних музичних тонів, які допомагають забути суєту, проблеми та віддатися емоційній стихії музики. Лейтмотив збірки «Бостон-джаз» – віднайдення абсолютної внутрішньої свободи. Поезії позначені глибинним відчуттям американської культури. Лірична героїня проймається нею внутрішньо через філософію свободи, розмаїття джазових ритмів, що пробуджують тонкі струни поетичної душі, підсилюють прагнення почути мелодію власного серця:

уся я велике напружене вухо  
просто мені треба конче почути  
що ж діється там  
усередині  
в серці  
музичної скриньки  
коли зачинається віко [8, 261].

Гармонійне поєднання різних сенсорних асоціацій – кольору, звуку, смаку, запаху, дотику – основні складові ідіостилю М.Савки. Така ж тенденція спостерігається і в філософській ліриці М.Кіяновської. Особливо яскраво виражений синтез поетичних асоціацій у метафоричних описах природи.

Інтерсеміотичність проявляється у філософській ліриці М.Кіяновської передусім у синтезії поезії й живопису, в поєднанні митецьких засобів художнього вираження. Так як у творчості М.Савки, тут теж зустрічаються вірші-картини, в яких використовуються різні елементи живопису:

Чверть на першу. Полудень уповні.  
Тихо-тихо струмує спека.  
Поміж листям – немовби вежі скляні  
Під пензлем Тулуз-Лотрека.

Панна Літо в панамі із білих латать.  
Пленер млявий, в'язкий і ніжний.  
Трави снуть. На обрії домінує гладь:  
На блакитному – білосніжне [6, 24].

Світла колористика вірша (біло-блакитні тони), яскраве змалювання сонячного літнього дня доповнюється алітерацією (нагромадження приголосних звуків **л**, **н**). За допомогою зорових образів авторці вдається зобразити і певну часову зупинку, спокій літньої днини: *полудень уповні; тихо-тихо струмує спека; трави снуть; на обрії домінує гладь*. В іншій схожій поезії метафорично змальовується картина осіннього падолисту:

Натурниця Ехо позує для майже портрету...  
Недіткнуте ню, золоті габардини беріз...  
Лиш обрисів трошки бракує її силуету,  
Стрункому, як осінь, яка опановує ліс...  
І сором її голизни усвідомлений листям.  
Задубіли пальці від холоду (скоро ж зима)...  
А мох покриває коліна: «Молися, молися...  
У тебе – лиш голос... А тіла у тебе нема... [5].

На пряму близькість цього вірша з живописом вказують не лише яскраві візуальні образи, а й використання відповідної, так би мовити, фахової термінології: портрет, ню, натурниця. Загалом колористика поезії М.Кіяновської досить контрастна, переважно чорно-біла (як у збірках «Дещо щоденне», «Книга Адама»). Доречно зауважити, що в цьому проглядає особлива філософічність кольору. Оскільки для лірики думки характерний пошук істини, ліричні рефлексії мисткині постійно обертаються навколо проблеми боротьби світлих і темних сил. Якщо в поезії М.Савки колір відіграє центральну, головну роль, подеколи стаючи ліричним героєм, то у творчості М.Кіяновської він частіше є лише засобом увиразнення медитативних роздумів. Зорові образи поєднуються з наскрізною філософічністю художніх деталей, метафор, за допомогою них твориться суцільна картина ліричного настрою:

Запроваджу тебе до каплички, де тіло моє  
Набирається втоми і гідності жити у світі.  
Біло роси лежать, біло пахнуть у присмерку квіти,  
І найстаршій бджолі раптом меду чомусь не стає.  
Я кохаю тебе. Отже, хто мені більший, ніж ти?  
Теракота долівки зрівноважена блиском лампадки.  
Б'ється нетля над світлом, і я починаю спочатку  
Світлий спокій твій пити і вічність твою берегти [5].

Світлі (білі та золотисті) відтінки поєднуються з емоціями й роздумами (*тіло набирається втоми та гідності жити у світі; я кохаю тебе. Отже хто мені більший, ніж ти?*). Білий колір у філософській ліриці М.Кіяновської є символом святості, чистоти помислів. Опозиційний до нього чорний – використовується частіше за всі інші кольори. Поезія авторки багата на різноманітні темні відтінки, які далеко не завжди символізують моральний, духовний або естетичний занепад. Розмаїття відтінків чорного кольору простежується і на рівні метафор: *позлітка й черінь листя, чорні сміху крушини; землісті звуки чорні і гіркі; пільмавий світ*.

Рідше зустрічаються в поезії М.Кіяновської відтінки золотого кольору. Він символізує надію, впевненість, красу, чистоту. На загал теплі відтінки також функціонують в поезії, постають в окремих семантично сконденсованих образах, тропях: *медвяна осінь; буришин і смальта теплого дощу; золота прохолода; сонцестояння літа*. Серед інших кольорів трапляються зелений,

срібний та брунатний. Серед смакових відчуттів переважають солодкий і гіркий. Одним із наскрізних художніх образів у творчості є оксиморон *гіркі меди*. Колористика та звукопис поезії М.Кіяновської глибоко філософські. Сенсорні відчуття завжди поєднуються з медитативними роздумами, якщо у ліриці М.Савки переважає легка елегійність, сугестивність роздумів, творчий ідіостиль М.Кіяновської позначений перевагою рефлексій, лейтмотивом пошуку суті, відповідно, і всі художні засоби спрямовані на увиразнення авторського задуму.

Особливу функцію відіграє колір і в поезії С.Вишенського. Подібно до М.Кіяновської, автор також надає сенсорним відчуттям особливої філософічності. Кольорова палітра його поетичної творчості різноманітна, але, переважають теплі, жовтогарячі відтінки: від світло-золотистого до рубінового кольорів. Відтак, його ліричні пейзажі постають досить яскравими:

Червоний обрій – стиглість, жар,  
а може, й справді, брак відваги –  
за вершником цвіте лоша  
і шлях неначе у варяги.  
Все менша золотих віків,  
вже дні – глибини заповітні:  
Вже кожна ніч – для світляків,  
які горять вогнем досвітнім [1, 56].

Дуже часто зустрічається в поезії образ бджіл, що також має певну асоціативну спрямованість на світлу колористику. В одному вірші зазвичай поєднуються різні кольори: чорний, золотий, білий, рожевий тощо. Подібно до творчості М.Кіяновської та М.Савки, поезія С.Вишенського наповнена сконденсованими образами, «колористичними» тропами: *найрожевіші крила; золотистий рій; сірий вирій; сірі надра годинника*. Індивідуальні асоціації ліричного героя досить часто є оригінальними та несподіваними, доповненими сенсорною інформацією, як, наприклад, у вірші «Осінній концерт»:

На сцені забілів рояль.  
Нарешті в ньому грузнуть пальці  
і Янус, творений у вальсі,  
веде від стежки до проваль.

Незримі сходинки по колу  
за обрій стиглої землі,  
де голос, творений для слів,  
прищеплює до себе колір [1, 57].

Для ліричного героя збірки «Альта» колір має важливе значення – через нього відбувається осягнення світу. Відтак, поезія С.Вишенського наповнена

філософічними означеннями кольору, роздумами над його природою. Індивідуально-авторські асоціації поєднуються з ліричними роздумами митця.

Домінуванням світлих тонів позначена філософська лірика В.Герасим'юка. Оскільки загалом образи природи є наскрізними для поезії митця, колористика також пов'язана з ними. Часто у срібно-золотистих кольорах постають картини осіннього падолисту:

Ліс облетів за одну ніч. А ще вчора  
Стрів мене злотом і міддю своїх щитів.  
Вкрила шолом смерековий хмара-покора.  
Бронзові лати – додолу. Стяги – долів [3, 70].

У поезиці автора спостерігається посилена митецька увага до холодних пейзажів. Так, образи засніжених гір, оголених осінніх дерев є характерними, зокрема, для збірки «Папороть». З особливою майстерністю й тонким ліризмом зображує письменник осінь, доповнюючи стилістику звуковими та зоровими образами.

У творчості В.Герасим'юка часто зустрічаються відтінки золотого кольору: від жовтого до вогненного. Своєрідним філософічним символом поезії є образ ватри; в ньому втілюються особисті інтуїтивно-екзистенційні пошуки митця. Вона часто символізує внутрішній вогонь, а також вогонь праведності, який протиставляється темряві – уособленню зла. Слід зауважити, що вогненні кольори часто символізують рух, динаміку, є поштовхом до ліричних медитацій про велич космосу і Бога:

Палаючий шипшини кущ  
нервує небеса, як тлуц  
у хащах хижака.  
З кометохащ кометокущ  
вилущує ядристу тлуц,  
несе її ріка.  
У ріках є щось від комет,  
що в бурштині повітря лет  
свій не спиняють. Плоть  
не погасає – вічний лет,  
Коли Спаситель є поет,  
а слово є Господь [3, 109].

У цьому вірші поєднуються глибинність поетичних роздумів з виразними поетикальними прийомами (звукопис, гра слів, алітераційне нагромадження приголосних **щ, х, ш**; світла, вогненна колористика – палаючий шипшини кущ, бурштин повітря; цікаві авторські асоціації – порівняння рік з кометами, що перебувають у вічному леті, коли Спаситель є поет, а слово – Господь).

Особливої уваги автор надає білому кольору. Чимало яскравих образів на позначення світлих подій, думок та емоцій переплітаються в дуже чуттєві



поетичні асоціації. Для ідіостилію В.Герасим'юка характерним є посилений метафоризм, відтак, перцепційні асоціації поєднуються в суцільні картини, де всі образи перебувають у нерозривній єдності. Наприклад, цікавим є порівняння співу осінніх вітрів у печерах з різними музичними інструментами:

Гудуть печери із осінніх гір  
у ніч на Дмитра.  
Відлуння на присілку Ваштешір:  
орган і цитра.

А де трембіти родовий мотив?  
А де флюєри?  
Гудуть печери кам'яних верхів,  
гудуть печери.

Це все вітри осінні. Це вітрів  
органний почерк.  
Вони з печери кам'яних верхів  
заграли з ночі [2, 299].

Поезії В.Герасим'юка притаманна яскрава наочність образів, їхня колоритна відчутність на рівні короткої метафори: *сріберно-сивий дим; багрянний захід і схід пізньої осені; вітрів органний почерк; трегіт темний, як мідь; слова пахнуть отавами пізніми та барвінково.*

Цікавими філософічними асоціаціями позначена й лірика І.Шувалової. Її стильовій манері притаманна різкість, певний надрив, відповідно – в колористиці переважає червоний колір. Подеколи таке емоційне забарвлення простежується в залученні різних образів, що асоціюються саме з червоним: кров, вино, рани:

навчи мене не пити води у глеках  
вона на колір має присмак смерті  
прицвяшений до неба ти далекий  
а рани мов колодязі відверті

але перетвори вино на воду  
підсипавши сухі вуглики крові  
до неба ти прицвяшений на подив  
ста тисячам століть чужих історій [11, 27].

Біблійний інтертекст поєднується з червоною колористикою вірша, зі смаковими та запаховими асоціаціями, лірична героїня помічає, що вода у глеках «на смак така якась червона» [11, 27]. В її поетичній палітрі трапляються несподівані перцепційні асоціації: *м'ясо дерева пахне сріблом; ти чорний як зима.* Рідше можна зустріти срібний і золотий кольори. Загалом синестезійний

код збірки «Ран» досить виразно вказує на перевагу певних кольорових відтінків, про що свідчить навіть художнє оформлення обкладинки (перевага червоних тонів у малюнку). У контрастності кольорів її поетичного тексту проявляється своєрідне сугестивно-медитативне ліричне начало.

Досить багата колористика збірки «Осоте!» Мирослава Лаюка. Його поетичні картини насичені духом магічного реалізму: посеред абсолютно земних і реальних пейзажів раптово можуть виникати фантазмагоричні деталі, які сприймаються цілком гармонійно в загальному контексті. Збірці властиві сюрреалістичні образи й мотиви, часто зустрічається червоний колір, що символізує ліричну експресію. Це простежується, зокрема, на рівні назв та окремих образів (вірші «Червоне – 1»; «Червоне – 2»; червоний осот, кривава флейта). Цей колір має особливе значення для ліричного героя, очевидно, найближчий йому інтуїтивно.

У збірці часто згадуються імена різних художників. Наприклад, яскравими інтерсеміотичними образами наповнена поезія «Буде дощ». Цей вірш є досить цікавим для характеристики своєрідності поетичного мислення М.Лаюка. Певною композиційною зав'язкою виступає звичайна народна прикмета: «кажуть / що коли ластівка літає низько – буде дощ» [7, 103]. Однак, ліричний герой має власну версію з цього приводу, яка звучить і безпосередньо, й метафорично водночас:

але що до того самій ластівці  
вона вчора побачила на полі  
дивного мотиля  
і спустилася нижче над луг  
щоб роздивитися незвичний орнамент  
як на картинах анрі матісса  
а потім привела інших  
які сказали  
що розпис схожий на ранні полотна  
жоржа брака  
котрий починав як фовіст  
а закінчив ... але то не має значення [7, 103].

Змалювавши естетичну суперечку ластівок про елементи фовізму в орнаменті мотиля, автор плавно переводить центр уваги на селян, які, довірившись народній прикметі,

повибігали з хат  
і почали складати у копиці присохле сіно  
щоб не намокло –  
так по-вангогівськи –  
жовто [7, 103].

Цей вірш і статичний, і динамічний водночас, демонструє широкий інтермедіальний простір, адже для людини, добре обізнаної з мистецтвом, поезія відкриває цікаву колористичну палітру. Автор надає багато уваги візуальним образам, відповідно, колористика його віршів різноманітна, наповнена індивідуально-авторськими асоціаціями (*схід сонця – половина неба у золотій сепії, половина – у срібній; ожинники чорно-зелені аж сині; нетлі з червоними животами і сірими крильми; осот – з жовтою короною, зеленою шкірою*). Важливу роль відіграють також колористичні епітети: *рожевий слух, жовте небо, сивовусий вітер*.

Для творчої манери Б.Матіяш характерна емоційно позитивна енергетика поетичної думки, втілена у слова. Це простежується як у лейтмотивах та ключових образах, так і в окремих тропях (наприклад: оксамитовий дотик, срібні дзвіночки).

Творчість поетеси позначена лірично-медитативними пошуками справжніх речей. Відчуття гармонійного сприйняття довкілля вловлюється на рівні символів і художніх деталей, завдяки світлій, м'якій колористиці її творів («сонця і місяця добре світло»; «срібний осінній дощ»; «мовчатимемо просто будемо прості як опала хвоя / м'які як мох легкі як світло»; «блідо-рожевий теплий м'який дощ»; «серце як сніг безтривожне і чисте»; часте використання семантично «променистих» слів на позначення світу: теплий; лагідний; делікатний; усміхнений; тихий; прозорий; радісний).

Багатство виразних перцепційних образів у сучасній філософській ліриці – ознака панорамного асоціативного мислення митців. Поезії одних авторів рясніють візуальними образами і є своєрідними картинами в слові, натомість інші – більше уваги приділяють звуковим образам. Розмаїття перцепційних моделей у сучасній філософській ліриці вказує на оригінальність ідіостилу кожного митця, засвідчує пошук новаторства на рівні семантики та поетики.

1. Вишенський С. Альта: вірші. – К.: Рад. письменник, 1989. – 117с. ; 2. Герасим'юк В. Була така земля: [вибране] / Василь Герасим'юк. – К.: Факт, 2003. – 392 с.; 3. Герасим'юк В. Папороть: [поезії] / Василь Герасим'юк / [післям., упор. другого розд. і коментарі К. Москальця]. – К.: ВЦ «Просвіта», 2006. – 328 с.; 4. Єщенко Т. Метафора в українській поезії 90-х років ХХ ст. - Автореф. дис. к. філол. н. / 10.02.01. - Запоріжжя, 2001. – 18 с.; 5. Кіяновська М. Книга Адама. [Електронний варіант, наданий автором]; 6. Кіяновська М. Міфотворення. – К.: «Смолоскип», 2000. – 104 с.; 7. Лаюк М. Осоте!: поетична книжка / Мирослав Лаюк. – К.: Смолоскип, 2013. – 224 с.; 8. Савка М. Пора плодів і квітів. Книга зібраних віршів. – Львів, Видавництво Старого Лева, 2013. – 367 с.; 9. Словник української мови: в 11 томах. — Том 6, 1975. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://sum.in.ua> ; 10. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / [ред. колег.: М. Бернштейн та ін.]. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 45-119; 11. Шувалова І. Ран. Збірка поезій. – К.: «Смолоскип», 2011. – 139 с.

## ЖАНР ПОСЛАННЯ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГРАБОВСЬКОГО

У статті розглянуто специфіку жанру послання у творчості П.Грабовського, художній світ цього ліричного жанру в єдності його змістових і формальних параметрів, визначальний вплив на нього національно-визвольної ідеї поета.

*Ключові слова:* послання, адресат, творчість П.Грабовського.

В статье рассмотрено специфику жанра послания в творчестве П.Грабовского, художественный мир этого лирического жанра в единстве его содержательных и формальных параметров, решающее влияние на него национально-освободительной идеи поэта.

*Ключевые слова:* послание, адресат, творчество П.Грабовского.

The article deals with the specific of message genre in P.Hrabovskij works, as well as artistic world of the lyric genre in the unity of semantic and formal parameters and determining influence of national liberation ideas at him.

*Keywords:* message, the recipient, P.Hrabovskij creativity.

У сучасному українському літературознавстві актуалізується генологічна проблематика, дослідження якої практично рівномірно охоплює усі роди – епос, лірику, драму. Помітно поживавилось вивчення, зокрема, традиційних, канонічних жанрів, їх витоків і новітніх трансформацій. Цей процес торкнувся і жанру послання [5; 8; 9], водночас і сьогодні не всі учені визнають його як окрему форму. Так, Г.Поспелов вважає, що послання є лише «мотивуванням медитації, а не її жанром» [10, 181]. Також залишається авторитетною думка М.Гаспарова, який стверджує, що в середині XIX ст. послання зникає, натомість із часом воно зближується із іншими ліричними жанрами, близькими за змістом, – сатирою, елегією, дидактичною поемою, ліричними віршами «невизначеного жанру» (приклад такого твору – «Во глубине сибирских руд» О.Пушкіна [6, 763]).

Художня практика українських митців демонструє постійне звертання поетів до віршованої епістоли. Так, Ю.Клим'юк, здійснивши системно-цілісний аналіз усієї лірики Івана Франка, зараховує послання до референсних жанрів вокативного типу, справедливо зазначаючи: «Сучасне значення послання – це письмове звернення до особи чи групи з метою довести до його чи їх відома позиції автора з певного питання. Це, як правило, дружній або ж полемічний твір, який може мати публіцистичні ознаки. Зміст повчання повчальний, навіть повчально-викривальний чи гостро викривальний. Воно може містити в собі обговорення спільної проблеми, у ролі полеміки – звинувачення, висміювання адресата або тих ідей, прихильником яких він є. Позиція автора визначальна у стосунках з адресатом. ... особисте і громадянське у посланні сплітаються у духовному пориві до вирішення назрілих потреб певної суспільної групи чи етнічної спільноти» [4, 75].

Жанр послання – один із улюблених у ліриці Павла Грабовського, творчість якого реінтерпретована і в цілому сьогодні позбавлена радянських ідеологем. Так, в академічній історії української літератури ХІХ ст. зазначається: «Сьогодні місце Грабовського в історії української літератури мусить визначатися не його політичною біографією, ідейними переконаннями і поглядами, а передусім художнім набутком. Його творчість – з колом власних оригінальних художніх ідей, жанрових модифікацій, стильових рішень, образів, мотивів, тем і проблем, на трактуванні яких позначився непересічний талант митця, – ставить Грабовського в ряд помітних постатей літератури» [3, 297]. Водночас М.Наєнко більш критично висловлюється про творчість поета, вбачаючи у ній «багато бунтівного, революційного пафосу», «співчуття до людей підневільної праці», що зумовлює перевагу не «суто художнього, а публіцистичного начала. Позбавлені його хіба що поезії «портретного характеру, такі як «Швачка», «До Н.К.С.», «До матері» та ін.» [7, 344]. Особливо вирізняється послання «До матері», бо «про своїх матерів світові поети написали сотні й тисячі віршів; вірш Грабовського серед них – один із найбільш трепетних і болючих» [7, 345]. Проте, як вважає М.Наєнко, щось нове в художньому осмисленні мотивів національних і громадянських «після Шевченка запропонувати було нелегко» [7, 345]. З цією думкою важко не погодитися, проте твердження про те, що «лиш зрідка в тій публіцистиці міг з'явитися якийсь справді оригінальний образ чи зумовлене тюремною реальністю поривання ліричного героя» [С.345], видається надто категоричним. На мій погляд, «публіцистичність» поезії П.Грабовського означає переважання у ній громадянських тем і мотивів, які органічно обумовлені життєвими обставинами й світоглядно-естетичними поглядами поета-борця. Підтвердження цьому знаходимо в його листах. Так, в автобіографії, написаній на прохання Б.Грінченка (лист до Б.Грінченка від 8 вересня 1901 року), П.Грабовський щиро зізнається: «Змолоду... мені хотілось прийняти муки за Христа. Згодом заворушилися у голові інші думки, мені хотілося вже піти не за Христа, а «за народ», і те бажання цілком опанувало мною. Се була якась невідхильна потреба серця...» [2, 300-301]. В листі до В.Лукича (від 10 серпня 1893 року), редактора журналу «Зоря», письменника й громадського діяча, поет проголошує своє кредо: «... чим би я не був, як би на що не споглядав, а в мені жив перш над усе українець; прихильність до рідного слова та люду перевершила все інше...» [2, 271]. Він свідомий того, що «...наша ціль – рятування власної народності через ужиття здобутків загальнолюдського поступу; нарід наш мусить піднятися у розвитку до інших освічених народів, остаючись тим часом народом українським. Націоналізм – конечна умова поступу вселюдського; від загибелі нації терпить не тільки вона сама, а і вселюдськість взагалі, бо кожна освітна народність вносить і дещо свого в скарбницю всесвітню»...[2, 276]. Підсумок міркувань поета звучить сьогодні дуже актуально: «Наша сила в народі, бо в нас, властиво, і нема нічого, крім народу... Яко вивід, додаю: мусимо бути європейцями на ґрунті українському!» [2, 276].

Ідея національна невіддільна у П.Грабовського від гуманістичних цінностей, а шлях її досягнення – шлях боротьби. На питання – «на що нам опертися у своїх змаганнях» – відповідь однозначна: «на досвід і принципи загальнолюдських поступових рухів та сучасні висновки науки» [2, 290], але не «на реакційні забаганки московського самобутництва, хоча б воно басувало й під стягом народництва» [2, 290]. На жаль, поет констатує: «Українці вибирають останнє, бо як були рабами, так і є, – вибирають те саме, що по своїй суті вороже всяким національним змаганням, вороже поступу часу і дійсним інтересам нижчих станів» [2, 290]. Відтак для нього патріотизм, який «вертиться на фразях та повторює старі нісенітниці», залишається «порожнім» і шкідливим» для національного розвитку [2, 298]. Тому своє завдання П.Грабовський убаचाє в намаганні «прожити з найбільшою користю для себе і людей»; йому не треба «світових заман та ласощів, аби тільки дали спромогу працювати для рідного краю» [2, 298] (ця заувага висловлена в листі до Б.Грінченка від 8 вересня 1901 року, буквально за крок до смерті).

Така національно-патріотична програма П.Грабовського, безумовно, позначилася і на його творчості, мотивах поезій, їх стилістиці. Серцевина творів поета – пристрасний громадянський пафос і довершена простота вислову. Численний масив складають послання – звернення до різних адресатів, від Русі-України до матері й соловейка, які в умовах постійної ізоляції поета від національного й культурного життя народу дозволили йому вести активний діалог зі своїми адресатами. У них значною мірою віддзеркалюються настрої, мотиви, проблеми усієї творчості поета.

П.Грабовський своє покликання митця вбачав у чесному й самовідданому служінні народу, який, пригноблений віками, заслуговував на кращу долю. Усвідомлюючи необхідність розвитку громадянської свідомості, поет пише послання «До України», «До галичан», «До Русі-України», «Народові українському», ліричний герой яких міркує над болями й стражданнями уярмленого народу, його культурною та освітньою відсталістю. Зворушливі й щирі слова підсилюються атмосферою сповідальності, «підсвічуються» подробицями поетового страдницького життя. Знаменними у цьому плані є два вірші П.Грабовського з однаковою назвою «До України» з різних збірок («Пролісок» і «З півночі»). Їх єднає спільний мотив туги за Батьківщиною. «Під небом дальної чужини» ліричний герой ні на мить не забуває про «збагнічену красу» рідної землі (яскрава деталь-образ, виражена оксимороном), постійно лине думкою до рідного краю:

Сиджу я в неволі та марю тихенько:  
Чи знов тебе вбачу, Україно-ненько,  
Чи знов рідну землю в сльозах поцілую,  
Чи вік протиняюсь отут по Вілюю? [2,84-85].

Вітчизну поет називає «ненькою», «кращою дружиною», інтимізуючи цей образ, оповитий спогадами і тихою журою. Проте Україна для нього – і «мати вбога» («До галичан»), яку треба рятувати від соціального та національного

гноблення. Свої заповітні бажання бачити Батьківщину вільною і щасливою П.Грабовський висловлює у посланні «До Русі-України»:

Бажав би я, мій рідний краю,  
Щоб ти на волю здобувсь,  
Давно сподіваного раю  
Від себе власно сподівавсь.  
Щоб велич простого народа  
Запанувала на Русі,  
Щоб чарівна селянська врода  
Росла в коханні та красі.

Щоб Русь порізнена устала  
З-під віковичного ярма  
І квітом повним розцвітала  
У згоді з ближніми всіма! [1, 37-38].

У цьому посланні різнобарвна палітра мотивів – волі, надії на власні сили, єднання з іншими народами – зцементована думкою про незалежність України як запоруки державного розквіту. Втім, поезія звучить і сьогодні актуально, адже автор підкреслив думку про те, що національну свободу можна здобути лише власними зусиллями.

Мотив віри у щасливе майбуття рідного краю провідний і у посланні «Народові українському»: гнітюча картина лихоліття, коли народ перетворився у «раба, потурача раба», завершується оптимістичними нотами:

Не згинув ти; зберіг високість духа,  
Не витратив багатой снаги.

З-під шин тугих німого бідування  
Життям лине отой могучий дух;  
Позбудуться нащадки горювання,  
Наздоженуть загальнолюдський рух! [2, 31].

Якщо у посланні «Народові українському» лише алегорично накреслено народне страждання, то у поезії «До українців», котра композиційно складається із чотирьох частин, про це мовиться розлого. Образ «зрабованого краю», скутого «цупкими кайданами», постає розшматованим на кілька частин, об'єднання яких неминуче в боротьбі за волю. Зокрема шлях із «лабети облуд» поет бачить і в національних змаганнях, і в наполегливій праці на ниві освіти з метою розвіяти «рабські думи», дати правдиву відповідь на питання: «Хто ми?». У цьому посланні повторюваним є мотив мови і здобутків рідної літератури. Так, безпросвіття українського життя у розумінні П.Грабовського полягає і в тому, що «розмовлять та писати заказано / Рідною мовою нам» [2,

41], і в тому, що українців роз'єднують часто навіть не зовсім важливі питання у порівнянні з національно-визвольними:

Закиньмо безглузді, нікчемні посвари  
За йори, за дашки, за ять... [2, 43].

Поет також вболіває за здобутки «працівників пера», які, на його думку, повинні виховувати почуття патріотизму, впливати на формування свідомості своїх сучасників. На підтвердження цієї думки він апелює до «Бібліографічного покажчика нової української літератури» М.Комарова (1893), який, переконаний поет, демонструє брак серйозної літератури і побутування у ній одноденних віршів і жартів. У цьому контексті варто згадати думку П.Грабовського із листа до Б.Грінченка від 17 березня 1900 року: «...не тільки той любить свою країну, хто все захвалює та не зводить з неї зачарованих очей, а також і той, хто часом кляне та ненавидить, як би йому гірко се не було» [2, 291].

Послання «До українців» – це звернення до сумління співвітчизників, спосіб нагадати їм про давню славу батьків, про необхідність побороти у собі звичку рабського існування й рабської свідомості. За своїм пафосом і високою емоційною напругою змісту воно нагадує Шевченків твір «І мертвим, і живим...». Зі зверненнями до Вітчизни перегукуються послання до товаришів («Сучасникові», «До товариства», «До товариша», «До сіячів», «Братам»), у яких поет-громадянин, людина активної дії і непохитних переконань, закликає стати до бою проти зла і несправедливості. Вони сповнені найрізноманітніших нюансів почуттів ліричного героя. Це і сумнів у тому, чи є в Україні «правди всенародної та братерства сіячі», які б не відцуралися великої мети (художньою логікою думки сам поет розвіює подібне хвилинне вагання). Це і впевненість у необхідності великих випробувань, необхідності найвищої самопожертви («Не сумуйте, що купа на купі / Всі поляжем за діло святе: / На зітлілому нашому трупі / Невмируще братерство зросте!») [зі збірки «Пролісок»; 1, 36]. Ліричний герой П.Грабовського у цьому циклі послань насамперед жива людина, не позбавлена найрізноманітніших почувань, а не лише борець. Завдяки такому авторському підходу його образ не однолінійно-схематичний, а повнокровний, духовно багатий, близький і зрозумілий читачеві. Поет малює узагальнений тип «бранця», зовнішні обставини життя якого – «світ обвіяний пахом могили, / І до краю панує тюрма...», яка «кров'ю серденько» перемила, не залишила в тілі жодної живої кістки («До товариства», зі збірки «Пролісок») [1, 36], отож «у тридцять літ – знесилений дідусь...» («Сучасникові») [1, 36]. Не дивно, що у «довіковичного бранця» боротьби виникають вагання і сумніви: «задаремно погублено сили», позбавлено радощів життя, натомість – гіркий шлях недуги й самоти. Проте це хвилинні настрої:

Та вірую, що хрест мій не безплідний,  
Що хрест отой – бездольний люд спасе,  
Запинить, певно, стогін всенародний  
Вітчизні щастя принесе! [1, 37].



У посланні «Братам» постає вражаючий образ людини-«бранця», яка у своїй самокритичності піднімається до вершин подвижництва, не голослівного, а дійового, жертвовного:

Я не кликав вас до бою  
Проти світньої злиди,  
Не виводив за собою,  
Ставши сміливо в ряди.

Тільки муки злої долі  
З вами вкупі я ділив,  
Як і ви, не знавши волі,  
Щастя краєві молив... [1, 176].

У тюрмі й на засланні П.Грабовський зблизився з людьми, які поділяли його погляди, почуття, життєву мету. Серед них – Надія Сигида, вчителька з Таганрога, засуджена на каторгу за народницьку діяльність. Її трагічна історія боляче вразила серце поета. Свої почуття він художньо втілює у посланнях «До Н.К.С.», «До мучениці», «До сестроньки», у яких вимальовується незвичайний образ жінки, котра була закатована різками, бо захистила своїх товаришок від самодурства й жорстокості начальника тюрми:

Такої певної, святої,  
Такої рідної, як ти,  
Такої щирої, простої –  
Вже більше, мабуть, не знайти [2, 16].

Коло адресатів П.Грабовського засвідчує його дружні зв'язки та інтелектуальні інтереси. Так, він звертається до Б.Грінченка («любого й незнаного»), який так щиро підтримував каторжанина до останньої хвилини його життя («До В.Чайченка»), до своїх товаришів по заслання Б.Сірашевського («До Б.С-го» («Прощай, коханий ляше-друже!...»)), російського поета П.Якубовича, поціновувача творчості Т.Шевченка («До великоруського поета Рамшева»), до М.Орлова, колишнього студента Петербурзького університету. У них переважають похмурі образи («неволя вічна та кайдани», «тяжка дорога» [2, 45], «невтихомирне пекло смаги» [2, 47], «тяж тюрми», «безодня темна рудника» [2, 50]), проте незламною залишається сила волі ліричного героя, котрого понад усе тривожить і зве до бою «журба вселюдської сльози» [2, 46]. Промовистим є послання «До товаришки недолі», у якому тісно переплелися мотиви громадянські та інтимні: навіть у неволі й самоті людина мріє про «святі почування» приязні і прихильності, але смерть забирає кохану, і вона, ця втрата, ще раз переконує поета у тому, що він і його товариші-засланці «народились для праці» [2, 73], а не для задоволення власних потреб. Образ недолі у цьому творі двоаспектний: це і «невольницькі літа», й «приязнь братерня» між чоловіком і жінкою, яка закінчилась трагедією.

У посланні «До сестри» також звучать мінорні мотиви тюрми, неволі, розлуки з рідними, мрії про зустріч із ними, але вони доповнюються спогадом про Україну – про лани, села, гаї, «ниви розлогі», білі хатини, про церкву й матір Христа біля неї; ця «змучена, блідна» мати нагадує і рідну матір поета-засланця, яка так переймається трагічною долею сина. Тому закономірно, що у посланні «До матері» ліричний герой так пронизливо діагностує емоційний стан найріднішої і найближчої людини:

Мамо-голубко! Горюєш ти, бачу,  
Стогнеш сама у журбі;  
Хай я в неволі конаю та плачу, –  
Важче безмірно тобі [2, 55].

Як пристрасного поета громадянської теми, П.Грабовського цікавило питання про роль мистецтва в суспільному житті. До цієї теми він звертається у посланнях «Поетам-українцям», «До парнасців», «Сучасним поетам великоруським», проповідуючи активне, дійове слово. П.Грабовський проголошує поетичне кредо, орієнтуючись на відстоювання народних інтересів шляхом просвіти, науки, усвідомлення національних інтересів:

Не все співати вам про квіти  
Та любитися Дніпром...  
Година – дбать про шлях освіти,  
Люд забезпечити добром;

Спинить навколо голос стонів,  
Що крають серденько притьмом,  
Розвіять пітьму забобонів,  
Впотужить голови умом;

Збудить чуття самопізнання,  
Шаноби власної чуття,  
Розсунуть цілі прямування  
Замість товктися без пуття [2, 51].

Згадка про неовов'язковість для лірика звернення до принад і краси природи суголосна хрестоматійним поезіям «Я не співець чудовної природи...» і «До парнасців». Саме інтерпретація цих текстів породила міф про художню невибагливість самого П.Грабовського. Проте його можна спростувати: і в листуванні, і в окремих поезіях, зокрема посланнях, автор декларує протилежне. Так, він найперше дбає про «рідний брак громадських благ» [2, 51], і про це заявляє у посланні «Поетам-українцям». Водночас поет-трибун, поет закликів свідомий того, що вага слова особливо помітна, коли творяться «художньо-творчі томи» [2, 43], а покликання поета – дарувати «на радість країні, / на благо народу» [2, 41] «художницьку вроду». Питання формальної

досконалості творів турбували поета. Наприклад, у листі до І.Франка (листопад 1891 року) він зазначає: «...коли часом стрінете в котрій з моїх віршів яку-небудь яzikову незграбність, не друкуйте, а вкажіть мені на неї при нагоді, щоб завчасу міг виправити» [2, 265]. І далі: «...мова поезій мусе бути граціозною, легкою, звучною, щоб, читаючи, не зачіпався язик, щоб справляла естетичне вражіння» [2, 266]. Подібну думку він висловлює і в іншому листі (до Б.Грінченка від 27 грудня 1897 року): «Якщо ще знайдете яку помилку в моїх віршах, то можете сміливо виправляти щодо мови, – даю Вам на се повне право... Товариським вказівкам я завжди дуже радий... правил піітики цілком обов'язковими для себе не вважаю, аби мова була гарна, легка, плавна та музична» [2, 280]. Особливо промовистими є думки П.Грабовського, висловлені в іншому листі до І.Франка: він просить сказати «голу правду» про власні твори – «чи є в них хоч капля того, що звичайно зовуть поетичною вартістю твору, чи вони справляють який вплив або вражіння на читача, чи марно упадуть в повітря, не оставивши ніякісінького сліду за собою» [2, 268]. Автор надзвичайно вимогливий до себе, а свою невпевненість у художній вартості власних творів пояснює відірваністю від українського літературного процесу. Зокрема він пише: «Вельми бідний зміст творів, повторювання мотивів, далекість від повної сучасності у всім її об'ємі, зайвість власних тем, загальність думок і почувань, без усякого колориту оригінальності, убогість та штучність (так може здатись) форми, небагатий круг уживаних мною розумінь, – це хиби, що кидаються мені самому на очі; звичайно, можна видобутись з декотрих із тих хиб, але того, що дає безпосередність вражінь життя та безперестанний дотик з рідним народом і рідною мовою, – того не дасть уже ніщо інше» [2, 268]. Відтак автор проголошує своє розуміння словесного мистецтва, ґрунтуючись на критиці сучасної йому драми: «... драма чи там комедія – є перш над усе літературний твір і мусе відповідати усім умовам літературної вартості» [2, 269], проте твір «художницької цільності» покликаний зображати сучасне життя, його прояви. Література повинна бути «живою, творчою силою громадського руху, через те змістовна і реалістична...» [292], – вважає П.Грабовський і саме за те, що І.Франко, Т.Бордуляк, В.Стефаник пишуть гірку правду про сучасне їм життя люду, вони заслуговують на пошану (лист до Б.Грінченка від 31 серпня 1900 року).

Це – не проста декларація, а глибоке переконання П.Грабовського, підтверджене усім його подвижницьким життям, що давало йому право звертатися до інших митців-сучасників: «... до волі показуйте шлях / Простим словом убогого люду!» [2, 88]. Отож таким «простим словом» і звертається автор до своїх сучасників.

У цьому контексті логічним є звернення поета до дітей («До школи», «До дітей»), яким він бажає щасливого дитинства, хорошої освіти, щоб гідно служити рідному краю.

Серед послань П.Грабовського вирізняються змістом твори «До соловейка» і «Козакові», які є стилізаціями під народнопоетичні зразки. Зокрема у посланні «До соловейка» домінують характерні для фольклору

іменники із зменшувальними суфіксами (*калинонька, сиротинонька, тугонька, квітонька, доленька*), які зустрічаються і в інших творах цього жанру, інтимізуючи текст, висловлюючи авторські емоції та оцінки (*горенько, силюньки* – «Робітникові»; *серденько, вустоньки* – «До сестри»; *рученьки* – «До українців»).

Один із повторюваних художніх засобів у посланнях – алегорія, яка сприяє яскравому і підкреслено короткому художньому відтворенню найсуттєвішого у процесах і явищах: зерно і сіячі символізують боротьбу за краще майбутнє і її учасників-справжніх героїв, патріотів («До сіячів»); дорога – шлях поневірянь і соціальних змагань, мати вбога – Україну («До галичан»); страшенна завірюха – складність національно-визвольних змагань і жорстокість у протистоянні сил («Народові українському»); крук – неволю і самодержавство («До українців»).

Наскрізними у посланнях виступають протиставні образи рідної землі і чужини; Україна – це *вбогий край, пусті перелоги, сороміцька мертвота, рабські думи* («До українців»); *муки лихоліття, німе бідкування* («Народові українському»); чужина – це *неволя, кайдани, рудник, тюрма* («До Б.С-го»); *далечина глуха, самотинний шлях* («Поетам-українцям»); *хуга та студінь* («До України»). Поет щедро використовує інверсовані епітети, щоб акцентувати свою думку: *мати вбога* («До галичан»), *дорога сумна, вустоньки святі* («До сестри»), *праця стійна та тривка, любов щира та палка, сон важкий* («До українців»). Проте перевагу П.Грабовський віддає синтаксичним фігурам, найперше – риторичним окликам, питанням, які органічно розкривають громадянський пафос поезій і переконаність ліричного героя у перемозі. Наприклад: «Де ви, правди всенародної / Та братерства сіячі? / Де ви, мислі благородної / Тверді духом діячі? («До сіячів») [2, 16]; «Боже! Чи знайдеться край, так зрабований, / Як Україна, чи ні?» («До українців») [2, 41].

Майбутнє рідного народу П.Грабовський бачив у його величчі, непереможній силі, національній самобутності. Такі почуття поета-громадянина образно втілились у посланнях, глибоких за змістом, позначених ваговитістю, чіткістю думки, наступальним пафосом і благородною простотою. Вони свідчать, що життя і творчість П.Грабовського нероздільні, що основний зміст його поезії – жити для праці й боротьби в ім'я народу.

1.Грабовський Павло. Твори. – К.:Молодь,1965. – 247с.; 2.Грабовський Павло. «Я не співець чудовної природи...» Поезії, переклади і переспіви. Нариси. Статті. Листи. – Харків: Основа,2005. – 319с.; 3.Історія української літератури. ХІХ століття: У 3 кн. Кн. 3: Навч. посібник / За ред. М.Т.Яценка. – К.: Либідь,1997. – 432 с.; 4.Клим'юк Ю. І. Лірика Івана Франка як система жанрів. Монографія. – Чернівці: Рута,2006. – 406 с.; 5.Кривуляк О. Типологія художнього втілення жанру послання у творчості Шевченка і Вороного // Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць. – 2013. – №16. – С.193-203; 6. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. редактор и составитель А.Н.Николюкин. – М.:НПК «Интелвак», 2001. – 1600стб.; 7.Наєнко Михайло. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2012. – 1088с.; 8.Назарець Віталій. Жанрово-тематичні різновиди послання в українській адресованій ліриці ХІХ-ХХ ст. // Слово і Час. – 2013. – №3. – С.55-64.; 9.Назарець Віталій.

Літературно-історична роль послання в трансформації жанрової системи класицизму // Від бароко до класицизму. Збірник наукових праць. – Дніпропетровськ, 2013. – №17. – Т.1. – С.4-8; 10. *Поспелов Г.* Общее литературоведение и историческая поэтика // Вопросы литературы. – 1986. – №1. – С.163-189; 11. *Чамата Ніна.* Жанр поетичного послання у творчості Шевченка // Слово і Час. – 2014. – №3. – С.51-56.

*Петро Білоус,  
д-р філол. н., проф.,  
Житомирський державний  
університет імені Івана Франка*

## СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ЛІТЕРАТУРІ

У статті на основі сучасної методології літературознавства досліджується структура словесного образу, який є ядром моделювання художнього світу. Доведено, що найбільш адекватним природі образного слова (художнього образу) є розуміння його як нерозривної єдності інтенції, смислу і форми.

*Ключові слова:* образ, зміст, форма, структура, інтенція, ейдос, образотворення.

В статье на основе современной методологии литературоведения исследуется структура словесного образа, который является ядром моделирования художественного мира. Доказано, что наиболее адекватным природе образного слова (художественного образа) есть понимание его как неразрывного единства интенции, смысла и формы.

*Ключевые слова:* образ, содержание, форма, структура, интенция, эйдос, образотворчество.

In the article on the base modern literature methodology it is investigated the structure of fictional image, which is a kernel of modelling fictional world. It is proved that the most adequate nature of vivid word (image) there is understanding of it as indissoluble unity of intention, sense and shape.

*Key words:* image, contest, shape, structure, intention, “eidos”, image making.

Сучасна теорія літератури помітно відходить від традиційного пояснення образу як діалектичної єдності абстрактного і конкретного, загального (типового) і виняткового (одиничного), раціонального й емоційного, об'єктивного і суб'єктивного, внутрішнього і зовнішнього тощо. Пріоритетними стають феноменологічні тлумачення образу, як результату діяльності людської свідомості, своєрідного феномена, виникнення (явлення) якого зумовлене інтенціями. Актуалізовано і психолігвістичну теорію, згідно з якою слово (назва, ім'я) є засобом утворення поняття. У тлумаченні образу послуговуються також працями із семіотики, структуралізму і постструктуралізму.

Зрозуміти структуру образу неможливо, не побачивши у структурі слова зовсім інші сутності, ніж «звуки» і «значення». Найбільш адекватним природі образного слова (художнього образу) є розуміння його як нерозривної єдності інтенції, смислу і форми. Донедавна у літературознавстві поняття «образ» фігурувало як «форма художнього мислення», «форма відображення дійсності», поняття «зміст» було поза увагою, як і намір його створення, — первинний імпульс свідомості. Інтенція дає енергетичний поштовх для виникнення

художнього образу, ініціює його структуру і розчиняється в цій структурі, забезпечуючи її цілісність. Ядром образу є його смисл. Часто його називають ідеєю образу. Він має відповідну форму вираження, яка розгортається за допомогою найпоширеніших механізмів творчості — символізації, метафоризації, художнього означення, інакомовлення, трансформації, стилізації.

Образотворення відповідає сутності і властивостям пізнавальної діяльності. За Е.Гуссерлем, свідомість людини є інтенційною щодо пізнавальних предметів і явищ, тому будь-який художній образ є завжди усвідомленням чогось [1]. Шлях пізнання предметів емпіричного світу починається від суб'єктивного емоційно-чуттєвого враження і щоразу наближається до об'єктивності. У результаті художній образ як феномен є виплодом індивідуальної психологічно-розумової діяльності. Його суб'єктивно явлена сутність і формальна структура набувають певного узагальнення, щоб бути упізнаними і стати набутком інших людей. У цьому процесі відбувається редукція – спрощення індивідуальних елементів, зведення складного до простішого, доступнішого для сприймання і розуміння, внаслідок чого структура образу стабілізується, «очищується» від випадкового і незначного, набуває значення своєрідного коду, що формує, транспортує і зберігає певну інформацію. Завдяки цьому образ ніби готується до розкодування Іншим, а його найочевиднішим означником у літературі є словесна структура, здатна відтворюватися в інтенційних актах («прочитанні») реципієнта.

Сутність образу – ейдос («явлена сутність», за О.Лосєвим) слід розглядати як взаємопоєднання і взаємовідношення всіх елементів структури образу: як ціле охоплює частини (за допомогою ідеї), так і частини складають ціле та виражають у кожному елементі його властивості. Ейдос може відрізнитися від емпіричного образу (копії, відбитку), його основна відмінність – завершеність, а емпіричний образ – відкритий, змінний, потенційний. Ейдос виражає сутність предмета чи явища, він у себе включає не тільки те, що осягнено свідомістю або чуттями, а й спосіб вираження і трансцендентний смисл, оскільки художній образ не є копією дійсності, а несе у собі додаткові, уявлювані, релятивні (відносні) знання. Слово та ейдос не тотожні: за словом зазвичай закріплюється певне значення, включаючи і синонімічні нюанси, а в ейдосі закодовано передусім образний зміст, який у процесі його сприйняття може бути витлумаченим довільно, підпорядкованим художній, а не раціональній логіці. Тому не варто змішувати ейдос і логос (слово), оскільки логос забезпечує об'єднання всіх частин у ціле як принцип, а ейдос подає цілісну картину, зображення, множинність можливого [2, 109 – 114].

Форма, як і сутність художнього образу, структурно організована. Вона є засобом утворення змісту (смыслу, думки, ідеї) і способом його вираження. Формальними чинниками є різноманітні засоби і прийоми літературної творчості – лексичне і фонетичне вираження, тропіка, стилістика. Основний принцип, який зумовлює єдність і відкритість художньої форми образу, – експресивність (виражальність), що забезпечує оформлення та передачу змісту.

Елементи форми можуть бути згенеровані і подані як самостійні образні одиниці, однак вони ніколи не стануть самодостатніми, бо відриваються від змісту, що унеможлиблює їх розуміння реципієнтом, а також втрачають основну функцію всієї структури образу – комунікативність. Форма (зовнішня структура образу) забезпечує йому й онтологічну функцію — просторово-часове буття образу в контексті літературного твору. Сутність структурної функції образу передбачає телеологічну ( грец. *telos, teleos* – *мета, кінець*) організацію, призначену для рецептивного здійснення — сприймання його реципієнтом. Відсутність або неясність образної структури веде до втрати «горизонту очікувань» (Г.Р.Яусс) [4, 465 – 472], коли образ не «прочитується»: форма як відкриває для реципієнта сутність образу, так може її і закривати, якщо є недолугою або неадекватною змісту.

Образ здебільшого є виявом структур підсвідомого, які репрезентують готову модель смислу, котра виражається за допомогою поетикальних механізмів. Організація структури образу ініціюється інтенцією, а оформляється мовленням (усним чи письмовим). Первісною структурою образу є слово, міф, символ, знак, назва (ім'я). Складність і своєрідність структури художнього образу переконливо репрезентує символічний образ «досвітніх огнів» в однойменному вірші Лесі Українки [3, 48]. Заголовок указує на виняткове значення «огнів» (світла), бо вони природно невчасні (до-світні), а до того викличні, оскільки протиставляються своєму антиподу – темряві. Їх штучна з'ява стимулює обернення на символ, на означник очікуваного світла. Досвітні огні – знак неминучості прийдешнього світла, провісник його, що забезпечує надію у безнадійній, як здається поетесі, ситуації, коли природного світла ще немає ( «ще зоря не заграла»). Ніч – в образі фантастичного птаха з «широкими», «чорними» крилами; вони рухомі, передають враження плинності часу; вони сильні, і невідворотний їх розмах (ніч – володарка і часу, і людей, яких накриває темрявою). Образ людської втоми передається згасанням «вечірніх огнів» – так визріває контекстуальний антонім до винесених у заголовок «досвітніх огнів». Вечірні вогні – також штучні, бо «людські», «уречевлені», тому й минуші, нетривкі, як нетривкий і хиткий світ людей, здатний зруйнуватися, і неминуче руйнується – від помаху велетенських крил ночі. Образ втоми асоціативно веде до образу покори (ніч «покорила»), рабського існування, вимушеного перебування у темниці «людей всіх». Тема «владарки ночі» розкривається трансформацією попереднього образу «ночі темної» – до «темної сили»: та сила всеохоплювальна, універсальна, невмолима, вона забирає у владу *всіх* – «хто спить, хто не спить». Тут криється натяк на беззахисність людського ества, приреченого на покору. Проте людина може сприймати покору як природний стан, навіявши собі відповідну ілюзію – «щасливий, хто сни має милі». Вперше з'являється образ сну як забуття і відречення від «темної» дійсності. Суміжно, на контрасті виникає образ безсоння – «від мене сон милий тікає», і те безсоння вимушене, чимось спровоковане, бо сон *тікає*, тобто навмисно звільняє простір для протилежного стану. Цей стан постає у значенні «темноти тяжкої»; в центрі її – авторське *ego*

(передається означником «навколо»), а епітет «тяжка» характеризує нестерпність тьми, що тисне на психіку, створює враження фізичного болю, драматичної напруги і наруги над людською душею. Зринає образ безпросвітної тьми і, здається, вічного «сну», бо все «спить, як в могилі». Асоціативно варіюються однокореневі слова: «тьма», «смерть» (перше явлене у тексті, а друге виникає асоціативно, викликається передусім поняттям «могила»). Отже, хто заснув, той має ілюзію спокою, потрапляє в іншу дійсність – «милий сон» – і не переймається гнітючим настроєм від сприйняття темряви. Той, «хто не спить», – до смерті пригнічений тьмою, а надто авторська свідомість.

Безсоння породжує хворобливі «привиддя»; безсоння проявляється і як безсилля – «повстати ж не мала я сили»; відсутність сили – то усвідомлена фізична недуга, яка гнітить дух і шарпає нерви. Ніч для хворої поетеси (автобіографізм тексту підкреслюється відповідними займенниками – «мене», «мені», «я») безсонна і тяжка тому, що ніч загалом – пора кризова, пора нелегких роздумів та відчаю, коли загострюються і сходяться у зіткненні протилежні за змістом думки та настрої. На якийсь час перемагає та утверджується передчуття горя («привиддя лихі мені душу гнітили»). Слово «гнітили» асоціюється з темрявою і передає враження процесу-перебігу душевної хворості, що трансформується у «привиддя». Так гнітюче безсоння породжує споріднені зі змістом темряви-ночі чудернацькі химери, бо «милі сни» – то заспокійливі ілюзії. Але «привиддя» – не явище реального світу, а швидше всього – марення, бо все-таки сон (напівсон) був: «од сну пробудило мене». Причому цей сон обривається зненацька, тобто авторська свідомість не розраховувала на якусь зміну, не була готова до зміни, вона змирилася зі своїм становищем перебування у темряві. З'являється альтернатива – «проміння ясне», яке пробуджує від сну, тобто від тяжких роздумів-рефлексій, а інтровертність сприймання світу обертається на екстравертність.

Враження несподіваності од з'яви світла передано гіперболізовано – «проміння ясне», йому надається значення *сили* – «пробудило мене». Отже, сила темряви гіпнотизує, а сила вогнів – прояснює свідомість. Штучне походження вогнів підкреслюється дієсловом «засвітили» – без вказівки на джерело і чинник світла. Така недомовленість викликає асоціацію метафізичного походження «огнів» та їх певну неприродність (вони з'являються не самі по собі – їх засвічують); та вони не могли не спалахнути, бо кризова ситуація має якось розв'язатися – і розв'язується емоційним спалахом дивовижного полегшення – «досвітні огні засвітили!» Це відкриття резонує в наступних рядках, мотив світла підсилюється, утверджується («огні переможні, урочі»). Демонструється їхня могутня сила – «прорізали темряву», хоч вони видаються малими, неспроможними залити світлом усе навкруг, а тільки *прорізати* темряву. Образ «до-світності» ще раз акцентується: «ще сонячні промені сплять» – на противагу досвітнім вогням, котрі несуть у світ оживлення. Нарешті, вказано на джерело тих вогнів: «то світять їх люди робочі». Тут Леся Українка виявляє звичайну обізнаність із селянським побутом (жила тоді в селі Колодяжному): селяни встають рано, вдосвіта, і



запалюють вогники у своїх оселях. Та йдеться (у художньому, символічному сенсі) про людей працьовитих, здатних на дію, на поступ, на боротьбу проти сил ночі, а значить – проти пасивності, рабства, інертності. Вогні з'являються тому, що людина спроможна пробудитися і видобути собі хоч трохи світлого простору для активного діяння.

Рефлексійно-описова тональність тексту змінюється на енергійну імперативність з такими ключовими словами: «вставай – не бійся – запали». Перший рядок оформлений як риторичний заклик, у якому наголошується кожне слово: «вставай» – спонукання до рішучої, негайної та активної дії; «хто живий» – звернення до тих, хто проснувся, скинув із себе мертвотне відчуття рабської покори, летаргічного сну; «в кого думка повстала» – адресовано передусім інтелігенції, творчим особистостям, здатним не просто «мати думку», а «повстати» нею з безволля і темряви ночі. Ці слова пояснюють і характер «праці», для якої «година настала» – наприкінці ХІХ ст. значна частина української інтелігенції провадила просвітницьку роботу. В наступних рядках цей суспільний підтекст зникається зі «світловими» образами вогню та зорі. Гнітючий настрій, навіяний тьмою, безсонням, мареннями та сумнівами, не може зникнути сам по собі: його треба здолати навмисним зусиллям – зустрічною напругою душі та розуму, його слід позбавитися ще до того, як «зоря не заграла», оскільки з попереднього настрою цілком можливо вивести думку про безпросвітність, безнадію і засумніватися у тому, що світ сам по собі зміниться. Складність цієї внутрішньої боротьби несподівано виявляє себе і в площині художньо-смісловій: епітет «досвітній» зникає два протилежні поняття – «досвітня мла» і «досвітній вогонь». Те, що і мла, і вогонь співіснують в одночасі, зайвий раз підкреслює їх діалектичну єдність, символічну несумісність і взаємовідштовхування. Заклик запалити досвітній вогонь – це наказ собі струсити із свідомості тяжкі, кризові думки і відчуття темної ночі, позбавитися самотності, розпачу, душевного та фізичного болю. Швидше всього – це самонавіювання, спроба увімкнути психологічні резерви, внутрішній самозахист і вийти з кризи, запаливши в душі вогонь.

Структура художнього образу має складну конфігурацію, сприйняття і розуміння якої забезпечують повторюваність певних елементів (традиційні образи) та довільне моделювання нових структур із відомих елементів (оригінальні образи).

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Пер. с нем. А. Михайлова / Эдмунд Гуссерль. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2009. – 412 с.; 2. Лосев А.Ф. Философия имени / А.Ф.Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269 с.; 3. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. – Т. 1: Поезія / Леся Українка. – К.: Наук. думка, 1971. – 456 с.; 4. Яус Г.Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Пер. з нім. Р. Свято і П. Таращука / Ганс Роберт Яус. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.

## **ПОЕТИЧНІ ЗБІРКИ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА «РАННЯ ОСІНЬ» ТА «ДНІ» У ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ 20-ИХ РОКІВ ХХ СТ. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ АРХІВУ ЮРІЯ МЕЖЕНКА)**

У статті подано всебічний аналіз поетичних збірок Є. Плужника «Рання осінь» та «Дні» в контексті літературного життя 20-их років ХХ ст. за матеріалами архіву Юрія Меженка. З'ясовано особливості українського модернізму як культурного феномену, включеність творчості українського письменника у парадигму європейського модернізму. Розглянуто текстологічні та художньо-стильові особливості поезій Євгена Плужника.

*Ключові слова:* модернізм, літературний процес, архів Юрія Меженка.

В статье представлен всесторонний анализ поэтических сборников Е. Плужника «Ранняя осень» и «Дни» в контексте литературного процесса 20-х годов ХХ ст. по материалам архива Юрия Меженко. Выявлены особенности украинского модернизма как культурного феномена, включенность творчества украинского писателя в парадигму европейского модернизма. Рассмотрены текстологические и художественно-стилистические особенности поэзии Евгения Плужника.

*Ключевые слова:* модернизм, литературный процесс, архив Юрия Меженко.

The article presents a comprehensive analysis of Yevhen Pluzhnyk's poetry analects "Ranniya osin'" and "Dny" in literary context of 20th years of the twentieth century by Y. Mezhenko's archive materials. Found out the peculiarities of Ukrainian modernism as a cultural phenomenon, the inclusion of creativity of Ukrainian writer in the paradigm of European modernism. Considered textual, artistic and stylistic features of Yevhen Pluzhnyk's poems.

*Key-words:* modernism, literary process, Mezhenko's archive.

Український поет, драматург, перекладач Євген Павлович Плужник народився 26 (14) грудня 1898 року в слободі Кантемирівці Богучарського повіту Воронезької губернії [11, 7]. У 1923-28 р.р. належав до літературних угруповань «Аспис», «Ланка» та «Марс». Автор поетичних збірок «Дні», «Рання осінь», «Рівновага» (виданої посмертно в Авгсбурзі на еміграції), а також роману «Недуга» [3, 2111]. Серед перших критиків і поціновувачів творчості письменника – Юрій Олексійович Меженко (1892 – 1969), відомий український літературознавець, бібліограф, бібліотекознавець та книгознавець. Головним своїм фахом уважав бібліографію, їй присвятив переважну частину праць. Спадщина Меженка в галузі історії бібліографії – переважно неопублікована. Як критик він досліджував творчість Євгена Плужника, Миколи Хвильового, Павла Тичини, Михайла Івченка, Якова Савченка, Максима Рильського, Дмитра Фальківського та ін. Багато цікавих фактів і даних зі ще не описаного архіву вченого, над яким довелося працювати у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури НАН України ім. Т.Г.Шевченка, відкривають нові сторінки творчості багатьох митців, серед яких і літературний доробок Євгена Плужника.

Українську літературу 1920-их років тривалий час називали по-різному – «неохатянством», «романтикою вітаїзму», «червоним ренесансом», «Розстріляним відродженням», «неоромантизмом», «антиреалізмом», «необароко» тощо [7, 48]. Незважаючи на термінологічну неузгодженість та різноманіття точок зору дослідників, беззаперечним є той факт, що 20-ті роки ХХ ст. увійшли в історію української літератури як модерністський період.

Модернізм («modern» – новітній, сучасний) – загальна назва літературних напрямів та шкіл ХХ ст., яким притаманні оригінальна формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість.

Визначальними рисами модернізму є:

- інтелектуалізація та філософічність мистецького твору;
- поглиблення авторського суб'єктивізму;
- домінування індивідуалізму над масовістю;
- розкриття суперечливості внутрішнього світу особистості;
- новий психологізм – пізнання героєм вищих істин, духовних цінностей;
- оспівування краси як форми, змісту і мети творчості митця;
- символізм;
- ліризм (навіть у прозі, драматургії, публіцистиці);
- естетизм.

Усі ці риси яскраво виявилися у творчості Євгена Плужника.

Модернізм як напрям, що склався історично, є пістрявим конгломератом часто дуже несхожих між собою, протилежних одна одній чи навіть відверто ворожих груп [2, 14]. До найвизначніших напрямів модерністської літератури належать імпресіонізм, неоромантизм, символізм, імажинізм, футуризм, акмеїзм, експресіонізм, сюрреалізм, «театр абсурду», дадаїзм, «новий роман» тощо.

1920-ті – поч. 1930-их років – ціла епоха в культурно-історичному та цивілізаційному поступі української нації, що так і залишилася в ньому найсвітлішою, найзагадковішою і водночас найтрагічнішою сторінкою. Той час народжував фанатів-мрійників, спроможних по-новому відкрити світові «блакитні вежі» – символ нерозривного єднання землі та неба, почути над вихором революції недсяжну «патетичну сонату» (М.Хвильовий, Ю.Яновський, М.Куліш, О.Довженко), а також інтелектуалів-скептиків, що з вершини своєї освіченості, крайнього індивідуалізму «плювали» на фанфарний гамір маси (В.Підмогильний, Т.Осьмачка, Є.Плужник, В.Домонтович), або ж помірковано відходили в тінь (М.Зеров, П.Филипович, М.Драй-Хмара, В.Свідзінський). Та всі вони були українськими дон-кіхотами ХХ ст. [8, 110].

Вірші Євгена Плужника почали з'являтися у періодиці з 1923 року. Писав багато, але зі скромності не поспішав пропонувати видавництвам збірку; дружина тайкома дала зошит з його віршами Юрію Меженку, який, розпізнавши беззаперечний талант, увів Плужника в київське літературне коло [15, 49]. Саме Меженко вперше привів Плужника на засідання «Аспису». Популярність поетові принесла гостросоціальна, часом трагічна лірика збірки

«Дні» (1926). Нова книжка поета «Рання осінь» (1927) також викликала в тогочасній пресі широкий обмін критичних думок [13, 7-8].

Критики по-різному оцінювали Євгена Плужника: Ф.Якубовський захоплено вітав появу «Ранньої осені», відзначаючи глибину думки, сила виразу та сувору ритміку. На жаль, А.Клоччя і Л.Новиченко негативно відгукнулися на творчість поета. Автор розгромної рецензії Андрій Клоччя відзначив, що Плужник – поет для обраних, тож він у це коло не входить [16, 13]. Рецензія Ю.Савченка на Плужникову поезію «Лірика болю й безсилої віри» є докладним аналізом композиції творів і водночас різко негативною оцінкою. Будучи заангажованим радянською цензурою, критик резюмує: «Поет – чужий нашому радянському читачеві» [12, 47].

Свою рецензію з детальним аналізом і схвальним відгуком на збірку Євгена Плужника «Рання осінь» Юрій Меженко подає під назвою «Читаючи «Ранню Осінь». Суб'єктивні нотатки аматора поезії». З перших рядків своєї праці він вписує поета у контекст доби, зіставляючи його творчість з творчістю В.Поліщука, П.Тичини та В.Сосюри: *«Валеріяна Поліщука найкраще читати їдучи гуркотливим вагоном, бо треба чимось перебивати галасливість та тарахкотливість віршів. Тичину найкраще читати в полі, під відкритим небом, щоб повними грудьми дихати, щоб очі далекі краєвиди бачили, щоб обрії широкі відкриті були. Сосюру читати слід перед вечором, сидючи на ганкові, що в садок двома трьома щаблями сходять; і щоб тихо було, щоб матіоли пахтіли солодко. А от Плужника найкраще читати зимового вечора в темній хаті; на столі лампочка лише книжку освітлює, і в кімнаті, і в домі скрізь тиша, жодного звука немає. Тоді спокійно, обов'язково в голос, без сильних акцентів, ритмічно й повільно сторінку за сторінкою перегортати невеличку книжку на 50 віршів»* [6, 1].

Як бачимо, Юрій Меженко радить читати поезію Євгена Плужника в спокійній обстановці, адже для збірки «Рання осінь» категорія спокою є ключовою. Критик порівнює збірки поета «Дні» та «Рання осінь», відзначаючи їх кардинальну несхожість, підкреслює те, що репертуар у Плужника дуже різноманітний. «Дні» та «Рання осінь» різняться між собою як тематично, так і настроєво. Автор рецензії подає таку характеристику збірки «Дні»: *«Перша книжка віршів – це була вгамована волею поета неврастенія. Пізніш одбувся внутрішній процес повної перемоги волі, розумова сила не лише нерви пододала, а й емоційності почала загрожувати»* [6, 5]. Лейтмотивом збірки постає боротьба емоційності з розсудливістю. Як приклад, Меженко наводить цитату зі збірки: *«Візьмись вогнем, - і раптом прохолонь, Засхни чорнилом на якомусь вірші...»*. Підсумовуючи, зазначає: збірка «Дні» тим і прекрасна, що неспокійна, хвилює і примушує працювати думку.

Відомий дослідник творчості поета Людмила Скирда категорію «спокій» бачить такою, що найчастіше використовується Плужником, і вводить митця в поетичний контекст неокласиків. «В «Ранній осені», - пише вона, - помітна орієнтація на холоднувату строгість і завершеність поезії неокласиків, зокрема М.Рильського» [13, 74].

Літературознавець Раїса Мовчан бачить неокласицизм Євгена Плужника у рівновазі та вивершеності його поезій [8, 33]. Меженко підкреслює, що у «Плужника нема випадкових віршів, нема випадкових образів. Все до останнього слова упорядковано і зважено, починаючи від назви» [6, 19]. Отже, цими рисами своєї творчості письменник справді суголосний неокласикам.

Володимир Базилевський теж помічає домінанту спокою у збірці «Рання осінь», зауваживши, що в «Ранній осені», на відміну від «Днів», «поменшало окличних знаків, урівноваженішим стало письмо, щезло з лексики слово біль, натомість з'явилися інші – спокій і нудьга» [1, 5]. Якщо порівняти поезії з «Ранньої осені» зі зразками, представленими у збірці «Дні», зауважимо присутню зміну в пунктуації – від окличних знаків у «Днях» до крапок і трьох крапок у «Ранній осені». Як приклад, можна навести такі рядки зі збірки «Дні»:

*Папірос кому! Папіроси!  
Шльоп! Ляп! По калюжі... Коробок у руках.  
Це-ж хто не зовсім босий, -  
На візниках! [10, 30].*

Або:

*Мовчить, умріяні сторінки!  
- Я справжнім болем догорів! [10, 31].*

Як бачимо, найуживанішим знаком є знак оклику. Також наявні звуконаслідування («Шльоп! Ляп!»), чого немає в наступній збірці. Типовий вірш із «Ранньої осені»:

*Де забарився ти, вечоре милий?  
Очі в журі за тобою,  
Груди без тебе спочити не вміли,  
Думи юрбою... [11, 237].*

Настрій і пунктуація кардинально відрізняються від попередніх поезій.

Прикметно, що у своїй статті «На шляхах до нової теорії» Юрій Меженко виступає проти зациклення на традиційності в поетичній практиці буремних 20-их рр. ХХ ст.: *«Традиційність завжди є органічним ворогом творчої оригінальності й особливо гостро виявляє своє консервативне обличчя в такі часи як наші, коли до життя покликано нові сили молоді, гарячі серця, свіжі голови позбавлені знання перських та рабських поетів, але повні творчої снаги та життєвого екстазу»* [5, 6]; *«Революція висунула на авансцену життя нових кумирів: Працю, Свідомість, Техніку»* [4, 2].

Саме техніка, культ механічного породили футуризм як «мистецтво майбутнього». Поезія Плужника – повна протилежність творчості футуристів, з їх уславленням динамізму та краси швидкості. Але, є й те, що їх єднає. Це – скепсис. Спокій і скепсис у Плужника існують в парі. Своєю чергою, Меженко

зауважує: «Не треба плутати скепсис із зневірою, іронію з сарказмом. Скепсис і спокій – це ознака певної дозрілості, урівноваженості» [6, 17].

І в футуристів, і в Плужника прослідковується скептичний погляд на життя, однак походження скептицизму в них різне. У футуристів скепсис виростає з декларованих епатажності, зухвалості та бунту, скепсис же Плужника є радше осмисленням прожитого, можливістю поглянути на події з висоти набутого досвіду. Оригінальність лірики поета полягає в недемонстративності, неепатажності.

Досліджуючи його творчість, Ганна Токмань акцентує увагу на образі смерті, який зазнає трансформації в творчому поступі автора. У збірці «Дні» смерть завжди постає насильницькою, найчастіше її уособленням є розстріл. У «Ранній осені» превалює осмислення природної смерті, медитативно-споглядальний настрій, своєрідне «примирення» з фактом, що люди смертні. Дослідниця наголошує: «У збірці «Рання осінь» акцентується образ смерті як природного кінця. Перед ліричним «Я» – «моя» смерть, відстань до якої невблаганно скорочується» [16, 154] й далі: «Порівняно з першою збіркою акцент переноситься із зображення загибелі на образ смерті як природного і неминучого кінця» [15, 54].

Для порівняння:

### **Зі збірки «Дні»:**

*Уночі його вели на розстріл.  
Хтось тримав ліхтар,  
мов смолоскип [10, 6].*

*Так очі ж навколо лихі...  
Крізь зуби один – розстріляти!  
[10, 9].*

*Зустрів кулю за лісом.  
Саме там, де посіяв жито! [10,  
15].*

### **Зі збірки «Рання осінь»:**

*Все більше спогадів і менше сподівань...  
І на чолі – утрат сліди глибокі...  
Як непомітно ближчає та грань,  
Що жде за нею прикінцевий спокій! [11,  
221].*

*І хуторові, й віршеві – обом  
Час помирати [11, 229].*

*І, коли ці напівмерлі квіти  
Ти мені на книжку положила,  
Я відчув, як, протікавши звідти,  
Смертний холод перебіг по жилах! [11,  
254].*

Незважаючи на присутні відмінності між збірками «Дні» та «Рання осінь», можна зауважити спільну образність для всієї творчості Є.Плужника. Такі ключові образи, як: «біль», «дні», «майбутнє», «земля», «тиша» маніфестують наскрізну проблематику творчості, свідчать про її системність.

«Рання осінь» суголосна поезіям Б.-І. Антонича, адже через усю збірку проходить образ природи. Однак сприйняття природи у цих поетів різне. Нетрадиційне, відчужене ставлення Плужника до природи відзначив В.Неборак, протиставивши його лірику поезії В.Свідзінського та Б.-І.

Антонича, джерелом якої здебільшого була поетика піднесено-одухотвореного Всесвіту. Віктор Неборак зазначає, що «грань між людиною і природою в Плужника не зникає ніколи» [9, 124].

Антонич повністю ототожнює себе з природою. Варто згадати його рядки: «Антонич був хрущем і жив колись на вишнях»; «Росте Антонич і росте трава». У Плужника такого злиття з природою не побачимо. Його природа – це тло, настрій, певний період життя, світ і світовідчуття, однак ніяк не сам Плужник. Зі збірки «Рання осінь»:

*Так гірко відати, що юність відцвіла!  
Та нарікань і розпачу немає, –  
Така відміна, зрештою, мала:  
Колишні мрії досвід заступає.  
Так дерева, відцвівши навесні,  
Тільки на те годують соком віти,  
Щоб в дні серпневі, теплі та ясні,  
Упав на землю овоч соковитий [11, 221].*

Євген Плужник споглядає природу, аналізує, осмислює через ratio (у цьому виявляється загальна тенденція раціонального первня його поезії). Він перебуває в гармонії з природою, та існує поряд із нею. Антонич же існує в природі, він сам – природа.

З лірикою Володимира Свідзінського Плужник пов'язаний не тільки так званою «поезією спокою», а й неможливістю точно визначити художній напрям, в руслі якого творить митець. Елеонора Соловей слушно підмічає, що «Свідзінський важко вписується в рамки художніх течій доби: сама його лірика опирається цьому. Вже й нині, за ще недостатньої дослідженості, його проголошують і символістом, і сюрреалістом, і поетом, близьким до неокласиків» [14, 43-44]. Те ж саме можна сказати і про Євгена Плужника.

Володимир Свідзінський і Богдан-Ігор Антонич в українській літературі найкраще представляють химерний світ сюрреалізму, й цим різняться з Євгеном Плужником. Проте починали вони з імпресіонізму та символізму, отже, рання лірика Свідзінського й Антонича суголосна творчості Плужника, співвідносячись імпресіоністичною палітрою зі збіркою «Дні», а символізмом – зі збірками «Рання осінь» та «Рівновага».

Свою рецензію «Читаючи «Ранню Осінь». Суб'єктивні нотатки аматора поезії», Юрій Меженко завершує словами: «Коли-небудь, може за багато років, цікавий читач захоче довідатись, а чи в наш бурхливий, надзвичайний час крім стандартизованих міщан та стандартизованих пролетарів, чи жили живі люди на теренах У.С.Р.Р. І от тоді треба буде йому (читачеві тому) розшукати кілька книжок поетів, що не лише вірші писали, а й почували, і мислили. Почесне місце серед тих небагатьох книжок займатиме друга книжка Плужникових поезій» [6, 23].

Беззаперечно, збірки Євгена Плужника «Рання осінь» та «Дні» органічно вписуються у контекст літературного життя 20-их років ХХ століття в Україні.

Та, не менш актуальними вони є для сучасного читача. Виразними рисами модернізму в структурі цих текстів є авторський суб'єктивізм, широке використання символів, естетизм, оспівування краси як мети творчості митця, розкриття суперечливості внутрішнього світу особистості.

1. *Базилевський В.* Євген Плужник // Літ. Україна. – 1988. – №45. – 47 с.; 2. *Затонський Д.В.* Про модернізм і модерністів / Д.В. Затонський – К., 1972. – 272 с.; 3. *Кубійович В.* Енциклопедія українознавства. У 10-х томах. – Париж; Нью-Йорк: Молоде життя, 1954 – 1989. – Т. 6. – 2400 с.; 4. *Меженко Ю.О.* На шляхах до нової теорії. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г.Шевченка НАН України. – Ф. № 191. – Автограф, машинопис з авторськими правками. – [б/д]. – 17 арк. – Фонд перебуває у стані опрацювання, тому, використовуючи його матеріали, не маємо змоги посилатись на одиниці зберігання; 5. *Меженко Ю.О.* Недавно ще серед різних теоретиків мистецтва... – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г.Шевченка НАН України. – Ф. № 191. – Автограф. – [б/д]. – 8 арк.; 6. *Меженко Ю.О.* Читаючи «Ранню Осінь. Суб'єктивні нотатки аматора поезії. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г.Шевченка НАН України. – Ф. № 191. – Автограф, машинопис з авторськими правками. – [1928 р.]. – 23 арк.; 7. *Мовчан Р.* Особливості осмислення українського модернізму 1920-х рр. // Дивослово. – 2010. – № 4. (637). – С. 48-54; 8. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Раїса Мовчан ; Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ – К.: Стило, 2008. – 544 с; 9. *Неборак В.* Світ, народжений від пострілів // Дзвін. – 1990. – №7; 10. *Плужник Є.П.* Дні. / Є.П. Плужник – К., 1926. – 96 с; 11. *Плужник Є.П.* Поезії / Є.П. Плужник. – К.: Рад. письменник, 1988. – 409 с.; 12. *Савченко Ю.* Лірика болю й безсилої віри: (Дещо до композиції віршів Євгена Плужника) // Плужанин. – 1927. – №7; 13. *Скирда Л.М.* Євген Плужник / Л.М. Скирда. – К., 1989. – 150 с; 14. *Соловей Е.* Співзвучність поетичних світів // Слово і час. – 2001. – № 9. – С. 40-44; 15. *Токмань Г.* Євген Плужник // Дивослово. – 2009. – № 11 (632). – С. 49-56; 16. *Токмань Г.* Жар думок: лірика Євгена Плужника як художньо-філософський феномен / Ганна Токмань. – К.: Академія, 2013. – 221 с.; 17. *Яценко Т.* Модернізм як мистецьке явище другої половини ХІХ - початку ХХ століття // Українська література в загальноосвітній школі. – 2010. – № 9. – С. 33-37.

**Олена Бровко,  
д-р філол. н., проф.,  
Київський університет  
імені Бориса Грінченка**

### **СПОГАДИ ІВАНА БІЛОГУБА «НЕКРОЛОГ»: ЛІТЕРАТУРА ОСОБИСТОГО ДОКУМЕНТУ**

Статтю присвячено творчості І.Білогуба в контексті літературного процесу ХХ ст. З'ясовано особливості становлення й зростання творчої постаті І.Білогуба, своєрідність його світовідчуття та світобачення. У творчості митця філософські мотиви поєднуються з публіцистичним пафосом, національними ідеями. Досліджується проблема конструювання художнього простору в поезії І.Білогуба на прикладі його спогадів періоду ув'язнення.

*Ключові слова:* спогади, табірна проза, в'язнична література, голос ув'язненого.

Статья посвящена творчеству И.Билогуба в контексте литературного процесса ХХ в. Выяснены особенности становления и роста творческой личности И.Билогуба, своеобразие его мироощущения и миропонимания. В творчестве художника философские мотивы сочетаются с публицистическим пафосом, национальными идеями. Исследуется проблема



конструювання художественного пространства в поезитке И.Билогуба на примере его воспоминаний тюремного периода.

*Ключевые слова:* воспоминания, лагерная проза, тюремная литература, голос узника.

This thesis is dedicated to the poetics of I.Bylohub's epic in the context of literary process of the 20-th century. Special features of formation and development of Bylohub's creative personality are indicated as well as peculiarity of his outlook and interpretation of the world. He has come in a poetry with philosophycal motives combining publicistcal pathos and national ideas. The work is dedicated to the problem of the creation of poetic area in poetry of I.Bylohub for example his prose of the prison period.

*Key words:* memoirs, prison camp prose, prison literature, prisoner's voice.

Проблема інтерпретації творчості письменників 30 – 80-х рр. ХХ ст. залишається актуальним аспектом літературознавчої науки сьогодення. Важливим є ґрунтовний аналіз із позицій сучасної теоретико-літературної думки творів митців, які розхитували попередні ідейно-естетичні канони.

Метою пропонованої студії є актуалізація наукової уваги до спогадів І.Білогуба «Некролог» у контексті літератури так званого «табірного циклу». Ці спогади, як і творчість І.Світличного, В.Стуса, Т.Мельничука, М.Руденка та інших авторів, є своєрідним свідченням ув'язненого, який, сприймаючи світ крізь ґрати, осмислює позав'язничну дійсність. За слушним зауваженням Р.Харчук, табірна творчість у світовій літературі стала анахронізмом, а в пострадянській – окремим родом дослідження [1, 7].

Особливості табірної новелістики Б.Антоненка-Давидовича, «Архіпелаг ГУЛАГ» О.Солженіцина, «У череві дракона», М.Руденка, тюремно-табірний епістолярій українських дисидентів («Листи до матері з неволі» В.Марченка) були об'єктом аналізу різних дослідників. Наприклад, у докторській дисертації Н.Колошук зіставлено ситуацію побутування табірної документалістики в українській літературі та в літературах сусідніх країн, висвітлено міжкультурні зв'язки і взаємовпливи. За твердженням М.Руденка, такі твори є актуальними до того часу, «коли останній політв'язень вернеться із тюремної імлі» [2, 296]. Ця література була породжена напруженим духовним прагненням осмислити підсумки катастрофічних подій, що відбулися в країні протягом ХХ ст. Звідси – морально-філософський потенціал творів колишніх в'язнів ГУЛАГу І.Солоневича «Росія в концтаборі», Б.Ширяєва «Ді-Пі в Італії», О.Волкова «Занурення в пільму», «Колимські оповідання» В.Шаламова, збірка поезій та спогадів колишнього політв'язня Комі-Гулагу І.Савича «Інтинські тернії», «Полярні квіти» А.Жигуліна, книга спогадів «Без вибору» Л.Бородіна, твори інших авторів, чий особистий досвід дав змогу їм не тільки відтворити жах гулагівських катівень, але й торкнутися «вічних» проблем людського існування.

Боротьба за права людини у свідомості митців, які пройшли в'язниці й табори, асоціювалася з історичними подіями, з особистостями спорідненої долі. Шевченківські мотиви волі, добра, милосердя окреслюють основи української в'язничної творчості представників різних поколінь. Алюзії, ремінісценції, цитати з поезій Т. Шевченка постають поширеним художнім прийомом. Цілком логічним є наповнення образів новим змістом, їх трансформація у світлі

особистого досвіду митців. Зокрема, шевченківськими ремінісценціями перейнята поезія З.Красівського («Та що це?! / Хто моє гніздо зруйнував? / Могили розриті! / Повалені хати»), В.Стуса («Немає Господа на цій землі»), С.Сапеляка («Обнімітесь, брати мої...»), М. Іванченка («Ні, не з ласки п'яного Богдана, / Не в хмелю козацької снаги / Покидала воля полуп'яна / Хлібодайні наші береги»), І.Світличного («Не нарікаю ні на кого»), В.Рафальського («Орле мій могутній, сизокрилий орле!»), М.Руденка («І буде син, і буде мати, / І будуть люди на землі») тощо [4]. Шевченківські інтонації закономірно ввійшли в поезію І.Світличного («Гратовані сонети»), І.Калинця («Невольнича муза»), Ю.Литвина («Тюремні сонети»), С. Сапеляка («Невольнича рапсодія»), М.Руденка «За ґратами»). За словами О.Чехівського, Шевченкова муза надихала політв'язнів, додавала сил вистояти й не скоритися: «Вони, як і Він, великомученик за волю України, карались, мучилися, але не калялися» [3, 100].

Є шевченківські цитати й ремінісценції й у спогадах Івана Білогуба: «Хвалитись нічим, я бачив пекло. Ще Т.Шевченко сказав – «там неволя». Але тут грішно було б говорити про себе. Це мізерна крапля у великому людському океані. Та в цій краплі є атоми загальнонародної долі, якою вона була і в зоні, і поза зоною» [4, 9].

Слід відзначити, що творчість і доля Тараса Шевченка стали знаковими для Івана Білогуба. Як відомо, молодий працівник галереї картин Т.Г.Шевченка в Харкові підготував наукову розвідку про конкурсні проекти пам'ятника Т.Шевченку. Директор галереї Борійчук хотів, щоб дослідник вписав його співавтором своєї монографії «Пам'ятник Тарасу Шевченку в Харкові». І який через кілька днів після відмови Іван Білогуб був звільнений «за власним бажанням» [4, 37]. Один примірник цієї праці було вилучено під час обшуку й арешту, а інший канув у небуття в київському видавництві «Мистецтво» [4, 11].

Цей Борійчук потім був свідком обвинувачення на суді. Звернімося до тексту: «Що ж свідчив директор благопристойної установи? Те, що я «неуживчивий», допускаю антирадянські висловлювання, що у моїх статтях (про Шевченка-художника, Шевченка-ілюстратора та ін.), ніде не надрукованих, але відомих співробітникам галереї в машинопису, допускаються націоналістичні висловлювання й ідеї» [4, 37]. Певною мірою, І.Білогуб близький до Ю.Литвина, творчість якого – «...это крик больного сердца. / Зов к миру сквозь тюремное окно» [5, 212]. Його спогади – це теж голос колишнього ув'язненого, окреслений словами Б.Пастернака як «клубок дымящейся совести».

На противагу І.Онікієнко, яка вважає основним чинником естетичної концепції українських дисидентів мотив страждання, а трагічний катарсис відзначає як запоруку збереження людини від духовного омертвіння [6, 46], відзначимо, що у спогадах Івана Михайловича читачі майже не знайдуть ні страху перед жахливою дійсністю, ні згадок про власні фізичні страждання.

У «Некролозі» темні тіні асоціюються не тільки з харківською тюрмою та таборами «Сиблаг» та «УстьВимЛаг». Є ще й інші чорні тіні, інша тюрма. У тюрмі цій стіни зі страху, стеля з байдужості, ґрати з браку волі. Р.Харчук

відзначає, що життєвий принцип «мати» позбавив людину свободи, радості, почуття людської солідарності, віддає її на поталу диктаторам [1, 7]. Наслідки відмови від цього яскраво показані у вірші М.Руденка (особистість і творчість якого цікавила Івана Михайловича) «Так просто все: напишеш каяття і роздобудеш право на життя» (1977): «Топчи ту ж саму стежку у гаю – Не вернеш душу втрачену свою, Лише десяток вимушених слів, Які ти у потьмаренні наплів – І вже тебе нема, А є пітьма, Є у людину схована тюрма» [7, 94]. Подібними роздумами навіяні рядки з поеми М.Руденка «Чорна далина»: «Але слів нема. / Душі нема – / Є лише Сибір та є тюрма». Із цих алегоричних образів вимальовується картина дійсності в умовах тоталітарного режиму: сама людина перебувала в державі-тюрмі, тому мусила шукати кайдани для свого духу, щоб урятувати тіло. Радянська імперія постає в'язницею й у поетичній уяві І.Світличного: «В тюрмі, за ґратами, в неволі Мені приснилася ... тюрма. Але не ця. Ні ґрат нема. Ні варти. І всього доволі» («Камерні мотиви»).

Сам Іван Михайлович із гіркою іронією казав, що він був засуджений за участь в організації, але до її складу входив лише він. Тобто жодного підпису, через який постраждали б інші люди, потенційно залучені у сфабрикованій справі, він не поставив. Згадуються рядки Сергія Довлатова з твору «Зона»: «Мы без конца проклинаям товарища Сталина, и, разумеется, за дело. И все же я хочу спросить – кто написал четыре миллиона доносов?? (Эта цифра фигурировала в закрытых партийных документах). Дзержинский? Ежов? Абакумов с Ягодой? Ничего подобного. Их написали простые советские люди. Означает ли это, что русские – нация доносчиков и стукачей? Ни в коем случае. Просто сказались тенденции исторического момента» [1].

А це вже рядки зі спогадів Івана Білогуба: «Привиди антигуманізму, психології і моралі того дико звіриного способу мислення і діяння йдуть інколи за тобою, як тінь, як тать, покриваючи і тебе чорним туманом» [4, 9]. З чорним туманом духовного зубожіння Іван Михайлович не міг змиритися і в зрілому віці. Звернімося до його тексту: «Ті, що вважають всіх нулями, а одиницями себе, ті самовдоволені і відгодовані імпотенти мислі, знайдуть спосіб, відкреслюючи свою ортодоксію (а насправді ховаючи мізерність своєї натури), захищати ті досягнення. Вони вислужувалися в інтересах своїх м'яких місць, вміли і вміють все неправдами обходити. Їх лживі розтлінні слова – зовсім не підсудні. На них немає закону» [4, 9]. «Заздрісні пігмеї, плазуючі манкурти, що переконували, перевиховували мене, так же, як і я, кануть і вічність. Можна б сказати словами Тараса: мені однаково... Та й справді тебе ще не взнали, як на 24 році за тобою закрилась тюремна брама. Тобі ніхто не співав осанну. Чим ти прославив свій рід, який на тобі закінчився, свій народ? Тож нема чого і нема кому згадувати» [4, 9].

Із першої лекції, яку прочитав Іван Михайлович, запам'яталося його прагнення донести до вчорашніх школярів те, що Іван Франко називав вогнем в одежі слова. «Вступ до спеціальності» розпочався з історії про сеанс гіпнозу, що його на початку 30-х років відвідав у Харкові студент-філолог Іван Білогуб.

Магічна навіювальна сила слова стала справжнім одкровенням для юнака, який через десятиліття проніс цей спогад про опік на руці від самої лише фрази гіпнотизера про розжарене залізо. Потужна словесна енергетика, вільний політ думки, пріоритет морально-етичних цінностей – ті складові художньої літератури, на які звертав увагу студентів професор І.М.Білогуб.

Жага до життя змушувала політв'язня Івана Білогуба двічі тікати на волю. Саме ця жага до життя передавалася й студентам – то співом на лекції про поезію Олеся, то пристрасним монологом про силу слова, та раптовим одкровенням про власну життєву історію. Саме ця жага до життя надихала професора Івана Білогуба, внутрішня сила і шляхетність якого викликають захоплення, на самовіддану й натхненну працю, що ще потребує осмислення і чекає на майбутніх молодих дослідників. Ця проблема окреслює перспективи наукової роботи, пов'язані з системним вивченням документів особистого походження.

1. Білогуб І. М. Некролог: спогади / [упоряд., передм. О. І. Неживий] / Іван Білогуб. – Луганськ: Вив-во «Шлях», 2000. – 72 с.; 2. Довлатов С. Зона: записки надзирателя / Сергей Довлатов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.ru/DOWLATOW/zona.txt>.; 3. З облоги ночі: Збірник невідомої поезії України 30 – 80 рр. / [упор. М. Самійленко]. – К. : Укр. письм., 1993. – 492 с.; 4. Онікієнко І. М. Філософсько-естетичні мотиви лірики поетів-дисидентів (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець) / Онікієнко Інна Миколаївна : Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. – К., 1997. – 155 с.; 5. Руденко М. Лірика; передм. Л. Талалай / Микола Руденко. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 1997. – 144 с.; 6. Руденко М. Д. Поезії / Микола Данилович Руденко. – К.: Дніпро, 1991. – 413 с.; 7. Чехівський О. Муза Тараса Шевченка і невідомої поезії 30 – 80 років / О. Чехівський // XXXII Наукова Шевченківська конференція 21 – 22 травня 1998 року: Матеріали. – Луганськ, 1998. – С. 98 – 100; 8. Харчук Р. «Невідомої той, хто душу не зберіг» / Роксана Харчук // Літ. Україна. – 1990. – 20 груд.

*Анастасія Бугрій,  
к. філол. н., викл.,  
Київський університет  
імені Бориса Грінченка*

## **ЕСКАПІСТСЬКЕ СВІТОВІДЧУТТЯ У РОМАНІ І. МАКЬЮЕНА «АМСТЕРДАМ»**

У статті проаналізовано специфіку осмислення ескапістської філософії у романі І.Макьюена «Амстердам».

*Ключові слова:* ескапізм, вигаданий світ, самодеструкція.

В статье проанализировано специфику осмысления эскапистской философии в романе И.Макьюена «Амстердам»

*Ключевые слова:* эскапизм, выдуманный мир, самодеструкция.

The article analyzes the specificity of interpretation of escapist philosophy in the novel «Amsterdam» by I.McEwan.

*Key words:* escapism, invented world, self-destruction.

Ескапізм як глобальне явище сучасності представлений у культурно-філософських розвідках А.Еванса («*This Virtual Life: Escapism and Simulation in Our Media World*», 2001), Д.Келльнера («*Ernst Bloch, Utopia and Ideology Critique*», 1997), Й.-Ф.Туана («*Escapism*», 2000), П.Холландера («*The Survival of the Adversary Culture: Social Criticism and Political Escapism in American Society*», 1991) та ін. Дослідники зосереджуються на аналізі ескапізму з ускладненим набором соціальних вимог до індивіда, аналізуючи різноманітні, пов'язані з ескапізмом культурні та психологічні явища (А.Еванс), досліджуючи його як атрибутивний компонент будь-якої культури, що може бути охарактеризований як глобальний відхід від природного буття (Й.-Ф.Туан), розглядаючи у зв'язку із парадоксальністю культури (Д.Келльнер) або обмежуючись уявленням про нього як про «відхилення від норми» (П.Холландер). Різниця у трактуванні поняття показує, що в сучасній культурі ескапізм – це складний соціокультурний феномен, що відображає кризу самоідентифікації, зростання індивідуалізму, віртуалізацію сприйняття реальності.

Уявлення про ескапізм як про втечу від повсякденного буття та/або постапокаліпсису до альтернативної реальності, прийняте раніше, не може охопити реально існуюче явище, оскільки такий підхід акцентує лише на одній стороні даного феномену. На думку Д.Літінської цим поняттям «означають стиль життя (або світосприймання), який заміняє реальні відношення уявним світом» [3, 308]. В цій якості ескапізм розглядається як засіб переоцінки цінностей, стаючи характерною рисою відношення до світу сучасної людини, оскільки в його основі сумніви у доцільності предметів і явищ та індивідуальний пошук глибинного змісту.

Спробуємо проаналізувати специфіку осмислення ескапістської філософії одним із найвидатніших британських авторів Іаном Макьюеном, якого не випадково називають «чорним чарівником сучасної британської прози». Письменник вдається до демонстративного створення межових ситуації, коли хиткість навколишньої реальності дозволяє справжній людській сутності вийти на поверхню, а випадковість, що стає долею, на перевірку виявляється психічною містифікацією. Тому і не дивно, зауважує Д.Дроздовський, що прозаїк часом залишає свої географічні топоси, не називаючи їх [2]. Виключенням стає роман, відзначений у 1998 р. Букерівською премією, в якому місце дії заявлено вже у самій назві. Ряд важливих питань, що піднімаються у ньому, перетворюють твір на гостру соціальну сатиру на британську верхівку суспільства. Композитори і політики, журналісти і видавці, усі учасники суспільного життя, життєвий успіх яких залежав від консервативних принципів, піддаються критиці як зграя лицемірних та розважливих егоїстів: «*The world was its usual mess: fish were changing sex, British table tennis had lost its way and in Holland some unsavory types with medical degrees were offering a legal service to eliminate your inconvenient elderly parent. All one needed was the aged parent's signature in duplicate and several thousand dollars*» [7, 16]. Звідси бере початок назва роману І.Макьюена – евтаназія легалізована в Амстердамі. Звернення до неї стає звинуваченням людській природі, а особливо поколінню

шістдесятників, до якого належать всі учасники подій. Можна провести паралель між романом «Амстердам» британського автора та п'єсою «Подорож Аліси до Швейцарії» швейцарського драматурга Лукаса Берфуса, який також розмірковує над тим, що у сучасній Європі називається «етичним питанням», оголюючи і зовнішні перешкоди на шляху приречених, і їх внутрішні мотиви.

Проте, незважаючи на відзнаку, твір отримав досить суперечні відгуки, подеколи фігуруючи як один з «найгірших» романів письменника. Критики вказували на «надлишковість збігів» та відчутну «передбачуваність» [5, 4], яка криється вже у заголовку, вбачали у романі «темну та похмуру розповідь про сучасну Британію», де самозакоханість та егоїзм превалюють над чесністю та моральністю поведінки [6, 189]. Втім, зважаючи на роздуми І.Макьюена над «етичною недоречністю як проявом умовної гостинності друзів і ворогів» [9, 17], текстуальна гра значень у романі стає важливим елементом оповідної стратегії автора. На ній побудована не лише інтрига, а й смислова тканина тексту, що відкриває простір для багатозначності. Місто «без передсудів» стає узагальненим метафізичним символом у житті головних героїв, функціонуючи як простір дії, «маршрут їхньої свободи». І в цьому надзвичайно гостро відчувається ескапістська проблематика, однією із головних рис якої є подорож людини у створений нею уявлений, але зрозумілий світ, яким вона може керувати. Цей світ не матеріальний, він не «живе за законами» реального світу, і саме тому він підвладний людській волі. Але головним у романі «Амстердам» стає не переміщення у просторі, а ті зміни у свідомості, які спричиняють цей рух.

Головний герой – «ручний одомашнений геній» Клайв – реакціонер і мізантроп, спадкоємець Ральфа Воан-Вільямса і автор маніфесту «Згадати прекрасне», в якому визначення природи людини розкривається через визначення прекрасного у музиці, перебуває у конфлікті із самим собою. Він намагається відповідати самому собі – молодому, відчайдушному, зухвалому, сміливому, талановитому генію. Але вже не виходить. Відчуваючи фізичний, духовний та моральний занепад, почуття застиглості, що є «символічною репетицією хвороби» (на думку Д.Четрінеску, твір «фокусується на болі та недугі, що оточують жертви» [4]), Клайв обирає самотність, навмисно ізолюючи себе у мізантропії, ненависті та самоненависті. Він свідомо поглиблює прірву між собою та іншими людьми, усвідомлюючи в душі, що відрізняється від інших, та поступово поринає у світ власних мрій, користуючись силою свого таланту. І.Макьюен змушує читача повірити, що композитор наділений справжнім талантом, адже Клайв береться за написання «Симфонії тисячоліття» – *«a hymn, an elegy for the maligned and departed century, this symphony would have taught his audience how to listen to, how to hear, everything else he had ever written»* [7, 51], прагнучи довести свою професійну цінність та утвердити життєву позицію. Ескапізм у романі розглядається як створення нового світу, що характеризується соціальною невизначеністю, непевністю, експериментальними пошуками, сумнівами та іронією, пов'язаною з подвійною природою міста як реальності та зображення одночасно.

Лондон, один із найважливіших образів у традиції англійської літератури, постає у романі похмурим, критичним й мало не хаотично зображеним світом у стані соціальної та моральної розгубленості. Величезний неупорядкований лондонський пейзаж – це забудований ландшафт потворності та безглуздої активності заіржавілого міста: *«On the edges of a rusty-looking town, an expanse of industrial wasteland was being returned to forest; saplings in plastic tubes stretched almost to the horizon, where bulldozers were spreading topsoil»* [7, 94]. У ньому проглядає «дух урбаністичного апокаліпсису» (М.Бредбері), «смерть, величезна глобальна криза й відчуття близької катастрофи, що нависають над добропристойним, поліпшеним життям представників середнього класу» [1, 378].

Місто із продажним журналізмом та мистецтвом на замовлення стає уособленням замкнутого світу зневіри, безвиході, туги та наростаючого безумства, що вбиває душу людини. Демонізація лондонського простору пов'язана з відчуттям дезорієнтації, небезпеки, його здатністю провокувати параноїдальні стани і галюцинації (*«In a near-hallucinatory Clive succumb to a dreamless sleep that was a sick numbness, a void, a death»* [7, 13]). Водночас у ньому активізуються механізми підсвідомого, що сприяють духовним пошукам героя, визначають його екзистенцію. Причому мотив пошуку прихистку пов'язаний з мотивом втечі від міста, відчутна «тілесність» якого функціонує як живий організм, що має свій характер і волю. Досить жорстка суспільна структура виявляється неприхильною до людини, яка знаходить сили, щоб протистояти цій ворожості або послабити її, переключаючи увагу на ідеальний світ, що не має реального втілення. Змушений вдатися до пошуку раю, «ідеальної землі», Клайв втікає з холодного похмурого Лондону до Озерного краю. Асоціативне значення цього району Англії із суворою зовнішністю скель та немислимою давністю гір ґрунтується на уявленнях про нього як духовне осереддя В.Вордсворта та Дж.Остін. Саме туди направляється герой у пошуках сакральності та спокою. Насолоджуючись самотністю, Клайв заглиблюється у духовний світ природи і віднаходить завершення мелодії у співі великої сірої пташки. *«It came as a gift. A large gray bird flew up [...] piping sound on three notes, which he recognized as the inversion of a line he had already scored for a piccolo. How elegant, how simple»* [7, 114]. Однак згодом сила уяви і сприйнятливість обертаються проти Клайва, перетворюючи вигаданий світ на згубну пастку. Прагнучи якнайскоріше записати почуте, Клайв стає випадковим свідком зігвалтування жінки, зіштовхуючись з етичною дилемою збереження своєї самоокресленої незалежності шляхом виключення інших. *«It was as if he weren't there. He wasn't there. He was in his music. His fate, their fate, separate paths. It was not his business. This was his business, and it wasn't easy, and he wasn't asking for anyone's help»* [7, 135]. Самовиправданням стає мелодія, що «не витримає фізичного хвилювання». Ескапізм, таким чином, формує певні моделі мислення та поведінки людини, які не завжди сприяють удосконаленню її особистих якостей [8], змушуючи читача замислитись над тим, що відбувається у сучасному світі: *«There was something seriously wrong with the world for which neither God nor His absence could be blamed»* [7, 94].

Подальші принизливі невдачі та падіння здаються цілком доречними. Із Озерного краю Клайв втікає до Лондона. «*He wanted the anonymity of the city again, and the confinement of his studio, and – he had been thinking about this scrupulously – surely it was excitement that made him feel this way, not shame*» [7, 151]. Але вдома замість натхнення й гармонії творчості Клайв переживає відчай, спустошеність та неспроможність. Відволікаючись від роботи напруженими стосунками із найкращим другом Верноном, композитор припускається декількох помилок у своєму творі. Переоцінивши власні здібності, він заганяє себе у глухий кут, вбачаючи єдиний вихід у подорожі до Амстердаму. Ескапістське світовідчуття героя передається через мотив втечі від самого себе, що повністю поглинає розумові та фізичні сили героя. Популяризований в текстах 1990-х років, образ Амстердаму як міста радикальної свободи від заборон і юридичних обмежень та «альтернативного» способу життя переважав в літературі протягом тривалого часу. У романі І.Макьюена столиця Нідерландів перетворюється на прекрасне місто мрії, що захоплює своїм спокоєм, цивілізованістю та раціональністю. «*What a calm and civilized city Amsterdam was. So consoling [...], such a tolerant, openminded, grown-up sort of place. There was never a city more rationally ordered*» [7, 176].

Клайв приїздить до Амстердаму на репетицію Британського симфонічного оркестру в Концертгебау, де має відбутися прем'єра його «Симфонії тисячоліття». Дводенні репетиції сприймаються ним як рубіконом перед прем'єрою у Бермінгенському Фрі-трейд-холі. Але приховане бажання отримати доступ до найвищих духовних сфер перетворює життя свого власника на справжній кошмар, змінюючи простір на інфернальний лабіринт, наповнений гротескними фігурами і лякаючими звуками. За таких обставин ескапістські настрої героя не можуть не активізуватися знову. Та оскільки сили вже підірвані, відбувається закономірна зміна характеру його ілюзій. Лише в Амстердамі під час генеральної репетиції композитор усвідомлює недосконалість симфонії, яка стає «постмодерним цитуванням» «Оди до радості» Бетховена. «*Now the proof, the very signature of genius had been spoiled, and greatness had been snatched away. For Clive knew that he would never again attempt a composition on such a scale; he was too weary, too emptied out, too old*» [7, 189]. Його творчий потенціал перетворюється на хворобливу одержимість. Протягом усього роману Клайв здійснює спроби втечі від буденності через занурення у творчість, красу природи, дружбу із Верноном, філософствування та музику. Жоден із перерахованих шляхів не приводить до бажаної гармонії, зовнішні обставини перешкоджають інтеграції у будь-яку структуру існуючої реальності. Останній акт похмурого ескапізму – смерть героя – на зовнішньому рівні пояснюється гіркотою власних невдач, що призводить до подвійного вбивства. Але, враховуючи двомірну структуру оповіді, фінал є неоднозначним. Замість рятівної творчості героя очікує безрозсудство та смерть, яка, саме через врахування іншого ілюзорного рівня тексту, відбувається у потрібний час. Клайв захворів і не здатний більше писати музику (симптоми його хвороби помітні вже на самому початку



роману). Тому фінальна загибель стає логічним результатом його самодеструкції. І в цьому полягає парадокс роману «Амстердам» – протиставлення комічного і трагічного, явного і прихованого: «*In a language as idiomatically stressed as English, opportunities for misreadings are bound to arise [...] as with words, so with sentences. This was the comic nature of their fate; a first-class stamp would have served both men well. On the other hand, perhaps no other outcomes were available to them, and this was the nature of their tragedy*» [7, 204].

Місто спокою стає останнім притулком, містом помилок (це підтверджує цитата-епіграф з «Перехресть» В.Г.Одена), які неможливо виправити. І.Макьюен яскраво описує небезпеку ескапістського світовідчуття, що веде творчу особистість до розпаду. У фінальній фразі роману – «*As far as the welfare of every other living form on earth was concerned, the human project was not just a failure, it was a mistake from the very beginning*» [7, 206] – відчувається недвозначний вирок автора технократичному матеріалізму свого часу, його конфліктній та метушливій природі, від якої герой прагне звільнитися.

1. Бредбері М. Британський роман нового часу / пер. з англ. В. Дмитрука. – К.: Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с. 2. Дроздовський Д. Іен Мак'юен: між жахом мови й літературою жаків // Літакцент, 2013. – 6 лютого. Режим доступу: <http://litakcent.com/2013/02/06/ien-makjuen-mizh-zhahom-movu-j-literaturoju-zhahiv/> 3. Литинская Д. Типы современного эскапизма и феномен экзистенциального эскапизма // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 1. – Том I. (Гуманитарные науки). – С. 308-311. 4. Chetrescu D. Rethinking Spatiality: The Degraded Body in Ian McEwan's Amsterdam. Режим доступу: <http://www.ianmcewan.com/bib/articles/chetrescu.html> 5. Childs P. The Fiction of Ian McEwan. London: Palgrave, 2005. – 240 p. 6. Malcolm D. Understanding Ian McEwan. Columbia: University of South Carolina Press, 2002. – 216 p. 7. McEwan I. Amsterdam. Anchor Books, 1999. – 208 p. 8. Mumford L. The Culture of Cities. – N-Y.: Ungar, 1994. – 116 p. 9. Tsai Jen-chieh. Question of Reception Ethics: Amity and Animosity in Ian McEwan's Amsterdam. Режим доступу: <http://benz.nchu.edu.tw/~intergrams/intergrams/121/121-tsai.pdf>

Дарина Гладун,  
бакалавр,  
Інститут філології  
КНУ імені Тараса Шевченка

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КИЄВІ НА ПОЧАТКУ 20-ИХ РОКІВ XX СТ. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ НЕОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЮРІЯ МЕЖЕНКА)

У статті розглядається стан українського театру в час відбудови та відродження після громадянської війни за матеріалами архівних документів Юрія Меженка.

*Ключові слова:* літературна критика, театр, модерністські тенденції, автограф.

В статье рассматривается состояние украинского театра во время восстановления и возрождения после гражданской войны по материалам архивных документов Юрия Меженка.

*Ключевые слова:* литературная критика, театр, модернистические тенденции, автограф.

In this article the state of Ukrainian theatre in the time of its reconstruction and revival after the civil war based on the archive documents of Yuriy Mezhenko is being examined.

*Key words:* literary criticism, theater, modern tendencies, the crises of theatre, an autograph.

*«Театр – це мірило, яке показує велич країни або її занепад»  
Федеріко Гарсія Лорка*

Для України кінець XIX – початок XX ст. був періодом розвалу традиційних моделей: соціального-економічних, ідеологічних, культурних, які позначилися, зокрема, на ставленні можновладців до української мови [12, 103]. Після скасування заборони на спектаклі українською мовою, театр став чи не єдиним осередком, в якому українська культура могла вільно розвиватися.

Про цей період розвитку українського театру Дмитро Антонович писав: «Нинішня доба українського театру, як і музики, йде під гаслом розриву путів провінційної побутової обмеженості; майстри театрального мистецтва й театральні діячі прагнуть того, щоб обтруситися від пороку побутової рутини, від старих звичок праці, відійти від побутових тонів, чи, краще сказати, засвоїти побіч тонів побутових також широкую гаму тонів і полутонів модерної театральної вмілості, виплекати культуру тіла і взагалі засвоїти всі досягнення модерної театральної творчості» [1, 401].

Саме у цей час постає театр М.Садовського, за результатами діяльності якого формується одна з перших новітніх моделей національної сцени [12, 104]. Проте цей театр почав занепадати в роки Першої світової війни; у 1917 році (не витримавши конкуренції з Українським національним театром та «Молодим театром») переїхав із Києва до Кам'янця-Подільського, потім – до Галичини, а згодом – до Вінниці, де припинив своє існування у 1920 р. [12, 129].

Навесні 1915 року під керівництвом І.Мар'яненка створено «Товариство українських акторів», основу якого склали провідні актори театру Садовського. А вже 16 вересня 1917 р. на базі «Товариства українських акторів» було засновано Український Національний театр. Влітку 1918 року частина акторів трупи переходить до Державного драматичного театру [12, 129-141].

«Молодий театр» постав у 1916 році [12, 148]. Трупа складалася з молодих акторів (що підтвердила й сама назва). Одним із найяскравіших її учасників був Лесь Курбас, у світобаченні якого «чільне місце посідала музика», яка була «вагомою складовою усіх його сміливих експериментів: від простих вправ з ритмом до спроб витворення музично-драматичного видовища» [4, 325].

Дослідники вважають, що «Молодий театр» став початком «новітньої ери в історії української сцени», оскільки відкрив нові можливості сценічного самовираження як для акторів, так і для режисерів [12, 155].

На відміну від більшості європейських країн, «процес входження вітчизняного театру в нову мистецьку епоху, опанування ним модерністичної естетики» не збігався з початком XX століття. Протягом перших десятиліть «в одному культурному просторі у театральній практиці України співіснували і змагалися між собою традиційне мистецтво, апологетами якого виступали ідеологи народництва, модерністські течії та ранній авангард – футуризм.

Проте фантом модернізму, для якого головним був не перебіг сценічних подій, а сутність життя, не конкретність побутових обставин, а суб'єктивне трагедійне сприйняття всесвіту, не оминув українське театральне середовище. Модерністські тенденції на українській сцені виявлялися і в зміні манери акторської гри, і в стилізаційно-історичних сценографічних пошуках, і в освоєнні новітньої української драматургії, і в появі авторської концептуальної режисури» [2, 159].

У театрі почали з'являтися керівники-драматурги, які ставали водночас і режисерами власних п'єс. Як зауважує Н.Єрмакова: «Окремі прецеденти практики поступово склалися у систему, визначаючи мистецьку спрямованість театру» цього періоду. Фактично, «режисерська культура значної частини національного театру цілком відбивала мистецьку природу лідерів труп», спиралася на їхні особисті етичні та естетичні ідеали [3, 222].

Так було до 1917 року, так і залишилося в перші пореволюційні роки. Однак, зміни суспільно-політичної системи не могли обійти театр. Загалом, «столичні театри, що лишилися на своїх місцях з приходом до влади більшовиків, повною мірою відчують на своїй діяльності наслідки владної лихоманки, що спіткала Україну, – пише Юлія Раєвська. – З початком літнього сезону 1919 року в Києві залишилося три колективи: Народний театр, сформований на основі трупи Національного театру, головувати яким поставили П.Саксаганського (невдовзі у нього відібрали більшість із наданих організаційних та адміністративних повноважень, а на початку 1922 року й зовсім усунули від керівництва колективом); Перший театр УРР ім. Т.Г. Шевченка, утворений шляхом штучного злиття Молодого і Драматичного театрів (художні керівники Л.Курбас та О.Загаров), комісаром котрого призначено І.Мар'яненка; Музична драма, заснована на базі залишків трупи М.Садовського. Жоден з них не протримається у незмінному вигляді навіть упродовж сезону. І жодна з програм художніх керівників не буде виконана навіть на половину» [12, 156-157].

Сучасник і свідок тих подій – бібліограф, літературознавець, театральний критик Юрій Меженко, значну частину доробку якого складають праці про театр, в одній зі своїх статей писав: *«Після Жовтня театр взагалі, а український особливо опинився в дуже скрутному становищі. Сучасність вимагала свого виявлення, а живі сили театру не могли йти в ногу з титаничними подіями...»* [7, 5]. І з цим складно не погодитися, оскільки будь-яка подія потребує часу для осмислення. Цей час прямопропорційний значущості події як в особистому, так і в соціальному, національному світовому вимірах. Тобто, чим масштабніша подія, тим більше часу необхідно для її осмислення. Українці за короткий час пережили чималу кількість подій (революція 1905 року, Перша світова війна, Лютнева революція 1917 року, Жовтневий переворот – це далеко не повний перелік), тому, природньо, перші пореволюційні роки стали часом творчих шукань не лише драматургів, але й акторів, режисерів і навіть публіки.

У статті «Жовтень в українському театрі» Юрій Меженко відзначає, що *«революція застала український театр у стадії невіджитого етнографічного репертуару з примітивним натуралістичним розумінням мистецтва театру...»* [7, 2]. Справді, більшість театрів ставили старі п'єси, оскільки вони збирали найбільше публіки, а отже, грошей (театри були переважно приватними, тому зацікавлені у прибутках). Однак, навіть вони не могли залишатися осторонь тогочасних соціально-політичних змін.

Поступово всім стало зрозумілим, що театр більше не може залишатися таким, яким був до революцій та війни. Але, відповісти на закономірне запитання: «Яким має бути новий український театр?» у перші роки виявилось досить складно. Про це Юрій Меженко пише у своїй аналітичній статті «Український театр...», яка раніше не публікувалася (подається в повному обсязі):

*«Український театр був мало підготовлений до зустрічі революції. Народницько-етнографічні традиції сиділи у ньому досить міцно і, хоч, правда, деколи з'являлися голоси протесту проти законсервованих форм та віджилої ідеології, проте ці голоси потопали у морі міського напівзрусифікованого міщанства, яке підтримувало цей побутово-реалістичний театр і складало основний контингент одвідувачів, а значить: через касу диктувало свій смак режисерові.*

*Революція перед українським театром не тільки розгорнула неймовірні можливості, але поставила і надзвичайно складні вимоги. Змінився одвідувач. Прийшли інші групи, інші класи. 1917-18 рр. привели інтелігенцію, а з 19 року свій смак, свою ідеологію, свої вимоги поставив пролетаріат.*

*Між вимогами пролетаріату в 19 році і дореволюційним театром була правдива прірва. Два перших роки пішли на прискорене похапливе заповнення цієї прірви.*

*Інтелігенція заявила про свій нахил до театру символічно-психологічного, словом, до театру, який вона перед тим бачила в Росії. Вимога була рішуча і, хоч уряд Центральної ради удержавлював національний театр (тобто «Богдана Хмельницького» і «Крути та не перекручуй»), але занепад того театру був уже настільки очевидний, що не треба було родитися пророком, щоб передбачити близький кінець тих пережитків.*

*І тому зовсім легко було народитися «Молодому театрові». Він був виявленням смаку і вимог глядача-інтелігента. Легко, кажу, було народитися, бо не було поважного опору, але важко було вести позитивну роботу, бо ще менше було активно творчих сил: режисера і актора майже не було.*

*Похапцем підшукується репертуар. Над однією постановкою працюють кілька місяців («Цар Едип»), бо український актор не до тієї високої техніки, що вимагав новий театр. Робота надзвичайно складна і важка.*

*З кінематографічною швидкістю український театр проходить етапи, наздоганяючи за два роки півстоліття. Ясна річ, що жодна постановка не мусила повторювати попередніх. Різноманітність стилів, відсутність однієї*

творчої лінії, неусталеність художніх переконань – тобто культивувалось все те, що характерно буває для кожної доби шукань і експериментаторства.

За цей короткий час (2 роки) український театр придбав не тільки дечого з техніки «європейського» театру, а здобув – і це головне, значний акторський персонал і режисерів-новаторів (не скажу «революціонерів», бо у той період Курбас революціонером ще не був, а Загаров і Рженецький із державної драми 1918 р. були звичайнісінькі культуртрегери – накладали зверху, а не викликали органічного процесу зсередини).

Не можна сказати, щоб український театр за ці два роки наздогнав дуже багато. Театральна маса (з виконавців) залишалась у старих традиціях. Тільки порівняно невеличка група фанатично відданих справі людей уперто прагнула дальших удосконалень і ще гурток новаторів у Києві виставляв «Горе брехунові», то провінція не менш уперто подавала публіці «Циганку Азу».

За цей час український театр виділив з себе певне коло, що пішло творчими новими шляхами і підготувало себе до зустрічі 1919 року.

З цього часу ми рахуємо новий період, бо те, що принесла українському театру диктатура пролетаріату і військовий комунізм, було зовсім неподібне до всіх попередніх вимог.

Почалося з того, що театр наповнювали червоноармійці і члени профспілок. З одного боку, вони не зрозуміли «Йоли» Жулавського і «Привидів» Ібсена, з другого ж, ці нові глядачі позіхали з нудьги на «Вії». Ще менше-більше мав успіх Винниченко, та й те не весь, а тими п'єсами, де торкався революції.

Тяжко було зрозуміти нового глядача після того, як два роки працювали на інтелігента. Настрої, теми, репертуар, ідеологічна база зникли з-під ніг і треба було рішуче спиртисся на нову силу, що прийшла до театру, але це вимагало не звичайної перестановки з місця на місце, а органічного перетворення всієї театральної роботи, починаючи від автора і кінчаючи рухом актора на кону. Цей процес усвідомлення український театром соціальної революції і шукання такої театральної форми, щоб найповніше її виявити, був досить довгий, і треба визнати, що він і зараз ще далеко не закінчився.

Спочатку, відгукуючись на гасла дня, театр пішов найлегшим і найпростішим шляхом – шляхом ревагітки, про людське око роблячи вигляд ніби творить художні цінності. Цей період був позитивний з того погляду, що він ідеологічно зреволюціонував актора і режисера, але художніх досягнень за цей час не було. І помилкою було постановку «Гайдамаків» вважати за крок вперед; це було задумано режисером слабше, як «Цар Едип», тільки актори були вправніші і виконували краще, як молодняк 1918 р.

Але агітка сама по собі не була безплідною. Після глибокої аналітичної роботи, проведеної в двох театральних лабораторіях Березоля і Михайличенківців були знайдені в агітці ті первні, з яких міг розвиватися новий театр.

Говорячи коротко, експеримент з агіткою ліг в основу творення нового театру з соціальним змістом і пролетарською ідеологією.

Період експериментальної агітроботи можна ще назвати періодом великої потрійної кризи. Тут мова йде не про кризу в переживаннях і в роботі окремих театральних діячів, а про театр в цілому.

Криза, повторюю, була потрійною. Насамперед, це виявилось в повній відсутності п'єс. Авторська криза була така, що п'єси писалися колективно, в процесі репетицій – проб. Друга криза – акторська: не було акторів. Може трохи більш як тузень з старих акторів пішов на роботу до ревагіттеатру; працював самий молодняк, часто не тільки театральний, а і в звичайному розумінні цього слова, малописьменний. Цей молодняк поки вчився і набував бодай початкової театральної техніки, ясна річ, не міг дати художніх досягнень, і тільки почувалася в ньому сила ще не виявлена.

Третя криза – режисерська. Знайшлося на всю Україну тільки два режисери, що взялися до цієї тяжкої і затяжної роботи. Вони мусили шукати і творити репертуар, вивчати на актора чорнозем, і, в той саме час, самим їм треба було вчитися, досліджувати, робити експерименти.

Дійсно, це була героїчна доба в історії українського театру.

Ми зараз робимо спробу схематично підсумувати вісім років Революції в українському театрі. Тому всі деталі ми обминаємо і деякі дрібні факти, що йшли всупереч (а були і такі) основній лінії розвитку, ми залишаємо в цьому разі без аналізу.

Героїчна доба боротьби за революційний український театр тривала, власне, до останніх двох років. Тільки рік тому виявилися ознаки певної перемоги революціонерів. Виявилися широким фронтом у всіх трьох кризах. Почав з'являтися новий репертуар акторів, і режисерів ставало помітно більше. Ясна річ, це ще не є ліквідація криз, – це тільки ознаки ліквідації, яка ускладнюється новою кризою, що я назвав би творчою кризою.

Тепер в кожному невеликому місті України ми маємо український держтеатр. Вистачає і грошей, і п'єс (хоч цього ніби найменш є), і акторів, і режисерів, але ми опинилися в положенні людини, що не знає як своїх сил прикласти.

Трафарети ревагіток ще досі не випускають зі своїх рук оформлення сцени. Патос і алегоричність нами не пережиті і не відкинуті, бо немає чого поставити замість них. Ми досі примітивізацією сцени (це діалектично було зрозуміло в умовах боротьби з театром психологічним) вважаємо за єдину виправдану театральність.

Роздоріжжя, щоправда, вже немає, ми вийшли на певний шлях соціальної драми, ми навіть забули про ідеологічні шукання і вагання. Пережите стало історією, і сучасність кличе нас до ясної мети усвідомленої нами.

Але усвідомлення мети ще не вказує на спосіб наближення, простування до неї. Цей рік ми починаємо при найкращих можливостях. І тим відповідальнішим має бути кожен крок.

Пролетарська держава і пролетарське суспільство зробили максимум того, щоб український революційний театр здобув собі чільні позиції на фронті за нову культуру. Чи він їх здобуде, чи залишиться театром для

небагатьох (бо публіка в театрах, крім Харківського, не буває), залишиться експериментальною лабораторією без споживача, з самими лаборантами, – це нам покаже 9<sup>тій</sup> рік після Великого Жовтня.

*Франківці, Березильці, Михайличенківці, Шевченківці, Занківчане і інші, й інші, інші, нове життя, народжене Жовтневою Революцією чекає вашого слова.*

*Новий Український Театр маєте створити Ви» [11, 5-8].*

У цій статті автор зачепив одразу кілька проблем: постійна зміна глядача (на зміну інтелігенції приходить менш освічений пролетаріат, який не знається на міфах Давньої Греції, але хоче побачити на кону щось, що змогло б пояснити йому події недалекого минулого), потрібна криза театру (автора, актора та режисера).

Про потрібну кризу театру Юрій Меженко пише також у рецензії «Театр ім. Ів. Франка. «Митька на царстві». Зокрема, автор зазначає, що: *«В сучасному українському театрі довга низка різних криз. Криза авторська, криза режисерська, криза оформлювачка, криза композиторська. Про авторську кризу чи не найбільш писалося й говорилося, але справа тим часом не покращала.*

*Театр шукає соціально актуальної п'єси і, боїмося сказати категорично, але, здається, що ще нічого не знайшов. Мабуть, секрет полягає в тому, що авторів у нас театр не готує, а може, й тому, що й сам він не як слід знає, що ж воно таке соціальна актуальність, а може, й тому, що, навіть маючи децю на увазі, боїться, щоб не почалися закиди в консерватизмі, в спробах реставрації, тощо» [9, 4].*

Тему авторської кризи Юрій Меженко порушує також у статті «Джума Машід». П'єса на 6 картин Венеціанова», де зауважує: *«В голові автора залишилися випадкові уривки з різних статей та інформацій; з того всього він написав халтурну, беззмістовну п'єсу, де нема дії, а лише відомі нам гасла на зразок: “В єднанні наша сила”» [8, 4].* Проте, як наголошує далі дослідник, навіть ревагітка не була зовсім безплідною, оскільки дала нові теми, які пізніше стали основою мистецьких творів. Власне, етап ревагітки відбувся саме тому, що від театру вимагали негайної реакції на події революції. Автори не мали часу на повноцінне осмислення ситуації, тому п'єси свої робили на основі того, що знали і встигли осягнути, а саме: революція – це добро, а все решта – зло. Тобто, фактично, знання, почерпнуті з агітаційних листівок, були втілені у такі ж агітаційні вистави. Проте пізніше, коли прийшло розуміння глибинної суті того, що сталося, природньо, почали з'являтися справді художні п'єси на революційну тематику.

Друга криза – акторська, полягала у тому, що лише поодинокі професійні актори пішли працювати до новостворених театрів, але, навіть вони не завжди могли впоратися з вимогами часу, з тієї ж причини, що й автори. Більшу частину труп складали молоді актори, яких потрібно було вчити усьому. І цей факт характерний не лише для київських театрів 1917 – 1920 років. Із молодими акторами завжди багато клопоту, а коли молоді актори – більшість трупи, то, властиво, і клопоту стає ще більше.

Криза третя – режисерська, зумовлювалася тим, що часто режисер мав бути не лише режисером, а й вчителем, а також – драматургом, і це тоді, коли він як режисер повинен був шукати й нові шляхи творчого розвитку театру.

Таким чином, 1917 – 1920 роки для українського театру стали справжнім випробуванням. Однак, цей період закінчився тим, що «побутовий театр з наївно-реалістичними формами, зі своїм сценічно невиправданим примітивом весь в минулому», – писав Юрій Меженко вже наприкінці 20-их років, одразу додавши: *«не можна сказати, що він вмер»*, оскільки все ще залишилися глядачі, які переповнюють вистави *«Лимерівен, Наталок Полтавок, Марусь Богуславок, Бондарівен і ще безлічі непотрібних нікому п'єс»* [10, 3]. За цими словами аж ніяк не розуміння значення класичного театру та його репертуару, скільки бажання Меженка бачити справді радикальні позитивні зміни на кону українського театру, його спромогу йти в ногу зі своїм часом, новою, модерною добою. Це підтверджують й інші праці вченого, які зберігаються в ще не описаному його архіві у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Вони не просто надзвичайно інформативні, а й дають нове бачення процесів, що відбувалися з українськими театрами у першій третині XX століття. Особливо цінними для вивчення є автографи, неопубліковані статті та матеріали Юрія Меженка, авторизовані машинописи, які мають суттєві різночитання з відповідними публікаціями на сторінках «Пролетарської правди».

Із відстані сьогодення, деякі тези відомого дослідника можуть сприйматися неоднозначно, проте така точка зору важлива для розуміння місця театру в ієрархії тоталітарного суспільства. Його об'єктивні оцінки увиразнюють ті чинники, які сприяли розвитку українського театру XX ст. та завдяки яким, сучасний театр став саме таким, яким ми його знаємо.

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці. – К., 2003. – 418 с.; 2. Веселовська Г. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини XX століття // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: «Інтертехнологія», 2006. – 1054 с. – С. 159 – 220; 3. Єрмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури XX століття // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: «Інтертехнологія», 2006. – 1054 с. – С. 221 – 300; 4. Леоненко Я., Фількевич Г. Музичний простір вистав театру Леся Курбаса // Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. – К.: «Інтертехнологія», 2006. – 1054 с. – С. 325 – 351; 5. Лорка Ф. Г. Беседа о театре // Лорка Ф. Г. Об искусстве. – М.: «Искусство», 1971. – 310 с. – С. 144 – 148; 6. Меженко Ю. О. «Після Жовтня театр взагалі, а український особливо...» – Автограф. – 10 арк. – Київ, 18.XI.1923. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. №191 (Ю.Меженко) – Фонд перебуває в стані опрацювання, тому, використовуючи його матеріали, не маємо змоги посилаватися на одиниці зберігання; 7. Меженко Ю. О. «Жовтень в Українському театрі (Михайличенківці). Із записної книжки театрала. Фрагменти». – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Автограф олівцем. – 23 арк. – Б.д. – Ф. №191 (Ю.Меженко); 8. Меженко Ю. О. «Джума Машід». П'єса на 6 картин Венеціанова. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Автограф олівцем. – 5 арк. – Б.д. – Ф. №191 (Ю.Меженко); 9. Меженко Ю. О. Театр ім. Ів. Франка. «Митька на царстві». Рецензія. – Відділ рукописних фондів і текстології



Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Автограф. – 6 арк. – Б.д. – Ф. №191 (Ю.Меженко); 10. *Меженко Ю.О.* Театр ім. Франка («Седі»). – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Автограф. – 5 арк., [1928]. – Ф. №191 (Ю.Меженко); 11. *Меженко Ю.О.* «Український театр був мало підготовлений до зустрічі революції...». – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Автограф. – 9 арк. – Б.д. – Ф. №191 (Ю.Меженко); 12. *Расвська Ю.* Інноваційні моделі українського театру 1910 – початку 1920-х років // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К.: «Інтертехнологія», 2006. – 1054 с. – С. 103-158.

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

## **ФЕНОМЕН АВТОРА У ГЕНЕТИЧНІЙ ТЕКСТОЛОГІЇ**

У статті розкривається специфіка трактування категорій «автор», «авторський текст» у генетичній текстології та інших науково-теоретичних проєкціях.

*Ключові слова:* автор, творча воля автора, текст, генетична текстологія.

В статье раскрывается специфика трактовки категорий «автор», «авторский текст» в генетической текстологии и других научно-теоретических проекциях.

*Ключевые слова:* автор, творческая воля автора, текст, генетическая текстология.

The article deals specific interpretation category «author», «author's text» in the genetic textology and others scientific-teoretical projection.

*Key words:* author, creative will of the author, text, genetic textology.

Упродовж століть проблема автора в літературознавстві залишається чи не найдискусивнішою, відкритою. Вона закономірно невід'ємна від такого важливого поняття як текст. Застосування сучасного текстологічного інструментарію в методиці й методології літературознавства дозволяє по-новому оцінити його як базове, фундаментальне поняття гуманітарних наук, оскільки саме текст, за влучним спостереженням М.Бахтіна, і є «тією безпосередньою дійсністю (дійсністю думок і переживань), з якої тільки й можуть виходити ці дисципліни» [5, 297]. У генетичній текстології текст твору трактується як матеріально (графічно) закріплене мовне вираження задуму письменника, його авторського мислення. Встановлення автентичного авторського тексту неможливе без дослідження історії написання, специфіки творчого процесу, художньої лабораторії митця. На основі залучення найширшої джерельної бази – рукописних і друкованих матеріалів, щоденникових записів, мемуарів, епістолярної спадщини, інших документальних свідчень про роботу письменника відбувається реконструкція творчого процесу, що дозволяє повніше охопити загальну картину становлення твору в зіставленні з авторським задумом, глибше розкрити його художньо-смісловий потенціал. Текст постає не ізольовано від загальних проблем

культури, літератури, а у так званому «вертикальному контексті», що підрозуміває насамперед історико-філологічний аналіз певного твору (або ж циклу творів), розкриття генези тих зв'язків, які існують між різними його джерелами. Широкий комплексний підхід у вивченні тексту із залученням теорії літератури, герменевтики, літературної критики, історії, психології, археографії, літературного джерелознавства та інших наук potwierджує комплексний характер дослідження, де «конструювання» його в межах художнього та літературознавчого дискурсів зумовлено й рядом психосоціокультурних факторів.

Таким чином, текст у генетичній текстології розглядається як «простір різноманітних співвідношень, пов'язаних із різними сферами (соціокультурною, науковою, а також афективною), перехрестя, де слово означає не предмет, а безкінечну й невизначену послідовність можливих замінь, трансформацій, переносів, метафор і т. д. Власне, твір і виникає на перехресті всіх цих можливостей» [1, 132–133]. Розглядаючи шлях його написання як процес динамічний, багатофазовий, до якого входять усі джерела тексту, рукописні й друковані редакції та варіанти, генетична текстологія прагне виявити той етап роботи письменника, на якому найповніше зреалізувалося його творче, особистісне «Я», або ж навпаки, не зреалізувалося і чому. Розкриваючи максимальні можливості тексту, його «іншопросторові» виміри (оскільки й генезис далекий від прямолінійності, його форми багаточисельні та різноманітні), вона дає розуміння тих напрямків і рушійних сил смислу, які наближають до адекватного прочитання літературного твору, глибшого розуміння самого автора, оскільки «рукописи – не лише місце, де народжується твір, а й простір, що дозволяє дослідити під новим кутом зору проблему автора, – основний центр оповідних конфліктів, місце, де народжується письменник» [12, 49].

Проблема автора в різні часи означувалася по-різному. Як справедливо зауважив М.Фуко: «У нашій культурі не завжди одні і ті ж тексти вимагали співвіднесення з автором. Був час, коли тексти, які ми називаємо літературними (розповіді, оповідання, епос, трагедії, комедії) належали всім, входили в обіг, підтримувались без будь-якої ідентифікації з їх автором. Їхня анонімність не чинила жодних труднощів, допоки їхню давність, дійсню чи уявну, не почали розглядати як достатній гарант їхнього статусу» [31, 604]. Так було з літописанням, де переписчики часто виступали співавторами.

Література середньовіччя відкрила таку практику колективної творчості як лірика вагантів – мандрівних школярів та студентів Німеччини, Франції, Англії, північної Італії. Суголосною в Україні у 17-18 ст. стала творчість мандрівних дяків. Їхні бурлескно-гумористичні твори з елементами соціальної сатири не представили конкретного автора, та залишилися яскравим, оригінальним свідченнями доби. Винятком із цієї когорти є Ілля Турчиновський (1695 – р. см. невід.), який народився у Березані (тепер Барашівського району, Київської області), в сім'ї сотника. Навчався у Київській академії, а з 1710 року мандрував по Україні та Білорусії, заробляючи на хліб як писар, учитель,

регент, священник. Він залишив по собі цікаву автобіографію, ставши героєм роману-триптиха Валерія Шевчука «Три листки за вікном» (1986).

Упродовж наступних століть поняття автора означувалося чіткіше, хоча й вимагало уточнень. Так, риторичним вважають запитання, чи мають оригінал поеми Джона Мільтона «Втрачений рай» (1667) та «Повернений рай» (1671), адже їх автор був сліпим. Утративши зір, Нобелівський лауреат Жан Поль Сартр уже не зміг писати та брати безпосередню участь у виданні «Повного зібрання романів», розпочатого в серії «Бібліотека Плянди» у 1971 році й завершеного в 1981 р. Роботу над текстом автор передовірів видавцям, що усно погоджували з ним необхідні правки. Тяжка спадкова недуга спіткала Хорхе Луїса Борхеса, який після втрати зору зайнявся активною лекційною діяльністю, залишивши унікальні лекції з філософії, семіотики, християнської теології, буддизму, софізму, даосизму. Частина їх увійшла до збірки «Сім вечорів» (1980). Після падіння диктатури Х.Перона у 1955 р. він був призначений директором національної бібліотеки в Буенос-Айресі й знову, як колись у дитинстві, опинився в Раю, який «уявляв собі схожим на бібліотеку». Власне, топоси Бібліотеки - Саду - Раю і визначають матрицю тексту Х.Л. Борхеса. Як влучно спостеріг А.Гольдштейн, митець «замінив видимий світ, назавжди втрачений, світом культури. Як Демокріта із Абдер, який осліпив себе, щоб ніщо не змогло відволікти його від роздумів, Борхеса тепер ніщо не могло відволікти від літератури» [9, 169].

Образ бібліотеки-лабіринту став для письменника образом сакрального місця. На слушну думку І.Набитовича: «Хорхе Люїс Борхес створив художній світ, де лабіринт і бібліотека набувають ознак фрактального сакрального простору, що здатний до регенерації, вічного повернення й повторення, а книга набуває ознак серцевини кожної зі структурних складових цього *sacrum*, в якій можуть бути приховані незбагненні таємниці» [24, 48]. Та як тут не згадати відомі рядки Івана Франка: «Книги – морська глибина, // Хто в них пірне аж до дна, // Той, хоч і труду мав досить, // Дивнії перли виносить» [30, 202]. Обидва автори апелюють, по суті, до безкінечної таїни пізнання, сакрального Універсуму з його глибинами можливо/неможливого. До сфери цієї таїни належить і сформульована О.Потебнею думка про незнання митцем свого творчого «я» («будь-яке розуміння себе є нерозуміння»), де мистецький твір розглядається як «засіб саморозвитку», акт самоусвідомлення творця [25, 120]. Зважаючи на взаємообумовленість процесів творчої еволюції й самоозначеності митця та різних етапів розвитку певної культури, слушною видається заувага С.Аверінцева про позачасовість питання авторства, «що триває, поки триває буття культури» [2, 122].

Сучасна детермінація поняття «автор» тісно пов'язана з поняттям авторської власності, на сторожі якої стоїть Агенство по захисту авторських прав. Однак і тут можливі різнотлумачення. Серед прикладів – історія створення циклу повістей про Мазепу Богданом Лепким. Початковий авторський задум включав у себе три повісті, видрукувані майже одночасно, це – «Мотря» (1926), «Не вбивай» (1926) і «Батурин» (1927). Однак цей задум не

вичерпав себе і згодом поширився автором до п'яти книг, включаючи повісті «Полтава» (1928 - 1929) та «З-під Полтави до Бендер» (1955, Нью-Йорк). Як відомо, в 1926 році Богдан Лепкий переїхав до Кракова, де й помер у 1941 році. Покидаючи Львів за досить складних обставин, письменник захопив валізи з власними рукописами, але частина з них була втрачена у дорозі. Після війни уцілілі рукописи опинилися в Америці завдяки брату – Левку Лепкому, де він і видав заключну повість циклу. Прикметно, що Левко Лепкий був не лише духовно близький із братом, але й мав не менший літературний хист. Тож, як признався сам, втрачені уривки тексту останньої повісті Богдана Лепкого дописував власноручно, про що ніхто так би й не здогадався, адже стилістичні системи обох братів також виявилися «кровно» спорідненими. За давністю історії та чистосердечним зізнанням, чи варто у цьому разі зацентровувати питання співавторства, так як воно означено у випадку з романом Панаса Мирного «Хіба ревуть воли як ясла повні?», доопрацьованого разом із братом – Іваном Рудченком.

У сучасній практиці питання інтелектуальної власності, захисту авторських прав також лишається незрідка риторичним, оскільки з появою комп'ютерних технологій досить поширеною є проблема комп'ютерного піратства. Окрім цього, перегляду можуть підлягати навіть «канонізовані» твори та їхні автори. Так, шквал дискусій викликало дослідження М.Мезенцева «Судьба романов. Молодой Шолохов» (1998), яке спростовує авторство роману «Тихий Дон» М.Шолохова. Задля вирішення цього питання потужні сучасні технології підключила навіть Шведська академія наук. Уже наведені й багато інших прикладів настійно potwierджують необхідність, актуальність текстологічних розслідувань, на основі яких можна робити об'єктивні теоретико- й історико-літературні висновки, надавати достовірні відомості суміжним гуманітарним дисциплінам.

Дослідження творчої історії, генезису тексту привідкриває завісу над автором, де він постає і як Творець, деміург, і як звичайний робітник, чи в найвищому сенсі – Майстер, який постійно бореться зі спротивом матеріалу, незрідка і з самим собою, виявляючи при цьому не лише авторську волю, а інколи й авторське безвілля. Саме такі складові розуміння творчого процесу спонукали представників генетичної критики звернутися до вже відомої в історії практики, сповідуваної футуризмом, де «виробництво» виступало метафорою творчості. На думку А.Грезійон передвісником такого підходу є стаття В.Маяковського «Як робити вірші» (1926), а також передмова Ш.Бодлера до «Філософії творчості» Едгара По під промовистою назвою «Походження поеми». В історії української літератури не менш яскравим прикладом є оригінальна праця Майка Йогансена «Як будується оповідання», написана в 1928 році.

Однак, справедливо примиряючи дві, здавалося б, опозиції, А.Грезійон логічно означає нове теоретичне завдання: «зрозуміти письмо як осердя пориву і розрахунку одночасно. Мартін Вальзер, сучасний німецький письменник, висловив цю думку в лапідарній формі: «Письмо – організовна спонтанність»

[12, 37]. Генетична текстологія, яка досліджує «продукти» цього письма, подає складний процес народження й становлення тексту, де залежно від реконструкції тієї чи іншої величини наші знання щораз змінюються. «Літературний твір, – на думку Р.Інгардена, – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою – текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції (наприклад, на магнітофоні). Завдяки двоплановості його мови він водночас інтерсуб’єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб’єктивним з огляду на певну суспільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [17, 180–181]. Рукописи, як «речові докази» конструювання тексту, відкривають своєрідну стенограму творчого процесу з досить присутнім авторським началом, хоч участь автора у смислотворенні трактується по-різному.

Для Р.Барта і Ж.Дерріди уявлення про текст як цілісний феномен є нонсенсом. Письмо розглядається як безперевний процес, що немає початку й кінця, а кожне нове висловлювання «пишеться» наче палімпсест, поверх попередніх висловлювань. Відповідно, будь-яка інтерпретація тексту є одночасно його палімпсестним прочитанням. У спробі дійти до «найдрібніших капілярів смислу», показати яким багатозначним є «неповно-множинний текст» Барт використовує такий оціночний критерій як: «le scriptable» і «le lisible». Надаючи словам «писати» і «читати» статус неперехідності, він користується саме іменником у визначенні сутності тексту, який називає «таким, що пишеться» й «таким, що читається». Власне, читаючи текст, його належить сприймати так, наче сам і пишеш. Розчинення тексту та його значення у процесі «письма», відповідно означає «смерть автора». На зміну йому, як виразнику певного смислу, приходять все той же Скриптор, що перестає існувати відразу після створення тексту. Позбавлений остаточного смислу такий текст виявляє антитеологічний підхід і мислиться як постійно функціонуючий в деконструюючому просторі «переписування», де щораз твориться новим читачем без урахування авторської волі. Однак реабілітація «автора», проведена генетичною критикою, переконливо засвідчила те, що: «Рукописи змушують нас уважно вдивлятися в цю пишучу інстанцію, пробуючи досягнути її особливості. Ухилятися від відповіді тут неможливо. “Усунення суб’єкта погано узгоджується з присутністю руки, яка виводить знаки на папері”, – зауважує Мішель Конта. Присудок “писати” потребує підмета. Якраз найінтимніше письмо – записні книжки, щоденники – показує, як тісно пов’язано пережите, реальне, біографічне – з письмом самого твору і як шляхом безкінечно малих змін, ціною жорстокої боротьби реальне “я” перетворюється в літературного оповідача”. Так, наприклад, “Пруст, написавши “Жака Сантея” від третьої особи, поступово, з величезними оберегами, вводять у “книгу, яку необхідно написати”, оповідача свого роману, плутаючи фрази від третьої особи (“Юнак, котрий спить”) із фразами від першої особи (“Упродовж тривалого часу я лягав спати засвітло”))» [12, 48–49].

На думку Г.-Г.Гадамера і П.Рікера, автор та інтерпретатор однаково задіяні в процесі смислотворення. Осягнення суті авторського тексту – це завжди вияв додаткових смислів, яких він сам навіть не передбачав. Значною мірою, це зумовлено функціонуванням тексту в різних культурно-історичних вимірах. «Твір мистецтва, – писав Г.-Г.Гадамер, – в своїй унікальності, не є простим носієм певного сенсу, який можна було б виразити й через інші носії. СENS мистецького твору скоріше в самому його існуванні. Щоб уникнути фальшивих асоціацій, слід було б замінити слово “твір” іншим словом, скажімо, словом “утворення”. <...> «Хто створив твір мистецтва, насправді стоїть перед утворенням, творінням своїх рук не інакше, як і будь-який глядач» [7, 80].

Американський дослідник Ерік Дональд Хірш розглядає авторський намір як «центр», «оригінальне ядро», від якого відходять численні інтерпретаційні кола. Всі їх необхідно співвідносити з авторським задумом, оскільки смисл (meaning) стосовно значення (significance) – незмінна величина. Кожне нове покоління читачів вносить своє розуміння у значення, де зафіксовано відношення між смислом та суб'єктом. Ця думка, до певної міри, суголосна твердженню М.Бахтіна про те, що: «В процесі свого посмертного життя вони (великі твори – М.Г.) збагачуються новими значеннями, новими смислами; ці твори неначе б переростають те, чим вони були в епоху свого створення. Ми можемо сказати, що ні сам Шекспір, ані його сучасники не знали того “великого Шекспіра”, якого ми тепер знаємо» [5, 350–351]. Цікаво, що ці численні смисли вчений розглядає як результат творчої волі автора, а не привнесені ззовні інтерпретаторами. Кожна епоха й кожен читач роблять свій внесок у смисл твору, вступаючи з автором у діалогічний процес, тим самим поширюючи межі тексту до «співтворчості розуміючих». Та особлива істинність, якою володіють рукописи, відкриває в тексті множинність смислових вузлів, позбавляючи завершеного завершеності.

Означеність авантексту як інтелектуальної конструкції, де існує стільки ж напрямів, скільки існує підходів до вже опублікованого тексту, закономірно вивільняє генезис від лінійного прочитання, оскільки будь-який його аспект можна «розглядати» як породження нових смислів. Епоха постструктуралізму в критиці й постмодернізму в мистецтві, поставивши під сумнів конечність будь-якого кінця сповідує відкриті структури, множинні смисли, переваги незавершеного тексту над ілюзорною довершеністю. Саме тому, як зауважила А.Грезійон: «перевага віддається не кінцевому продукту, а процесу його виробництва, не написаному твору, а процесу письма, не тексту, а текстуалізації, не одиничному, а множинному, не конечному, а можливому, не застиглому раз і назавжди, а віртуальному, не статичному, а динамічному, не “опусу”, а операції, не структурі, а генезису, не висловлюванню, а акту висловлення, не формі книги, а енергії письма» [12, 33]. Відомий афоризм Г.К.Ліхтенберга: «повністю завершити свій твір значить спалити його», наведений Б.Бойє в есе «Письменник та його рукописи» підсвідомо кореспондується не лише з «Мертвими душами» М.Гоголя, «Майстром і Маргаритою» М.Булгакова, з історією В.Хлебнікова, який мандруючи

фронтами громадянської війни з набитою рукописами наволочкою, зрештою кинув їх у вогонь буржуйки, аби зігріти замерзаючу дівчинку, а й з парадоксальним, на перший погляд, висновком дослідниці про те, що: «рукопис тим самим наближається не стільки до твору, скільки складає сферу особливих інтимних відношень між автором і тим, про що він пише. Й, можливо, саме для того, щоб показати нам, що ця реальність рукопису завжди містить в собі щось неясне, в книгах так часто з'являється мотив *палаючого рукопису*» [6, 191]. Не дивно, що застережена цим першим поглядом парадоксальність щораз знімається в новому спілкуванні дослідника з рукописом.

У сучасній практиці спілкування з текстом вирізняється дві основні тенденції. «Одна з них, – писав В.Прозоров, – визнає в діалозі з художнім текстом повне або майже повне всевладдя *читача*, його безумовне й природне право на свободу сприйняття поетичного твору, на свободу від автора, від слухняного слідування авторській концепції, втіленій у тексті, на незалежність від авторської волі й авторської позиції. Ідучи від праць В.Гумбольдта, О.Потебні, ця точка зору знайшла своє втілення в працях представників психологічної школи літературознавства ХХ ст.» [26, 19]. У другій половині ХХ століття в річищі цієї тенденції сформувалася концепція тексту як безперервного процесу породження смислів, яку вслід за В.Халізовим можна назвати «теорією *тексту без берегів*, або концепцією суцільної текстуалізації реальності» [32, 19].

«Пальма першості» пантекстуалізму належить представникам французького постструктуралізму (Ж.Дерріда, Р.Барт, Ю.Крістева, М.Фуко та ін.), для яких інтертекстуальність заступила інтерсуб'єктивність, і появу єдиного розпорядника тексту – читача, його народження «доводиться оплачувати смертю Автора», на зміну котрому прийшов Скриптор (той, хто пише). Отже, тепер «читача тексту можна уподібнити до мандрівника, який нічим не обтяжений; він прогулюється» [4; 417, 515], а «кожен новий читач Гамлета є начебто його новий автор...» [10, 10]. За останні роки ця теорія зазнала серйозної критики. Зокрема, означена В.Прозоровим друга тенденція в практиці спілкування з художнім текстом зацентровує «принципову *вторинність читачької творчості* <...>. Автор самим твором, всією його багаторівневою структурою мітить, вибирає *свого* читача, терпляче дочікується його і з ним веде довірливий діалог» [26, 20].

На безперечному діалогізмі тексту наголошував і М.Бахтін. Виходячи з того, що «будь-яке розуміння є співвіднесення даного тексту з іншими текстами», він визначив такі «етапи діалогічного руху розуміння: вихідна точка – даний текст, рух назад – минулі контексти, рух уперед – передбачення (й початок) майбутнього контексту» [5, 384]. Таким чином, кожна доба та її читачі роблять свій внесок у смисл твору, але, первісно належачи йому, ці смисли можна вважати результатом творчої волі автора – основного генератора смислу в цьому тексті. За влучним спостереженням Г.-Г.Гадамера, «коли ми намагаємося зрозуміти текст, ми переносимося в душу автора, в її конституцію, в те, що він мислить як смисл. Завдання герменевтики – прояснити це диво

розуміння, яке полягає не в тому, що душі таємно спілкуються між собою, а в тому, що вони причетні до загального смислу» [8, 73]. Що ж до «змагань» означених тенденцій, то можна навести думку колишнього учня Р.Барта – А.Компаньона про те, що «варто подолати хибну альтернативу “текст або автор”» [18, 112].

Відомий дослідник Б.Корман пропонує термінологічно закріпити значення автора як носія концепції всього твору, не випускаючи з уваги і письменника – реальну людину, й «деякі явища, характерні для окремих жанрів та родів» [19, 199]. Чіткіше й повніше окреслюючи подані плани, цілком солідаризується з ним В.Халізев, для якого автор: «Це, по-перше, творець художнього твору як *реальна особа* з певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис. По-друге, це *образ автора*, локалізований в художньому тексті, тобто зображення письменником, живописцем, скульптором, режисером самого себе. Й, нарешті, по-третє (що зараз для нас особливо важливо), це художник-творець, присутній у його творі як цілому, *іманентний* твору. Автор (у цьому значенні слова) певним чином подає й висвітлює реальність (буття та його явища), їх осмислює і оцінює, а також демонструє свою творчу енергію. Усім цим він проявляє себе в якості суб'єкта художньої діяльності» [32, 68–69].

Уникаючи багатозначності, небажаної для наукового терміна, сучасні дослідники оперують загалом двома загальноприйнятими в літературознавстві означеннями. Це – «1) *автор біографічний* – творча особистість, яка існує в позахудожній, первинно-емпіричній реальності та 2) автор у його *внутрітекстовому*, художньому втіленні» [26, 11].

Поява великого масиву літератури, донедавна вилученої з суспільного життя репресивними режимами, ліквідація «білих плям» в історико-літературному процесі радянської доби, відкриття цілого ряду раніше не відомих літературних, історичних, політичних, біографічних реалій вимагають не побіжного коментаря, а суттєвого заглиблення в текст творів, ґрунтового дослідження творчої лабораторії митця й такої категорії, як автор. Аналіз змін тексту у відриві від змісту, трактованому в широкому розумінні як сукупність певних суспільно-історичних чинників, від загальних проблем культури, а також від аналізу «письменницької манери» з властивими їй прийомами образотворення, розробкою характерів, композиції, роботою над мовою, стилем та ін. – це завчасне приречення дослідження не тільки на односторонність, а й хибність отримуваних результатів.

Показовим у цьому плані є вивчення творів української новітньої літератури. Дві редакції «червоноградського циклу» оповідань і повістей Івана Сенченка, романи Юрія Яновського, поеми Володимира Сосюри та його вірш «Любіть Україну», поетичний доробок Павла Тичини, Василя Симоненка, Василя Стуса й багатьох інших цікаві не лише в плані дослідження основних текстологічних проблем – вияву творчої волі автора і на цій основі встановлення основного, автентичного тексту, а й у призмі драматичних подій доби, умов та часу їх написання. Дотепер залишається актуальною потреба підвищення «кваліфікації української літератури», про яку ще в 1926 році писав



Микола Зеров, визначивши пряму залежність її від повноти й всебічності вивчення першоджерел. Пам'ятаємо його пророчу заповідь: «І на звернене до молоді «Камо грядеши?» Хвильового відповідаймо: Ad Fontes! Тобто, йдімо до перших джерел, доходить кореня», бо «трактуючи речі з чужого голосу, не стикаючись з теоріями, яких додержуємо, віч-на-віч, незнайомі з джерелами, ми утворюємо собі фантастичні уявлення і живемо серед них, не помічаючи їх потворної неправдоподібності» [16; 578, 572]. Генеза тексту лежить у площині теоретичного осмислення способів творчої роботи, еволюції образної та світоглядної системи митця, психології процесів художнього мислення. У кожного самобутнього автора свій життєвий досвід, сприйняття дійсності й способи відображення її, з якими тісно пов'язані теми, задуми, ідеї, властиві саме цьому письменнику.

Для текстології української новітньої літератури визначення справжнього авторського тексту ускладнюється й тим, що це не лише проблема текстологічна. Особливості розвитку тоталітарного суспільства вносили свої корективи у творчу долю тих чи інших літературних творів. «Хоч і не зручно говорити про речі, які загинули, — писав у 1944 році Іван Багряний, — але з міркувань, що може ж вони знайдуться колись таки, хоч деякі, хоч у їх вписати в біографію, як частки тої біографії» [3, 7]. Вочевидь, то був передбачливий крок, оскільки завдяки трьом сторінкам досить важливого документального джерела ми згодом дізналися про долю історичної поеми Багряного «Маруся Богуславка», написаної в 1928–1929 роках і сконфіскованої при арешті в 1932 році, так само і про рукописи двох більших поем — «Мулярі» та «Мисливська соната». З політичних міркувань не пройшов через Головліт рукопис книги Івана Багряного «В поті чола».

Подвійні стандарти та подвійна мораль, розколотість радянського суспільства як його визначальні риси заволодівали свідомістю, проникали у тексти. Так, аби повноту зрозуміти довгозамовчуваний твір В.Сосюри «Два Володьки» з трагічним зізнанням: «Рвали душу мою// Два Володьки в бою// І обидва як я карооки,// І в обох ще не знаний, не виданий хист.// Рвали душу мою комунар і червоний фашист» [27, 250] необхідно вдатися і до методології психоаналізу з такими аспектами дослідження, як народження в сфері несвідомого дуалістичних потягів (за Фройдом — «Ерос» і «Танатос» — потяг до життя і потяг до смерті), маскування змісту несвідомого через символізацію, пошук механізмів вивільнення внутрішньої енергії, пригніченої умовами суспільного життя. Для сучасника Сосюри, лідера цього покоління — Миколи Хвильового, виходом із контрольованої комуністичною владою ситуації став постріл у скроню 13 травня 1933 року. Так, «можливість», суверенність автора, що лежить у багатьох вимірах, наділялася ще однією, найвищою ціною. На відміну від літератури нової, де поява інших редакцій та варіантів тексту частіше диктувалася творчими мотивами, для літератури новітньої вони є переважно політичними. Аналізуючи цей план, Г.Грабович зауважив: «У контексті української літератури, яка вже майже два століття існує як сурогат політичного чи принаймні громадського діяння, ситуація ще складніша, бо

йдеться тут не лишень про постмодерністичну проблему автора (чи взагалі він може існувати?), а й про ще не розв'язане основне питання модернізму як такого: чи автор – як автономне, суверенне єство – став нарешті можливим, тобто: чи громада, народ, нація, історія, а тепер ще й держава перестала ставити свої першочергові і невідхильні вимоги, незмінно підпорядковуючи їм автора?» [11, 166]. У цьому зв'язку досить важливим залишається питання про творчу волю автора, зокрема, як основу вибору тексту для видання. Наголошуючи на тому, що «текстолог – не духівник письменника і не нотаріус», А.Грішунін справедливо застеріг: «Текст не можна прирівняти до власності; його зацікавленим власником стає суспільство і народ. Окрім принципу “останнього” тексту в текстології може застосовуватися (і застосовується) принцип найбільшої дієвості тексту» [13, 104]. Саме ця «дієвість» і спонукала до глибшого тлумачення на новому рівні досліджень принципу “творчої волі автора”, термінологічно означеної на межі 60-их років ХХ ст. Велика заслуга в цьому польського дослідника Конрада Гурського, який на прикладі видань творів Адама Міцкевича переконливо довів, що проста «воля автора» веде не лише до покращення, а й до псуття текстів. За матеріалами його доповіді на засіданні Міжнародної едіційно-текстологічної комісії, яка працювала 18–20 вересня 1961 р. у Варшаві, вчені дійшли висновку про необхідність розмежування цих двох понять з урахуванням такого важливого фактору як вияв “саме останньої творчої волі автора» [28, 43].

За нормальних умов розвитку таланту, коли творча еволюція митця нагадує більше висхідну лінію, вірогіднішим лишається й те, що текст, де втілилася його остання творча воля і текст, в якому ця воля зреалізувалася в сенсі хронологічному – співпадуть. Такий взаємозумовлений процес не позбавлений логіки, оскільки мистецький і життєвий досвід автора з роками збагачується, зростає, дозволяючи реалізовувати нові потенціали, якщо не зашкодять обставини особливого – об'єктивного чи суб'єктивного чину. На жаль, подібних прикладів немало. Гірко, але справедливо зауважила якось Ліна Костенко: «пам'ятайте, / що на цій планеті, / відколи сотворив її пан Бог, / ще не було епохи для поетів, / але були поети для епох!» [20, 100]. Проблема «митець та його епоха» не втрачає актуальності й сьогодні. Як свого часу спостеріг Д.Ліхачов: «В авторові знаходиться епоха (як в епосі автор), і ця епоха може розкрити за автора значно більше того, що б він сам хотів чи “міг хотіти”».

Ось чому не можна в роботі над авторськими текстами творів обмежуватися тільки формальним виявом останньої творчої волі автора і “задуму” як такого. Задум і воля автора до втілення цього задуму повинні в и в ч а т и с я текстологом у всій їхній конкретній історії, у всій їхній складності й у всіх мінливих відношеннях із текстами» [23, 584].

Творча воля автора кореспондується з різними явищами психології творчості (зокрема, поряд з авторською волею є й авторське безвілля, незрідка спостерігається байдужість митця до власних текстів на якомусь з етапів життя), творча воля автора «діє» в контексті історії літератури, суспільних

ідей. Означуючи творчу волю письменника як його художнє мислення, закріплене в даному тексті, очевидно, що саме розуміння тексту – явище історико-культурне. Тому абсолютно недопустимо, якщо деякі дослідники керуючись добрими намірами дати «ідеальний» текст, вважають за можливе «підправляти» автора, «домовляти» чи «довершувати» за нього те, що видається для них недосконалим. Ця робота часто носить контамінаційний характер. «Допомагати» письменникам бралися не лише вчені, а й товариші по перу. Наприклад, Пантелеймон Куліш у листі до Тараса Шевченка писав досить прямо, водночас високо шануючи його талант: «Ваші твори належать не самим Вам і не самому Вашому часу; вони належать всій Україні і говоритимуть за неї вічно. Це надає мені право втручатися в діла вашої фантазії й творчости і вимагати від них твердо, щоб їх було доведено до найможливішого ступеня досконалости» [15, 106]. Але будь-яка категоричність щодо досконалості, навіть людей талановитих, не може бути виправдана через її неодномірність. Залишаючи за художником право свободи творчості, Б.Томашевський підкреслював: «В умовах нової літератури твори нашого часу несуть глибокий відбиток художньої індивідуальності автора. Тому абсолютно недопустимо, щоб твори одного автора після нього підправляв хтось інший, з цілком іншою художньою індивідуальністю. Тим часом і художня індивідуальність автора змінюється, й сам автор зрештою перестає бути самим собою. Інколи зміни, випробувані індивідуальністю автора, такі глибокі, що він приходить у конфлікт із власною творчістю. Такою є доля творів, які переживають різні “кризи”, “перетворення” і т. п.» [29, 175–176].

Досліджуючи історію тексту шляхом зіставлення різних джерел, можна означити не лише його висхідну від рукопису до першопублікації та всіх наступних видань, а й проаналізувати завдяки цьому рухові різні етапи вияву творчої волі автора. З увиразненням задуму, структури твору, вона може чіткіше означуватися, а незрідка й виявляти внутрішні суперечності, що особливо очевидні, якщо її не реалізовано повністю, не доведено до кінця. Серед об’єктивних чинників найвагомим є протистояння влади і митця, що загострюється в умовах тоталітарного суспільства. Взаємозалежність творчої волі від «міри нашого страху», як занотував у своїй записній книжці Ю.Яновський, породжує того внутрішнього цензора, якого яскраво змалювала Ліна Костенко: «Шукайте цензора в собі. / Він там живе, дрімучий, без гоління. / Він там сидить, як чортик у трубі, / І тихо вилучає вам сумління. / Зсередини, потроху, не за раз. / Все познімає, де яка іконка. / І непомітно вийме вас – із вас. / Залишиться одна лиш оболонка» [21, 15].

Зважаючи на ту особливу роль, яку відігравав під час видання творів новітньої літератури інститут редактури (йдеться, зокрема, про систему редакторських «удосконалень», викликаних ідеологічними настановами правлячої партії), а також вплив цензурних комітетів, важливим аспектом текстологічних досліджень є розмежування творчої і не творчої волі автора (точніше, його підневолі від владних структур), вияв вододілу між цензурою і самоцензурою. Розмежовуючи «творчу» й «не творчу» волю, текстолог

повинен не пасивно спостерігати за реальним викривленням тексту і відповідно – порушенням авторської волі, а відновлювати її, повертаючи автору право власного голосу. При цьому важливо враховувати як прямі (безпосередні заяви), так і непрямі (сам факт продовження роботи над текстом) вказівки письменника щодо вияву його творчої волі та шляхом всебічного наукового аналізу обґрунтовувати правомірність вибору тексту для видання, тобто тексту, де вона найповніше виражена.

Ще до недавнього часу безпечнішим було говорити про царську цензуру, утиски і переслідування з боку Російської та Австро-Угорської імперій, аніж про ті самі рецидиви імперії радянської, її тоталітарний характер мислення та діяння. Тому, як слушно зауважив М.Жулинський, «залишається науково не розв'язаною проблема канонічного тексту для української радянської літератури. Кому не відомо, що під тиском вульгарно-соціологічної критики та нав'язаного зверху видавничо-редакторського перестрашування частина українських радянських письменників змушена була ґрунтовно переробляти свої твори під кутом зору пом'якшення художнього конфлікту, ослаблення психологічної складності характерів героїв. Це траплялося з Павлом Тичиною, Максимом Рильським, Володимиром Сосюрою, Юрієм Яновським, Миколою Бажаном, Андрієм Головком, Петром Панчем, Іваном Сенченком. Отже, слід перевидавати деякі твори за першою редакцією. Таких проблем набралось багато. На майбутнє цю роботу відкладати не маємо права» [14, 20]. Наукове, позбавлене ідеологічних кліше і трафаретів вивчення текстології української новітньої літератури стало можливим лише після докорінних змін у сфері суспільної свідомості й самого устрою, означених перебудовними процесами кінця минулого століття та проголошенням української державності.

Аналізуючи різні рукописи й усвідомлюючи «яким складним є будь-який одиничний випадок, якими численними можливі шляхи і як трудно звести все це різноманіття до однієї моделі» [12, 57], зрештою вдається підійти до конкретних висновків. Не випадково, за спостереженням А.Грезійон, «більшість генетичних критиків – спеціалісти в кращому випадку з творчості *одного* автора, а в гіршому – з *одного-єдиного тексту*». Тому «якості генетичного критика в принципі залежать від його здатності аналізувати, розуміти й оцінювати механізми літературної творчості *в цілому*, що передбачає глибоке знання генезису багатьох творів» [12, 56].

«Воскрешаючи» історію авторського тексту, механізми його смислопородження генетична текстологія виявляє перетин тих внутрі- й позатекстових зв'язків, які увиразнюють принципи кодування текстового матеріалу й декодування у площинах різнорідних інтерпретаційних парадигм. Вплив філософських концепцій на формування сучасних літературознавчих методологій виразніше висвітлює такі методологічні дихотомії як: свідоме/несвідоме; рефлексивність/психологізм; раціоналізм/інтуїтивізм; ахронія/діахронія; казуальність/телеологія; поетика/герменевтика. Постаючи як об'єкт вивчення різних наук, – теорії й історії літератури, психології та філософії, лінгвістики і герменевтики, історії й культурології та ін., текст твору

й саме поняття «автор» осмислюється в широкій системі координат, яка включає у себе повноту змістової та функціональної реалізації твору, його генетичної реконструкції, психофізіологічних процесів художнього мислення.

1. *Авантекст* // Генетическая критика во Франции. Антология. – М.: ОГИ, 1999. – С. 283;
2. *Аверинцев С.С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 105 – 126;
3. *Багрянний І.* Автобіографія. Бібліографія // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 6–8;
4. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост. общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.;
5. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.;
6. *Бойе Б.* Писатель и его рукописи // Генетическая критика во Франции. Антология. – М.: ОГИ, 1999. – С. 169–191;
7. *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика. – К.: “Юніверс”, 2001. – 288 с.;
8. *Гадамер Х.Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.;
9. *Гольдштейн А.* Борхес Хорхе Луїс // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. – У 2 т. – Т.1 / За ред. Н.Михальської та Б.Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – С.169;
10. *Горнфельд А.* О толковании художественного произведения. – СПб., 1912. – 31 с.;
11. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). – К.: Критика, 2000. – 319 с.;
12. *Грезийон А.* Что такое генетическая критика? // Генетическая критика во Франции. Антология. – М.: ОГИ, 1999. – С. 26–57;
13. *Гришунин А.Л.* Исследовательские аспекты текстологии. – М.: Наследие, 1998. – 416 с.;
14. *Жулинський М.Г.* Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.;
15. *Зайцев П.* Перше кохання Шевченка // Петров В. Романи Куліша; Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – С. 14–68;
16. *Зеров М.К.* Ad Fontes // Твори: В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 568–573;
17. *Інгарден Р.* Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп./ За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 176–206;
18. *Компаньон А.* Демон теорії. Литература и здравый смысл (1998). – М., 2001. – 145 с.;
19. *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 199 – 207;
20. *Костенко Л.В.* Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.;
21. *Костенко Л.В.* Неповторність: Вірші. Поеми. – К.: Молодь, 1980. – 223 с.;
22. *Левайан Ж.* Письмо и генезис текста // Генетическая критика во Франции. Антология. – М.: ОГИ, 1999. – С. 129–141;
23. *Лихачёв Д.С.* Текстология. На материале русской литературы X–XVII веков. Изд. 2-е, перер. и допол. – Л.: Наука, 1983. – 640 с.;
24. *Набитович І.Й.* Концепт лабіринту як сакрального локусу (на прикладі новелістики Х.Л. Борхеса, романів У.Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт») // Магістеріум. – Вип. 38. – Літературознавчі студії. – К.: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2010. – С.45 - 50;
25. *Потебня А.А.* Мысль и язык. – К., 1993;
26. *Прозоров В.В.* Автор // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк., 2000. – С. 11–21;
27. *Сосюра В.М.* Вибрані твори в двох томах. – Т. 1. Поетичні твори. – К.: Наук. думка, 2000. – 645 с.;
28. *Tekstologia w krajach slowianskich: Zbior referatow opracowanych przez czlonkow Komisji edytorsko-tekstologicznej V Miedzynarodowego kongresu slawistow / pod red. K.Gorskiego.* – Wroclaw; Warszawa; Krakow: wyd-wo polskiej Akad. Nauk, 1963. – 83 s.;
29. *Томашевский Б.В.* Писатель и книга. Очерк текстологии. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1959. – 280 с.;
30. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50-ти т. – Т.2. – К.: Наук. думка, 1977 ;
31. *Фуко М.* Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп./ За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 598–613;
32. *Хализев В.Е.* Теория литературы: Учебник / В.Е.Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437.

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

## РУСТАВЕЛІ В КОМУНІКАТИВНИХ МОДЕЛЯХ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

У контексті основних положень праці Євгена Маланюка «Шкіци до типології культур» уперше розглядається маловідома публікація поета, присвячена «Витязю у тигровій шкурі» Шота Руставелі.

*Ключові слова:* схід, захід, типологія, художній переклад.

В контексте основных положений работы Евгения Маланюка «Шкицы к типологии культур» впервые рассматривается малоизвестная публикация поэта, посвященная «Витязю в тигровой шкуре» Шота Руставели.

*Ключевые слова:* восток, запад, типология, художественный перевод.

In the context of Yevhen Malanyuk's "Sketches to cultures typology" main statements the little unknown poet's publications, dedicated to "The Knight in the Panther's Skin" by Shota Rustaveli, are firstly analyzed.

*Key words:* East, West, typology, artistic translation.

З-поміж багатьох думок про комунікаційні студії (від висловлених у «Комунікаційних рефератах» – до Бодріяра, Дельоза, Ліотара, Джеймсона, Чанга чи Мамбі) [13] – зупиняюся на обґрунтованих Дж. Андерсоном, який, беручи до уваги «різноманітність їхнього тла», допускає створення кожним із авторів власної моделі [30]. Визнаючи різні аспекти, в яких освоюється «комунікативне поле» літератури, дослідники називають також «ініціативу письменника», «мотиви та цілі...взаємовпливів», що позначаються на специфіці комунікації [17]. Міжкультурна комунікація розцінюється як «креативна сила сучасного знання, як те, що «виформовує численні межові напрями досліджень», значна частина яких сконцентрована і на «виявленні відмінностей комунікативної поведінки поетів різних мов і культур» [3].

У Маланюкових розмислах про європейський вибір для українського письменства (при тому, що виражені/ сформульовані вони найчіткіше у 50-их рр., у «Нарисах з історії нашої культури») є чимало спільного із тими, які зустрічаємо у міркуваннях М.Хвильового у 20-их рр. Природа їх, зумовленість однакова [25].

У лекції, виголошеній у Києво-Могилянській академії 2005 року, І.Дзюба, вказуючи на «очевидну суперечливість між орієнтацією на Європу і версією «азіатського ренесансу» у Хвильового, зазначав: «Ця суперечливість знімається спільністю їхнього призначення в концепції (чи, власне, політичних і культурних прожектах) Хвильового» [7]. Бо і там, і там найголовнішим є, за Хвильовим, «пошук міжнародного контексту для відродження України. Бо «Європа – це досвід багатьох віків..., грандіозної цивілізації... Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу» («Другий лист до молоді»).

У «містерії», якою Є.Маланюк вважав процес творчості, він повністю зорієнтований на Європу. Не випадково, перечитуючи «Стилет і стилос», М.Хвильовий «категорично» заявив: «В азійський ренесанс Маланюк не вірить» (Це теж акцент, який робить І.Дзюба у матеріалі про Хвильового). Європейський контекст чітко проглядається в усіх компонентах творів. У ньому кристалізується Маланюкове творче кредо. Звернімо увагу на виписане Т.Салигою поетичне тло, на якому постали збірки «Стилет і стилос» та «Гербарій». Починаючи 20-ми роками і далі, з появою збірки «Земна Мадонна», численних перекладів, у т.ч. й із російської, Є.Маланюк утверджується як поет у «складі реактивів творчості» якого визначне місце посідає Європа, сприйнята ним у «розмаїтих естетичних досвідах». «Є.Маланюк, - висновує Т.Салига, - документально зафіксував у полоні чисті творчості він перебував» [24] – П.Тичини, М.Бажана, М.Зерова, М.Рильського, П.Филиповича, російських поетів срібного віку, європейської літератури. Причому там чітко зроблений акцент на національній закоріненості творчості і, як у Хвильового, вчувається «атмосфера часу і типові або й нетипові думки людини того часу» [25, 266]. Виробленню європейської стратегії у творчості Є.Маланюка сприяло й оточення, серед пріоритетів якого було оновлення/відродження «геополітичної і духовної ментальності» через засвоєння культурних традицій Заходу. «Ми були, може, - писав Д.Донцов, - далеким сходом Окциденту, але в жодному разі не далеким заходом Орієнту». [16] Це одна із засадничих позицій його концепції національно-літературного розвитку, своєрідний «комплекс глобальних ідей», які проектувалися на творчість. Праці Д.Донцова імпульсували культурологічну думку, посилювали «струмінь думання» і Є.Маланюка, спричиняли дискусії. «Великою мірою уся есеїстика Є.Маланюка, - показують О.Баган та І.Матковський, - постали зі статей і трактатів Д.Донцова» [2]. Чимало близького для себе знаходив у Літературно-науковому віснику. Вісниківські ідеї, його європейські орієнтації позначилися і на Маланюкових моделях міжкультурної комунікації, які були теоретично обґрунтовані автором у праці «Шкіци до типології культур», надрукованій у 1935 році на сторінках часопису «Marcholt» (№2), і яку дослідники вважають «підсумковою» в історико-літературних спостереженнях Є.Маланюка 20-30-их рр. XX ст. [1, 309]. Відлуння її чується у пізніших «Начерках літературного процесу», «Південь і російська література», «Нариси з історії нашої культури» та ін. Ідеї цієї праці знаходять своє продовження у роботах письменників-вісниківців, наприклад – О.Ольжича, Ю.Липи, зокрема його «Чорноморський доктрині» [1]. Саме з позицій, зайнятих Є.Маланюком - автором «Шкіців...», спробуємо простежити одну із комунікаційних моделей, пов'язану зі зверненням до постаті грузинського поета Шота Руставелі (моделі/варіанти, побудовані на українсько-російському-польському-чеському та ін. літературному матеріалі ґрунтовно простежені українськими вченими – С.Гординським, І.Качуровським, Л.Куценком, Ю.Лавріненком, В.Панченком, Т.Салигою, Е.Циховською та ін.). У названій праці автор намагається визначити «семантичні особливості» культур, «які прийнято означати «двома

символами» Сходу і Заходу, їх сутність, основні принципи культури, визначальні геосоціальні явища дифузії, змішування, злиття, оскільки, міркує автор, «точне розмежування реально існуючих культур за цими двома типами, не завжди є можливим» [21, 314].

У результаті Є.Маланюк приходить до висновку про Європейський і Євразійський материки, причому «на євразійському, – зазначає автор, – маємо два виразні «Сходи»: південний-чорноморсько-іранський, досить суттєво освічений малоазійським еллінізмом, і просякнутий середземноморськими впливами, і тому це «не-схід» і північний, монголо-алтайський, який більше відповідає «теоретичному осмисленню «сходу» (за В.Івановим «азійський», «чим є російсько-китайська Азія» [21, 320]. «Культурою сьогоденної Євразії, – підсумовує Є.Маланюк, – є жива модифікація північного “сходу”, модифікація, яка безрезультатно імітувала від XVIII до XX ст. культуру “заходу”» [21, 320]. (Цікаво зіставити ці думки Є.Маланюка із висловленими іншими вченими. Так в «Истории человечества» (всемирная история), томові, що обіймає «Середземне море і країни узбережжя», граф Вільчек вважає регіон, який Є.Маланюк означає «не-сходом» - «мостом між Сходом і Заходом», а вступ/передмову до книги озаглавлює: «На порозі од Сходу до Заходу» [11]. Мало чим відрізняється погляд на «азійський схід» у Н.Трубецького: російська культура в майбутньому, – підсумовував він дискусію із Д.Дорошенком, – долучиться «до особливої євразійської культури» [26]. Очевидно про такий «схід» пише Є.Маланюк у «Нарисах з історії нашої культури», протиставляючи «азійський схід» культурі західноєвропейській, яка синтезувала «античну культуру Еллади і старовинного Риму, одуховленого християнством» [20].

Як видно, погляди Є.Маланюка - автора «Шкіців...» суголосні висловленим із часом О.Кульчицьким у «Рисах характерології українського народу»: «українська культура ... належить до європейського культурного кола», до сфери окцидентальної (західної) духовності, але посідає геокультурно периферійний характер супроти окцидентальної... сфери: «Ця геокультурна периферійність (між європейським Сходом і азійським Заходом - Л.Г.) позначається в рецепції / сприйманні західної духовності» [15].

У такому розкладі («схід» - «не-схід») 1933 року в польському часописі «Wschod»/ orient (Варшава, №5-6) з'явився в перекладі польською мовою пролог із поеми «Витязь у тигровій шкурі» Ш.Руставелі й чотиристорінкова публікація Є.Маланюка про саму поему, яка була видана Д.Хеладзе 1933 року в Парижі у російському перекладі К.Бальмонта з передмовою, писаною російською, французькою, англійською мовами та розкішними ілюстраціями. Поданий фрагмент із поеми об'єднаний зі статтею і підписаний криптонімом «Є.М.». Текст не є фрагментом із оприлюдненого в Польщі перекладу «Витязя в тигровій шкурі» К.Лапчинського надрукованого в журналі «Biblioteka Warszawska», виконаного прозою (1863, вип. IV, с. 19-38), на нього не раз посилалися М.Гулак, М.Броссе, О.Лотоцький [5].

Як показує Т.Яцик у матеріалі, оприлюдненому в Грузії 1966 року з нагоди ювілею Шота Руставелі [29], цей переклад був зроблений за допомогою



Г.Еріставі, з яким К.Лапчинський запізнався працюючи в Грузії, і мав назву «skora tygrysia, poemat georgianski z XII-go wieku». Неабиякий інтерес до «Витязя...» міг бути викликаний і публікацією Яна Рейхмана за 1831 рік, яка також потрапила в поле зору Т.Яцика. Проте активний процес роботи над «Витязем у тигровій шкурі» у Польщі, як видно з авторових спостережень, припадає на післявоєнний період (дослідження К.Вівежича, В.Кубацького, інтерес до поеми В.Шимборської та ін.). Уривки з «Витязя...» запропонував 1950 року в «Новій культурі» Ю.Тувім [29]. Далі з'являлися нові / інші переклади, виконані в основному з російських чи німецьких відповідників. Винятком став Ян Браун, який, працюючи у Варшаві, освоїв грузинську мову, тому навчався в аспірантурі у Тбілісі (п'ятдесяті роки) і згодом став найпотужнішим картвелологом і руставелезнавцем у Польщі. Власне – дослідником, який прагнув прочитати Руставелеву поему в широкому контексті літератур Заходу і Сходу, з їх поглядом на людину, «новими пріоритетами», принципами поетики, моральними настановами. Але усе це з'явилося після Маланюкової публікації у «Wschodi». Переклад Тувіма, з яким, як згадує Ю.Лободовський, Маланюк «сформував собі певні стосунки у столичному (Варшавському – Л.Г.) літературному середовищі», «підтримував контакти з кількома відомими поетами: Тувімом, Вежинським» [19, 345] – явище пізніше.

Користуючись методом Є.Нахліка, застосованою до вивчення невідомого польського перекладу прижиттєвої автобіографії Т.Шевченка [22], роблю припущення, що Є.Маланюк був не лише автором статті, але й перекладу пролога (48 рядків). У Бажановому перекладі – це перші дванадцять строф [23].

Грузинським руставелезнавцям відоме ім'я Д.Хеладзе, засновника грузинської типографії в Парижі, видавця «Рідної мови» (1904) Я.Гогебашвілі, «Витязя...», про який, власне, і йдеться. Відомий був і той резонанс, що здобуло це видання в Грузії (газета «Брдзоліс хма»): «Видання рідкісне не тільки для грузинської реальності, але й європейських умов». Високо оцінили також передмову Бальмонта: перекладач називає ім'я Шота Руставелі поряд із Данте, Петраркою, Мікеланджело. Про публікацію у «Wschodi» сказано буквально так: «Високий рівень оформлення книги визначали і в чужоземній пресі, напр., польському журналі “Wschod”» [23]. Отже, криптонім «Є.М.»\* – дослідника «Витязя...» – це можна стверджувати, виходячи із публікації, - не викликало тоді певного інтересу і, на жаль, і досі залишається невідомим для Грузії. Природно, виникає питання про шляхи, якими йшов «Витязь...» до Є.Маланюка. Найперший і найочевидніший, але фактами не підтверджений – це Ю.Дараган, з яким поет співпрацював у Каліші, у «Веселці» (мати Ю.Дарагана була грузинкою). Натяки, припущення такі є у Т.Салиги, Ю.Лавріненка, С.Гординського, Л.Куценка. Упродовж еміграції шляхи обох поетів часто перетиналися. З низки творів самого Є.Маланюка постає образ Ю.Дарагана, в характері й зовнішності якого було багато «грузинського»:

---

\* Як показують дослідження, криптонімом "Є.М." підписані були й деякі оригінальні твори Є. Маланюка ("Знов весна", "Нова руїна" та ін.). Див., напр., Ковалів Ю. "Празька школа" на крутосхилах "філософії чину" (К., 2001); Астаф'єв О. Поетичні системи українського зарубіжжя (К., 2005) та ін.

грузинські очі, сухість вилиць, горде чоло, гірська душа. Є.Маланюк звертається до нього в поезіях («Пам'яті Юрія Дарагана», «Повернення») «друзе мій», «любий побратиме». Особистий (за Ю.Шерехом) образ «синьоокого русича» - Дарагана, витворений уявою О.Лятуринської у «Спогаді», навіть зовні, зазначав учений, розходився із реальним образом «чужинця-грузина» [28]. Є.Маланюк «проникливо» передав «риси як людського, так і творчого обличчя» Ю.Дарагана [10]. «Щось разом ніжне і тужаве» вчувалося йому в поетові. Проте говорити про Руставелі у зв'язку з Ю.Дараганом можна лише на рівні припущень. Іншим каналом могла бути зацікавленість грузинським майстром через роботу М.Бажана, який був у колі захоплень Є.Маланюка: 1933 року на сторінках «Червоного шляху» М.Бажан запропонував фрагменти з українського перекладу «Витязя...» з власними коментарями [27]. (Повний текст поеми був уперше оприлюднений у «Молодняку» за 1936 рік, №10). Це – «Левень у барсовій шкурі». З часом М.Бажан вносив чимало правок у переклад. Але того ж таки 1933 з'явився в Парижі й Бальмонтівський переклад «Носящий барсову шкуру». Переклад М.Бажана був помічений в еміграції. Підтвердженням цього може бути машинопис антології «Східна поезія» (там є й матеріали, написані від руки), віднайдений мною в Празькому архіві державної наукової архівної бібліотеки [4].

У ній поряд із фрагментом із поеми Шота Руставелі (переклад М. Бажана) вміщені твори Давида Гурамішвілі, Важа Пшавели (переклади Тичини), Ніколо Бараташвілі – в перекладі Івана Кулика. Український варіант уривка поеми Ш.Руставелі «Вбраний у тигрячу шкуру», назвою однаково близький до запропонованої свого часу О.Навроцьким – «Одягнений у барсове хутро» і тією, що її запропонував К.Бальмонт.

Найімовірніше, паризьке видання Руставелі в перекладі К.Бальмонта потрапило до Є.Маланюка через членів літературної групи «Танк», яку Є.Маланюк і Ю.Липа створили у Варшаві. Як свідчать дослідники, «Танк» мав свої невеликі осередки в Парижі, Кракові, Подєбрадах, Ужгороді. І хоч це угруповання вже 1929 р. почало розпадатися, «танківці увійшли до інших колективів. Як відомо, у Варшаві 1933 року вони мали своє видавництво «Варяг» [18], періодику, зокрема журнал «Ми», в якому спочатку співпрацювали майже всі визначні закордонні письменники...» [8]. У 30-ті рр. ХХ ст. тут були Ю.Липа, Н.Лівицька-Холодна, Є.Маланюк, О.Теліга, П.Зайцев, Б.Ольхівський, Я.Дригинич, А.Коломиєць та ін. Але хто з парижан?

Очевидним є те, що Є.Маланюк – читач і дослідник Ш.Руставелі - реалізував у цій роботі концепцію свого сходу, точніше – «не-сходу». Кажучи його ж словами, «спробував... у світлі сучасності, перенести теоретичну цю схему на реальність» [21, 319]. Поезія Ш.Руставелі – митця XII ст. – переконливо підводила його до висновку, який відомий орієнталіст Г.Крачковський стосовно взаємодії цивілізацій на іберійському півострові виклав так: «Тут минуле дає нам яскравий приклад хиткості кордонів між Сходом і Заходом, коли мова йде про розвиток світової культури» [14]. Поема Ш.Руставелі, без сумніву, вкладалася в Маланюкову модель «суттєво

освіченого малоазійським еллінізмом і просякненого середземноморськими впливами» «не-сходу». Це підтверджував не лише талант, але й освіта Руставелі, досвід не лише грузинської літератури – Хонелі, Тмогвелі, Чахрухадзе, Шавтелі, а й візантійської традиції – Фесалоніка, Цеци, Продрома, представлені різні форми культурного діалогу та ін. У поемі органічно поєднувалися філософські, теологічні знання, він блискуче знав Схід, репрезентований іменами Фірдоусі, Гургані, Нізамі. Поема вражала не лише майстерно скомпонованим сюжетом, можливостями грузинського високого і низького шаїрі, а й гуманістичним змістом, баченням людини у світі. Уже до Є.Маланюка М.Гулак поставив її у ряд найкращих творів світової літератури [6]. Поетична майстерність, віртуозне володіння словом, розуміння високої місії слова, «область мислення» (Є.Маланюк) – це ті визначальні риси твору, від яких йшов Є.Маланюк у перекладі К. Бальмонта. Це стосувалося й версифікації, і метафорики: «метафоричне мислення у Маланюка, - зауважував Т.Салига, - служить не звичайному оздоблюванню твору, а засобом вислову» [24, 56] і, звичайно, «закумульованості... усіх поетичних та ідейних елементів», які зацентрував С.Гординський.

«Витязь...» постав перед Є.Маланюком великою «містерією», якою він вважав процес творчості, «органічною цілістю», спородженою, за М.Зеровим, «не якоюсь тенденцією..., а тільки спільним діапазоном морального чуття й темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму» [9]. Усі оті «чотири струмені» – інвективно-філософський, ностальгійний, інтимний, релігійно-містичний, – визначені І.Качуровським [12] і критиковані багатьма дослідниками Маланюкової творчості легко віднайти і в Руставелі.

У руставелезнавстві існує думка про те (озвучена й Р.Чілачавою), що «Витязь у тигровій шкурі» – це велика розгорнута алегорія про боротьбу добра і зла: в ній своєрідно трансформовані мотиви епосу про Гільгамеша, його боротьбу зі злом, уособленим в образах Хуави, Небесного бика, яких разом із Енкіду долає Гільгамеш ( у Руставелі – змагання Таріела з левими і тиграми) [23, 8]. Це теж ті риси, які могли привернути поетову увагу і, врешті, дати свій погляд на твір. Примітно, що Є.Маланюк міркує над «Витязем...», посилаючись на грузинські першоджерела, наприклад, дослідження Кавтарадзе «Грузія», думки про сучасників і попередників Шота Руставелі – «короля літератури», автора безсмертної «Вепхісткаосані» [31, 78].

1. *Баган О.* Вісниківство як позачасовий феномен: ідеологія, естетика, настроєвість // Вісниківство: літературна традиція та ідеї. - Дрогобич: Коло, 2009. - С.6-48; 2. *Баган О., Матковський І.* Історіософсько-культурологічні візії Євгена Маланюка // Вісниківство: літературна традиція та ідеї. - Дрогобич: Коло, 2009. - С.307; 3. *Бацевич Ф.* Словник міжкультурної комунікації. - К: Довіра. - 2007. - С.3-6; 4. *Бібліотека українського громадського комітету у Празі.* Матеріали до зб. «Східна поезія» // Державна наукова архівна бібліотека (м. Київ). - Ф. 4036. - Оп. 1. - Спр. 31. - 541 с.; 5. *Грицик Л.* Українська рецепція «Витязя в тигровій шкурі» Руставелі: між М.Гулаком та О.Лотоцьким // Слово і час. - 2014. - №4. - С.45-51; 6. *Гулак М.* Про «Барсову шкуру» Руставелі // Райдужними мостами. - К., 1968. - С. 18-27; 7. *Дзюба І.* Микола Хвильовий // І.Дзюба. З криниці літ. - Т.3. - К., 2007. - 288с.; 8. *Енциклопедія українознавства.* Загальна частина. - К.,1995. - 791с.; 9. *Зеров М.* Євген Маланюк. Стилети і

стило. Вірші 1923-24 рр. - Подебради. 1925 // Зеров М. Українське письменство. - К., 2003. - 510 с.; 10. *Історія української літератури ХХ століття*. Кн.1. - К., 1993. - 427 с.; 11. *История человечества (всемирная история)*. Т.4. - СПб., 1897. - С.4; 12. *Качуровський І.* До «реабілітації» Євгена Маланюка // Маланюк Є. Земна Мадонна. - Пряшів, 1991. - С.406-407; 13. *Кевін Гойс*, Дж. Кестонгей. Комінукаційні студії // *Енциклопедія постмодернізму*. - К.: Основи, 2003. - С.211-215; 14. *Крачковський І.Ю.* Избранные сочинения. Т.2. - М., 1956. - 470 с.; 15. *Кульчицький О.* Риси характерології українського народу // *Енциклопедія українознавства*. Загальна частина. - К., 1995. - 715 с.; 16. *Курпач М.* Дмитро Донцов та Євген Маланюк: перше полемічне перехрестя // *Вісниківство: літературна традиція та ідеї*. - Дрогобич: Коло, 2009; 17. *Літературна енциклопедія* / Автор-укладач Ковалів Ю.І. - Т.1. - К.: Академія, 2007. - 512 с.; 18. *Літературна енциклопедія*. / Автор-укладач Ю.Ковалів. - Т.2. - К.: Академія, 2007. - 458 с.; 19. *Лободовський Ю.* По смерті Маланюка // *Вісниківство: літературна традиція та ідеї*. Наук. зб. – Дрогобич, 2009. – 345 с.; 20. *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури. - К.: Обереги, 1992. - С.15; 21. *Маланюк Є.* Шкіци до типології культур // *Вісниківство: літературна традиція та ідеї*. Наук. зб. – Дрогобич: Коло, 2009. – С.312-321; 22. *Нахлік Є.* Забутий польський прижиттєвий переклад Шевченкової автобіографії // *Слово і час*. - 2014. - №8. - С.17; 23. *Руставелі Ш.* Витязь в тигровій шкурі / Перекл. М.Бажана. К.: Мистецтво, 2004. - С.47-48; 24. *Салига Т.* Високе світло. - Львів, 1994. - 72 с.; 25. *Сеник Л.* Хвилювізм і вісниківство як вияв національної тотожності // *Вісниківство: літературна традиція та ідеї*. - Дрогобич: Коло, 2009. - С.218-225; 26. *Трубецкой Н.С.* Наследие Чингисхана. - М., 2007. - 555 с.; 27. «*Червоний шлях*». - 1933. - №4. - С.87-91; 28. *Шевельов Ю.* Після «Княжої емалі» (Над книжкою попелу...) // *Шевельов Ю.* Вибрані твори. Літературознавство. Кн.ІІ. - К., 2008. - 977 с.; 29. *Яцик Тадеуш.* Руставелі в Польше // *Молодежь Грузии*. - 1966. - 4 октября. - № 223. - С. 3; 30. *Anderson James.* Communication Theory: Epistemological Foundations. New York, 1996; 31. *Wschod*, 1933, Rok IV.Nr 5-4 (11-12) С.75.

**Ольга Гузій,**  
**магістр,**  
**Інститут філології**  
**КНУ імені Тараса Шевченка**

## **ДЖЕРЕЛА ТЕКСТУ ПОЕЗІЇ ЛЕОНІДА ГЛІБОВА «КТО БЛАЖЕН?»**

Йдеться про майже забутий вірш-переспів частини Нагірної проповіді Ісуса Христа (Мт.5, 3-12) «Кто блажен?», написаний Леонідом Глібовим 1868 року в Чернігові, в умовах переслідування поета цензурою. У статті проаналізовано особливості першої публікації тексту в «Черниговских епархиальных известиях» 1868 р. та у харківському виданні 1927 р. Також розглянуто можливий вплив переспіву на творчість Василя Стуса.

*Ключові слова:* Нагірна проповідь, переспів, строфа, блаженство, Євангеліє.

Статья о почти забытом стихе-перепеве части Нагорной проповеди Иисуса Христа (Мт.5, 3-12) «Кто блажен?», написан Леонидом Глебовым 1868 года в Чернигове, в условиях преследования поэта цензурой. В статье проанализированно особенности первой публикации текста в «Черниговских епархиальных известиях» 1868 г. и в харьковском издании 1927 г. Также рассмотрено возможное влияние перепева на творчество Василя Стуса.

*Ключевые слова:* Нагорная проповедь, перепев, строфа, блаженство, Евангелие.

This article is about almost forgotten poem of part of Jesus Christ's Sermon (Mat.5, 3-12) "Who is blissful?", written by Leonid Glibov in 1868 in Chernigov, when poet was haunted by censorship. It was analysed the main features of first publication of poem in "Chernigovskie eparhialnye izvestia" in 1868 and in Kharkiv in 1927. Also it was observed the influence of poem on Vasyl Stus's poetry.

*Key words:* Jesus Christ's Sermon, stanza, bliss, Gospel.

Той спадок усних і письмових текстів, які надбала українська література за часи свого бездержавного та державного існування, вражає. Для того, щоб прочитати і осягнути все, може не вистачити земного життя. Але справа не в кількості, а в якості. Дуже важливо обрати для себе те, що насправді цікавить, і що є близьким для душі. Досить часто ми губимося у текстах, біографіях, збиваючись із потрібного шляху. В такий спосіб підсвідомо відмовляємося приймати ту спадщину, яку українські діячі культури та мистецтва створювали віками. Але треба бути готовим пережити і зрозуміти речі, заради яких деякі українські письменники платили можливістю писати рідною мовою, або ж віддавали життя, як Василь Стус. Є вже досить віддалені у часі історії, які ще й досі приховують безліч загадок і запитань. Одна з них – російськомовна поезія релігійного змісту Леоніда Глібова «Кто блажен?».

Так вже сталося, що цей важливий твір загубився у масиві різномірної за своєю тематичною та мовною спрямованістю літературної спадщини. На запитання, чому саме так сталося, є чимало відповідей. Перша з них – твір написаний російською мовою в часи заборони публікації релігійних, навчальних і освітніх книг, після впровадження у дію Валуєвського циркуляру 1863 року. Хоча тоді дозволялося друкувати художні твори, про релігійний зміст не могло бути й мови. Існує гіпотеза, що «чи не головним каталізатором появи циркуляру стали переклади на українську мову чотирьох Євангелій, надіслані на розгляд Святійшого Синоду для отримання дозволу на друк нікому невідомим відставним інспектором Пилипом Морачевським» [1]. У своєму ж творі Леонід Глібов переспівує невеличкий фрагмент Євангелія від Матвія, а саме – з другого по тринадцятий вірші Нагірної проповіді Ісуса Христа, частина «Про блаженства». Друга відповідь – вірш настільки виразного релігійного спрямування просто було небезпечно публікувати та досліджувати в радянські часи, або ж свідомо відкинуто з видавничих планів з міркувань особистої безпеки. Свідчень фактично не збереглося. Відомо лише, що вірш «Кто блажен?» офіційно публікувався тричі: вперше – «Черниговские епархиальные известия» від 15-го лютого 1868 року, № 4 [10], вдруге – у виданні 1927 року, в Харкові (Том другий). А про можливу третю публікацію згадує дослідниця Надія Онищенко в статті «Горобець і горлиця»: «Праведному отцеві Федору Глібов присвятив поему російською мовою «Кто блажен?», написану і надруковану 1868 року в «Черниговских епархиальных известиях» й окремо у друкарні губернського земства» [7].

У вірші «Кто блажен?» Леонід Глібов переспівує одну з найвідоміших частин Нагірної проповіді Ісуса Христа (Мт.5, 3-12) чотиристопним ямбом, російською мовою. Твір присвячено тестю Л.Глібова, – священику Федору Бордоносу, який, після звільнення поета з посади вчителя Чернігівської гімназії та зупинення роботи над виданням «Черниговского листка», утримував зятя й, очевидно, допомагав публікувати його твори та дописи.

Третя відповідь на запитання, чому ж таки вірш маловідомий сьогодні, – спрацював ефект «снігової кулі», коли, здійснене один раз без включення твору

«Кто блажен?» видання 1958 року передруковувалося ще кілька разів, аж до нашого часу, відтак відкинувши можливість повноцінно дослідити твір.

Поява цього твору могла бути своєрідною реабілітацією поета в очах сучасників і близьких людей, бо за висновками досліджень М.Сиваченка та О.Деко, є припущення, що проблеми з втратою Глібовим можливості викладати, пов'язані зі знайомством поета з І.О.Андрущенком, який нібито мав зв'язки з революційною організацією «Земля і воля», яка діяла в Росії. У спільній книзі дослідників про Леоніда Глібова читаємо: «Найгірше, що працює, які тою чи іншою мірою торкалися особи Андрущенка, бракує ширшого погляду на його діяльність, він постає тут діячем-одинаком, звичайнісіньким собі поширювачем звичайних протиурядових відозв. Зв'язок же Андрущенка спочатку з таємними студентськими гуртками потім з найбільшою після декабристів революційною організацією в Росії 60-х рр. (*XIX ст. – О.Г.*) «Земля і воля» залишається в тіні [8,7]. Про взаємини Глібова та Андрущенка відомо чимало, але стверджувати, що саме поява російського революціонера українського походження (*йдеться про місце народження Андрущенка – Одесу. – О.Г.*) спровокувала цькування письменника, немає ґрунтовних підстав. Та й про особливості внутрішнього світу Глібова, його емоційного ставлення до подій, свідком яких йому довелося бути, маловідомо.

Цікавий факт, що у харківському виданні творів Леоніда Глібова, яке з'явилося на світ завдяки сприянню Державного видавництва України, в передмові вказано таке: «В цьому томі творів Л.Глібова вміщено всі його твори руською мовою, а саме: поезії, оповідання, драматичні спроби та інш. Друковані по давніх, забутих нині часописах, як от «Черниговский Листок», «Киевский Телеграф» тощо, та видані окремими книжечками в провінції, в Чернігові, руські твори Глібова, невідомі не тільки широким колам читачів, але й спеціалістам-дослідникам. Дослідів над творами Глібова не роблено досі взагалі ніяких, ніякої спроби зібрати й видати всю літературну спадщину його, включаючи неї й руські твори, також не було, і через те читач знав Глібова виключно як українського письменника: спершу тільки як уславленого українського байкаря, а після видання «Вік» року 1904 й інших його українських творів – як автора ліричних поезій та творів для дітей» [3, 5]. Цей факт засвідчено тоді, коли минуло вже 59 років після першої публікації вірша «Кто блажен?» 1868 р. у «Черниговских епархиальных известиях».

Наступне і досить непересічне видання творів Л.Глібова з'явилося 1959 року. Але переднє слово «Від упорядника» і зміст видання, з якого частково позникали російськомовні та україномовні вірші, дають ґрунт для роздумів, що ж спонукало упорядника Б.М.Гур'єва прибрати з книги вірш «Кто блажен?». Заступившись серйозною редакційною колегією, яку складали імена М.П.Бажана, О.Є.Засенка, С.А.Крижанівського, А.С.Малишка, М.Л.Нагнибіди, Л.М.Новиченка, Л.С.Первомайського, М.Т.Рильського та насамкінець П.Г.Тичини, упорядник зазначає таке: «В основу цього видання покладено тексти двотомного ювілейного видання творів Л.Глібова, виданого 1927 р. Державним видавництвом України, упорядники якого широко використали

втрачені нині рукописи та інші першоджерела. В примітках також частково використано матеріали вказаного двотомника. Українські байки та вірші Л.Глібова подані майже повністю (байки дані не всі), а з дитячих творів та російських віршів зроблено вибір, який відповідає характеру нашого видання. Для більш повного ознайомлення з цією частиною літературної спадщини поета, а також його драматичними та прозовими спробами відсилаємо до згаданого повного видання: Леонід Глібов, Твори, Том I-II. Державне видавництво України, 1927 р.» [4, 3]. Здавалося б, що нічого страшного не відбулося. Але наступні видання творів Глібова, аж до сьогодення дублюють упорядкування Б.М.Гур'єва майже без змін. Твір «Кто блажен?» більше не потрапляв у видавничі плани. І сьогодні майже невідомий.

Однак, у двотомному виданні творів Л.Глібова 1974 року, вже інші упорядники – М.Л.Гончарук і Н.Ф.Клименко, хоч і не повертають у видання вірш «Кто блажен?», але в примітках дають читачеві слід для пошуків і послаблення сумнівів у тому, що поезія таки більше ніде, окрім чернігівського першоджерела та повторного видання у Харкові, не видавалася: «Російські вірші Л.І.Глібова 1861-1893 рр. за життя поета не виходять окремою збіркою. Вперше вони були зібрані в ювілейному виданні Леонід Глібов, Твори, т. II, X. : ДВУ, 1927 (далі скорочено – видання 1927 р., т. II). У ньому вірші розташовано за хронологічним принципом і згруповано в підрозділах: I. Ліричні поезії. II. Вірші-сатири «на злобу дня». III. Принагідні вірші. IV. Тости. V. Епітафії. Усі подальші видання (у тому числі й «Вибрані твори 1957, 1962, 1964 р., упорядник Б.М.Гур'єв) охоплювали російську поезію Л.Глібова цього періоду лише частково. До другого тому нашого видання, крім поезій вміщених у виданні 1927 р. (т. II), увійшли також російські твори Глібова, вперше опубліковані в книжці: М.Сиваченко, О.Деко. Леонід Глібов. Дослідження і матеріали. К.: «Дніпро», 1969; в ж. «Радянське літературознавство», 1971, № 2 (публікація В.І.Мазного); поезії, що друкувалися в газеті «Черниговские епархиальные известия»; деякі раніше невідомі твори» [2, 413].

Та навіть у таке серйозне видання, вірш «Кто блажен?» із невідомих на те причин, так і не повернувся. Хоч у примітках згадується газета «Черниговские епархиальные известия», яка була більше, ніж просто помітним явищем у культурному житті Чернігова 1860-х рр., але в доступних сьогодні звичайному читачеві архівних зшитках газет «Черниговские епархиальные известия» знайдено лише один вірш, який підписано іменем Леонід Глібов. Це – текст «Кто блажен?». Зрозуміло, що багато примірників газети могло бути втраченими. Але, чому упорядники творів письменника 1974 р. видання пропустили цей вірш, залишається таємницею.

Перші дві строфи «Кто блажен?» оповідають про сумне становище людства до приходу на Землю Син Божого, далі ж – переспівано 8 віршів з Нагірної проповіді, зокрема: «Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне» (Мт. 5, 3), «Блаженні засмучені, бо вони будуть утішені» (Мт. 5, 4), «Блаженні лагідні, бо землю впадкують вони» (Мт. 5, 5), «Блаженні голодні та спрагнені правди, бо вони нагодовані будуть» (Мт. 5, 6), «Блаженні милостиві, бо

помилювані вони будуть» (Мт. 5, 7), «Блаженні чисті серцем, бо вони будуть бачити Бога» (Мт. 5, 8), «Блаженні миротворці, бо вони синами Божими стануть» (Мт. 5, 9), «Блаженні вигнані за правду, бо їхнє Царство Небесне» (Мт. 5, 10) [6, 9]. Основна частина переспіву, наслідуючи Євангеліє від Матвія, починається зі слів:

Блажен, кто счастья не мерил  
Ценою злата и серебра;  
Кто, делая добро, поверил,  
Что мало сделал он добра;  
Кто жизнь провел в смиреньи строгом  
И был покорно убежден,  
Что все ему дается Богом,  
Что в мире этом беден он [3, 154].

Про стан блаженства, який здатна пережити людина, пояснює священнослужитель Григорій Ниський: «Блаженство, на мою думку, це обсяг усього того, що можна назвати добром, у котрому нема нестачі ні в чому тому, що узгоджується з бажанням добра [...] Ознака блаженства – це безперестанна, нічим не потьмарена радість, котра походить від чесноти. А протилежний до блаженства стан – бідування. Тому бідування – це гіркі й мимовільні страждання. А настрій тих, що перебувають в тому чи іншому стані, цілком протилежний. Той, хто в блаженстві, може веселитися й радіти насолодами, котрі йому даються, а хто в бідуванні – печалиться й засмучується тим, що має [5, 9]. Й далі, безпосередньо про те, що означає бути вбогим духом Г.Ниський пише: «Писання називає вбогістю духа добровільну смиренномудрість» [5, 11]. Заглиблюючись у розтлумачення першої сходинки блаженств, посилається на Євангеліє: «Убогий духом став той, хто душевне багатство, як якийсь тягар, щоб, стати високим і повітроносним, зійти угору разом з Богом, як каже апостол, «на хмарах у повітря» (1 Сол. 4, 17) [5, 15].

Наступна строфа твору в художній формі повідомляє про те, що означає «Блаженні засмучені, бо вони будуть утішені» (Мт. 5, 4):

Блажен, кто пролил слезы в мире  
Не о земных своих цветах  
Перед толпой внимая лире,  
А тихо плакал о грехах;  
Кто читл душой, что эти слезы  
Не покатились без следа:  
От них взрастут блаженства розы  
И не увянут никогда [3, 154].

Звернемося знову до тлумачення Григорія Ниського, який говорить: «варто назвати блаженным такий стан душі, коли вона, відчувши свою злиденність, оплакує гріховне життя» [5, 24]. А щоб читач Святого Письма міг чіткіше



усвідомити, в чому особливість очищаючої сили плачу та страждання, священник порівнює два протилежні стани засмучених: «Наприклад, коли двоє живуть у п'їтмі, але один з них народився в темряві, а другий звик насолоджуватися зовнішнім світлом, але його силою ув'язнили, то ця біда не однаково діє на них двох. Бо один, знаючи, що втратив, тяжкою вважатиме для себе втрату світла, а другий, що зовсім не знав такої благодати, проживе безпечно, бо виріс у темряві і гадає, що не позбавлений ніякого блага. А тому бажання насолодитися світлом поведе одного до всяких зусиль і намагань знову побачити те, чого позбавлений силою, а другий постаріє, живучи в темряві, бо не знав кращого, вважаючи для себе добром те, що має. Так воно і в тому, про що говоримо, хто зміг углядіти істинне благо, а потім зрозумів убогість людської природи, той, звісно, вважатиме, що душа бідує, оплакуючи те, що теперішнє життя не користується таким благом. Тому, здається мені, слово називає блаженною не печаль, а пізнання блага, через яке людина страждає тому, що нема його в житті» [5, 27]. І, як висновок, Г.Ниський додає: «Слово називає плач блаженным не тому, що він сам собою такий, а тому, що походить від нього. Та й зі змісту видно, що для тих, хто плаче, блаженно плакати, бо це приводить до утішення» [5, 29].

П'ятий вірш п'ятого розділу Євангелія від Матвія говорить, що «Блаженні лагідні, бо землю впадкують вони». Леонід Глібов так поетизує цю істину:

Блажен, хто не роптал на Бога,  
Покорен был, не клял людей  
И чья тиха была дорога  
От юности до поздних дней;  
Кто не гордился брeнной славой  
Или значением земным;  
Не гневен был и, мылся здраво,  
Доволен жребием своим [3, 154].

У тлумаченні Г.Ниського сказано не «лагідні», а «тихі» [5, 16]. Напевно, це зумовлено особливостями перекладу (в Івана Огієнка – «лагідні»). Власне, ці слова – синоніми, та завдяки переспіву Л.Глібова можемо краще зрозуміти, які відтінки значень передбачає перше прочитання Біблії. Однак, повернемося до тлумачень Святого Письма Г.Ниським і спробуємо зрозуміти, хто ж такі тихі: «Тихість – звичка бути повільним і нерухомим при гріховних пориваннях природи. [...] А тому що в природі нашої переважає схильність до лихого, то прекрасно названа блаженною тихість до лихих діл. Бо бездіяльність у лихих ділах є свідченням руху до горішнього. [...] Тому це блаженство возвеличує поміркованість і тихість, а не цілковиту безпристрасність, бо останнє – поза природою, а в першому розцвітає чеснота. [...] Тому блаженні ті, що не піддаються раптовим пристрасним порухам душі, а стримують себе розумом, ті, в кого помисел, як вуздечка, зупиняє пориви і не дозволяє душі вдаватися до безчинства» [5, 20-21].

«Блаженні голодні та спрагнені правди, бо вони нагодовані будуть» (Мт. 5, 6) – наступна біблійна істина, що потребує особливої уваги. Глібов зрозумів і передав її так:

Блажен, кто, странствуя по свету,  
Стремился к правде всей душой,  
Любил глубоко правду эту,  
Как лучший дар земли родной.  
Кто, добродетелью сияя,  
Всегда смирялся мыслью той,  
Что правда бледная, земная  
Есть только отблеск неземной [3, 154].

Важливий нюанс, що «голод та спрагу правди» поет описав, як подорож і пошук. Водночас, захоплює, наскільки тонко Л.Глібов розтлумачив другу частину блаженства – «правда бледная, земная// Есть только отблеск неземной» [3, 154]. Тобто, земна правда – лише образ, відблиск Істини, який кожен бачить по-своєму. Ниський щодо цього блаженства зауважує: «однаково вартий називатися блаженним той, хто голодний і розсудливості, і мужності, і ціломудрія, або чогось іншого, що міститься в тому самому понятті чесноти. [...] А сказане, здається мені, має такий сенс: чого домагаються в житті для задоволення, те насичує тих, що домагаються, і навпаки про задоволення, як десь загадково каже Премудрість – «посуд розбитий» (Сир. 21, 14), котрий безперестанку ревно наповнюючи, ті, що домагаються цього, виконують якусь нездійсненну й некорисну роботу, завжди вливаючи щось у безодню хотіння і додаючи до задоволення, але ніколи не насичуючись» [5, 38-39]. Завершуючи тлумачення цього блаженства, священнослужитель робить такий висновок: «Бо хто здобув успіх у чомусь високому, наприклад, в ціломудрії або в скромності, або в благочесті перед Богом, або в якомусь іншому з високих і євангельських вчень, той за кожним успіхом має не тимчасову і нетривку, а непохитну веселість, що залишається з ним і триває ціле життя» [5, 39].

«Блаженні милостиві, бо помилувані вони будуть» (Мт. 5, 7) – переклад І.Огієнка. У Г.Ниського читаємо: «Блажені милосердні, бо вони зазнають милосердя». Знову натрапляємо на тонкощі перекладу, але суті сказаного ці відтінки слів майже не змінюють:

Блажен, кто пламенным учаством  
Страдальцев мира согревал  
И, наслаждаясь светлым счастьем,  
Несчастливым руку подавал;  
Кто благодатных знаний светом  
Собратов темных просветил,  
Служил для всех благим советом,  
Прощал обиды, злу не мстил [3, 154-155].

У Леоніда Глібова відтінки значень слів «милостиві» та «миłosердні» згладжуються, оскільки акцент робиться на тому, хто отримує милосердя або милостиню. Людські якості того, хто допомагає «страждальцям», виражені в тому, що саме милосердна людина вчиняє. Не важливо, як вона здійснює добрі діла. Головне те, що робить їх. Г.Ниський характеризує цю частину Нагірної проповіді Ісуса Христа словами: «Найперше значення цих слів закликає людей до взаємної любови та співчуття, бо через неоднаковість і несхожість житейських справ не всі живуть в однакових обставинах щодо гідности та влаштування тіла і достатку в усьому іншому. [...] Милосердя – це сповнена любови прихильність до тих, що зі скорботою переносять щось тяжке для них. [...] Мати частку в доброму клопочуться всі однаково, і вороги, й друзі, але бажати участі в скорботі властиво тільки тим, хто керується любов'ю. А з усіх прихильностей у цьому житті наймогутнішою визнана любов, і милосердя – це посилення любови. [...] Як людина жорстока зі звичаями звіра робить неприязними до себе тих, хто відчув її злість, так навпаки всі стають прихильними до милосердного, бо милосердя в тих, що отримали його, породжує, безперечно, любов». [...] Милосердний вельми блаженний, бо плід милосердя стає особливим набутком того, хто виявив милосердя – це і за тим, що ми розглянули тепер, і висновок з того, що ми дослідили раніше: маю на думці таку людину, котра душею співчуває чужим бідам» [5, 43, 44-45, 49].

Вірш із Нагірної проповіді «Блаженні чисті серцем, бо вони будуть бачити Бога» (Мт. 5, 8) Леонід Глібов переспівує у наступній строфі:

Блажен, в ком серце вечно билось  
Для непорочных чувств, идей  
И никогда не преклонялось  
К соблазну суетных страстей;  
Кто дружбу вел не лицемерно  
И беззаконий не желал,  
Любил безхитростно и верно,  
На Бога сердцем уповал [3, 155].

Поет щиро, без прикрас описує поведінку чесної людини, яка, живучи правдою, здатна наблизитися до Бога. Що ж до розгорнутого тлумачення цього блаженства звернемося знову до Г.Ниського: «Чистий серцем стає блаженным, тому що дивлячись на власну чистоту, в цьому образі вбачає первообраз. Бо як ті, що бачать сонце в дзеркалі, хоч і не дивляться на небо, проте бачать сонячне сяйво не менше від тих, хто дивиться на сонячне коло, так і ви, каже Господь, хоч і не маєте сили дивитися на світло, та якщо повернетесь до тієї благодати образу, що дана була вам на початку, то в собі знайдете те, чого шукаєте. Бо чистота, безпристрасність. Відчуження від усякого зла є Божество» [5, 57].

Переспів Леоніда Глібова «Блаженні миротворці, бо вони синами Божими стануть» (Мт. 5, 9) звучить так:

Блажен, кто посреди волнений

Хранил гармонию и мир,  
Ниспровергал в кругу сомнений  
Раздора мрачного кумир;  
Кто возносил молитвы к Богу  
О благодатной тишине,  
Услыша грозную тревогу  
В родной иль дальней стороне [3, 155].

У своєрідній художній формі поет актуалізує те, що, на його думку, важливо для мужньої людини, яка захищає рідну землю – збереження гармонії й миру. «Мир, – за Г.Ниським, – це сповнене любови ставлення до побратима» [5, 65]. Й далі читаємо: «Отож, «блаженні миротворці, бо вони синами Божими назвуться». Хто є саме? Наслідувачі Божого чоловіколюбства, котрі в житті своєму показують те, що властиве Божим діянням. Доброчинний Податель благ і Господь геть знищує і в ніщо перетворює все, що не споріднене з добром і чуже для нього, і для тебе узаконює цей спосіб діяння: виганяти ненависть, припиняти війну, нищити заздрість, не допускати до битв, нищити лицемірство, гасити в серці злопам'ятність, котра пожирає нутро людини, і приводити на її місце те, що відновлюється, коли нищиться протилежне» [5, 67]. І найбільший акцент тлумач Святого Письма робить ось на чому: «Та, може, бути блаженним означає не тільки благо давати іншим, але як я думаю, власне миротворцем називається той, хто бунт плоті й духа, і міжусобну битву природи сам у собі приводить до мирної згоди, коли бездіяльним уже стає закон тілесний, «який воює проти закону ума» (Рим. 7, 23), і, підкорившись кращому царству, стає служителем Божественних заповідей» [5, 69].

«Блаженні вигнані за правду, бо їхнє Царство Небесне» (Мт. 5, 10) в художньому слові Л.Глібова втілено переконливо та проникливо:

Блажен, кто предан был глубоко  
И верен истине святой  
И добродетели высокой  
Не изменял в среде земной;  
Кто с чувством светлых упований  
Шел прямо праведной тропой  
И пред угрозами страданий  
Был сердцем тверд, могуч душой [3, 155].

По-своєму перефразовуючи цю істину, Г.Ниський говорить наступне: «Або так, ніби світло сказало: блаженні, вигнані з пільми заради мене. Уявіть собі, що Господь, котрий є правда і святість, і все, про що маємо уявлення, як про те, що можна уявити і назвати найкращим, скаже тобі, що блаженний кожен, хто віддаляється від усього протилежного до Божих діл, від тління, від пільми, від гріха, від неправди, від любостяжання, і хоч би ще від чого, і на ділі, і за суттю того, що не узгоджується з правилами чесноти» [5, 75].

Як бачимо, коментування вірша «Кто блажен?» потребує додаткового коментаря священнослужителів та знавців Біблії. Тому трактування твору Леоніда Глібова вимагає ґрунтовного дослідження й окремого аналізу. Оскільки вичерпати тлумачення блаженств майже неможливо, кожен знайде що додати. У цій статті лише розпочато дослідження, якого потребує частина Нагірної Проповіді Ісуса Христа «Про блаженства». Тож говорити про вичерпність, чи претензію на однозначність тлумачень навіть не випадає. Прикметно, Леонід Глібов переспівує й те, про що у Ниського, наприклад, не йдеться:

Блажен, кому отрадны были  
Гоненья злые за Христа,  
Кого кляли и поносили  
Невежд безбожные уста;  
Кто за святые убежденья  
Страдал и плакал до конца  
И до последнего мгновенья  
Не снял тернового венца [3, 155-156].

У цій строфі поет переспівує одинадцятий рядок п'ятого розділу Євангелія від Матвія, де мовиться: «Блаженні ви, як ганьбити та гнати вас будуть, і будуть облудно на вас наговорювати всяке слово лихе ради Мене» [6, 10]. Хоча у цій частині Нагірної Проповіді й без додаткового коментаря все зрозуміло, для Леоніда Глібова її переспів став кульмінаційним акордом поезії «Кто блажен?». Завершення твору також в індивідуальний художній спосіб передає сприйняття поетом Біблії, де кінцівка твору не менш важлива, ніж його початок. Як бачимо, Леонід Глібов досить оригінально адаптує текст для сучасників, яким пощастило вперше прочитати «Кто блажен?» у газеті «Черниговские епархиальные известия» від 15 лютого 1868 р.

Підтвердженням того, що вірш – незвичайний і цінний, є твір Василя Стуса «Блажен, хто тратити уміє», який також написано чотиристопним ямбом, але описує він ту чесноту людини (уміння втрачати), про яку в Нагірній проповіді не сказано:

Блажен, хто тратити уміє,  
Коли заходить час утрат,  
аби лишилася надія  
і виростала востократ,  
що білий світ – він завжди білий  
і завжди добрий – білий світ.  
Хай ти у ньому – син несмілий,  
кого пройняв циганський піт,  
а все ж буття твоє – у леті,  
і в ньому порятунок твій.  
Вся суть твоя – лише в поеті,  
а решта – тільки перегній,

що живить корінь. Золотіє  
над осінь яблуневий сад.  
Блажен, хто тратити уміє,  
Коли заходить час утрат [10, 147].

Неозброєним оком видно – вірші подібні. Можливість впливу поезії Леоніда Глібова «Кто блажен?» на творчість Василя Стуса варто дослідити окремо. Не можна також заперечувати, що поет, який написав «Блажен, хто тратити уміє», мав змогу ознайомитися з переспівом Л.Глібова. Так само втіленню цієї теми могли сприяти й обставини виключення В.Стуса з аспірантури. Наразі, це лише гіпотеза. Проте, увага митця до теми блаженств підтверджує: втрачати вірш «Кто блажен?» з поля зору не можна. Він звучить актуально завжди, адже, маючи природну схильність до гріха, людина повинна пам'ятати, що насправді приносить нефальшиву радість і душевне піднесення. Для цього подається повний текст вірша:

### **Кто блажен?**

(Посвящается отцу Феодору Б-у)

В юдоли плача и страданий,  
На лоне суетной земли,  
Высокой истины сказаний,  
Поведать люди не могли.  
Казалось всем, что благо в мире –  
В преуспевании земном:  
В богатстве, славе иль порфире,  
В пирах, в покое золотом.  
Пришел божественный Учитель –  
И словом истины святой  
Вдруг озарился грешный житель  
Земли несчастной и больной.  
Жила смиренно и убого  
Его священная семья,  
Но Он открыл блаженства много  
И в скромной доле бытия.  
Все с удивлением внимали  
Святому слову мудреца,  
И злобной завистью дышали  
Врагов надменные сердца.  
Он говорил – и речь земная  
Дышала правдой неземной...  
Отцы и дети! уповая,  
Внемлите истине святой:

Блажен, кто счастья не мерил

Ценою злата и серебра;  
Кто, делая добро, поверил,  
Что мало сделал он добра;  
Кто жизнь провел в смирении строгом  
И был покорно убежден,  
Что все ему дается Богом,  
Что в мире этом беден он.

Блажен, кто пролил слезы в мире  
Не о земных своих цветах,  
Перед толпой внимая лире,  
А тихо плакал о грехах;  
Кто чтит душой, что эти слезы  
Не покатались без следа:  
От них возрастут блаженства розы  
И не увянут никогда.

Блажен, кто не роптал на Бога,  
Покорен был, не клял людей  
И чья тиха была дорога  
От юности до поздних дней;  
Кто не гордился брэнной славой  
Или значением земным;  
Не гневен был и, мылся здраво,  
Доволен жребием своим.

Блажен, кто, странствуя по свету,  
Стремился к правде всей душой,  
Любил глубоко правду эту,  
Как лучший дар земли родной.  
Кто, добродетелью сияя,  
Всегда смирялся мыслью той,  
Что правда бледная, земная  
Есть только отблеск неземной.

Блажен, кто пламенным участием  
Страдальцев мира согревал  
И, наслаждаясь светлым счастьем,  
Несчастливым руку подавал;  
Кто благодатных знаний светом  
Собратов темных просветил,  
Служил для всех благим советом,  
Прощал обиды, злу не мстил.

Блажен, в ком сердце вечно билось

Для непорочных чувств, идей  
И никогда не преклонилось  
К соблазну суетных страстей;  
Кто дружбу вел не лицемерно  
И беззаконий не желал,  
Любил безхитростно и верно,  
На Бога сердцем уповал.

Блажен, кто посреди волнений  
Хранил гармонию и мир,  
Ниспровергал в кругу сомнений  
Раздора мрачного кумир;  
Кто возносил молитвы к Богу  
О благодатной тишине,  
Услыша грозную тревогу  
В родной иль дальней стороне.

Блажен, кто предан был глубоко  
И верен истине святой  
И добродетели высокой  
Не изменял в среде земной;  
Кто с чувством светлых упований  
Шел прямо праведной тропой  
И пред угрозами страданий  
Был сердцем тверд, могуч душой.

Блажен, кому отрадны были  
Гоненья злые за Христа,  
Кого кляли и поносили  
Невежд безбожные уста;  
Кто за святые убежденья  
Страдал и плакал до конца  
И до последнего мгновенья  
Не снял тернового венца.

С тех пор, как дано это слово,  
Над миром пронеслись века,  
Коснулась до всего земного  
Седого времени рука;  
Сменились царства и народы,  
И многому конец придет,  
И снова канут в вечность годы, —  
Святое слово не умрет...  
Отцы и дети! уповая,  
Храните заповедь в сердцах:



Награда будет неземная  
От Бога в светлых небесах [10, 124-128; 3, 154-156].

Леонид Глибов, Январь, 1868 года, Чернигов.

Вірш передрукований з урахуванням особливостей першої публікації в газеті «Черниговские епархиальные известия» (поділ на строфи, розділові знаки, правопис), а також з адаптацією тексту до тогочасного правопису. В історії української літератури найпершою паралеллю до поезії «Кто блажен?» є хіба «Псалми Давидові» Тараса Шевченка, оскільки обидва автори не випадково привертати увагу читачів до біблійних текстів.

1. *Валуєвський циркуляр*. Режим доступу: [uk.wikipedia.org/wiki/Валуєвський\\_циркуляр](http://uk.wikipedia.org/wiki/Валуєвський_циркуляр); 2. *Глібов Л.* Твори в двох томах. Том другий. Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. Театральні рецензії, листи/ Л. Глібов. – К.: Наукова думка, 1974. – 479 с.; 3. *Глібов Л.* Твори. Том другий/ Л. Глібов. – Харків: Державне видавництво України, 1927. – 578 с.; 4. *Глібов Л.* Байки і вірші/ Л. Глібов. – К.: Радянський письменник, 1959. – 501 с.; 5. *Ниський Григорій.* Про блаженства. Велике настановне слово/ Г. Ниський. – 3 рос. переклада Софія Матіяш. – Львів: Свічадо, 2012. – 144 с.; 6. *Новий заповіт і Книга псалмів.* Надруковано для міжнародної організації «Гедеон» на типографії «Сант-Майкл Принт» у Фінляндії, 2012. – 505 с.; 7. *Онищенко Н.* Горобець і горлиця. Режим доступу: [slovoprosvity.org](http://slovoprosvity.org); 8. *Сиваченко М., Деко О.* Леонід Глібов: дослідження і матеріали / М. Є. Сиваченко, О. А. Деко. – К.: Дніпро, 1969. – 288 с.; 9. *Стус В.* Таборовий зошит: вибрані твори / Василь Стус; упор. Д. Стус. – К.: Факт, 2008. – 452 с.; 10. *Черниговские епархиальные известия.* Часть неофициальная. – 15-го февраля 1868 г. - № 4.

*Алі Донбай,  
д-р філол. н., проф.,  
Університет Памуккале  
(Туреччина)*

## РОЗВИТОК ПОРІВНЯЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У НОВІЙ ТУРЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*Переклад Тетяни Бортник*

Міждисциплінарний характер компаративної думки є одним з основних чинників, які принесли їй популярність у всьому світі. Корінні зміни в літературній теорії та пошук нових методів суттєво вплинули на укріплення позицій сучасної компаративістики. Дане дослідження порівнює твори нової турецької літератури як між собою, так і з вибраними творами зарубіжної літератури.

*Ключові слова:* порівняльне літературознавство, нова турецька література, переклад.

Междисциплинарный характер компаративной мысли является одним из основных факторов, которые принесли ей популярность во всем мире. Коренные изменения в литературной теории и поиск новых методов существенно повлияли на укрепление позиций современной компаративистики. Данное исследование сравнивает произведения новой турецкой литературы как между собой, так и с избранными произведениями зарубежной литературы.

*Ключевые слова:* сравнительное литературоведение, новая турецкая литература, перевод.

The interdisciplinary character of comparative opinion is one of the major factors that brought it the worldwide fame. Radical changes in literary theory and the search for new methods significantly influenced the strengthening of position of modern Comparativistics. This research compares the works of the New Turkish Literature both among themselves and with selected works of foreign literature.

*Key words:* Comparative Literary Criticism, the New Turkish Literature, translation.

### ***Порівняльне літературознавство, його значення, сфера та характеристики.***

В основі порівняльних досліджень, кількість яких у Туреччині значно зросла за останні роки, лежить художній твір або його творець – прозаїк чи поет, і з цього погляду такі дослідження є особливим предметом зацікавлення нової турецької літератури. Не будемо приховувати, передусім ці студії проводяться дослідниками, які належать до західного мово- та літературознавства. Проте інтерес і внесок у порівняльне літературознавство представників нової турецької літератури, об'єктом вивчення якого спочатку були адаптовані та перекладні твори, а в основі – проблема Сходу й Заходу, або ж конфлікт традицій та сучасності, посилюється з кожним днем.

Що ж таке порівняльне літературознавство?

Порівняльне літературознавство – це галузь філології, яка досліджує спільні й відмінні риси художніх текстів, що належать до різних мовних і культурних сфер із властивими їм особливостями, оцінює їх у широких, нових вимірах: філософії, історії, економіки, соціології, психології, кінематографу тощо. Основу порівняльного літературознавства складають дослідження, які порівнюють між собою літератури різних країн або націй, де склалися сусідські відносини та які у певні періоди історії перебували в тісних контактах. Проте, якщо на початку порівняльне літературознавство розцінювалося як порівняння двох різних літератур або культур, то з часом воно набуло міждисциплінарного характеру, а в наші дні дослідження у цій сфері активно розвиваються паралельно з вирішенням проблем глобалізації.

Початковий етап розвитку компаративістики пов'язаний із тезою Й.-В. Гете про «світову літературу» (weltliteratur), яка відтворювала його погляд на міжлітературні процеси. Уперше компаративна думка та метод у Європі були зреалізовані в праці Фрасуа Ренуара 1821 року «Порівняльна граматики мов Латинської Європи» («La Grammaire Comparée des Langues de l'Europe Latine») для класифікації мов.

Після цього першого прикладу в сфері граматики поняття порівняльної літератури вперше з'явилося у формі «Littérature Comparée» Абея-Франсуа Вільмена (1790-1870). Це поняття Вільмен запозичив з праці Жоржа Кюв'є «Лекції з порівняльної анатомії» («Leçons Anatomie Comparée», 1800-1805 pp.) та використовував його на лекціях із літератури на тему «Взаємовплив Англії і Франції» («Influence de l'Angleterre sur la France et vice versa») в Сорбоні, де розглядав взаємовпливи французької та інших літератур з використанням

порівняльного методу. Таким чином, саме у Франції закладаються підвалини порівняльного літературознавства як окремої дисципліни.

Англійською мовою термін «порівняння» вперше використав Метью Арнольд (1822-1888), переклавши з французької термін Жан-Жака Ампера «histoire comparée». З іншого боку, поки Хатчесон Познетт видавав в Англії своє «Порівняльне літературознавство» (1886), Луї-Поль Бетц у Страсбурзі підготував першу бібліографію з порівняльного літературознавства (1900). Вона була доповнена у 1904 році А.Л. Джеллінеком і стала основою для «Бібліографії з порівняльного літературознавства» 1960 року, написаної Ф.Бальдансперже і Ворнером Фрідріхом. Поль ван Тігем (1871-1948) у 1931 році видає досі одну з найважливіших праць у сфері порівняльного літературознавства – «La Littérature Comparée» («Порівняльна література»).

У праці американця Рене Веллека та чеха Остіна Уоррена «Теорія літератури» окрім загальної та національної літератур, йдеться також і про порівняльне літературознавство. Рене Веллек критикує французьку школу за її позитивістські погляди й методи, що не виходять за рамки історії літератури. Статті, що були пов'язані зі школою Рене Веллека та критикували погляди представників французького порівняльного літературознавства, оприлюднені в журналі «Щорічник загального та порівняльного літературознавства» 1952 р.

Однією з найвизначніших праць у сфері компаративних досліджень останньої чверті ХХ ст. стала «La Littérature Comparée» («Порівняльне літературознавство»), видана двома відомими науковцями – Клодом Пішуа та Андре-Мішелем Руссо у 1967 р. Що мається розуміти під поняттям «порівняльне літературознавство» та яким має бути його метод вперше обговорено у Франції. Такі дослідники, як Гастон Паріс (1839-1903) та Фердинанд Брунетьер (1849-1907) сприймали порівняльне літературознавство по-різному, що стало причиною виникнення двох протилежних поглядів на нього. Брунетьер, на відміну від Гастона Паріса, який цікавився більше тематичними, змістовими та типологічними розбіжностями, порівнював літератури материкової Європи та мав за мету в такий спосіб дослідити лінію розвитку європейської літератури.

Одним із тих, хто підтримував цей погляд, був Поль ван Тігем. Згідно з позицією Тігема, який разом із Ф. Бальдансперже заснував найдавніший журнал із порівняльного літературознавства «Revue de Littérature Comparée» 1921 р. і завдяки своїй праці «La Littérature Comparée» – першій методичній книзі з порівняльного літературознавства вважається світилом у цій галузі, літературні дослідження потрібно поділяти між «національною», «порівняльною» та «загальною літературою». Він вважає, що мета порівняльного літературознавства – доповнити та об'єднати історичні віхи різних літератур. Воно має досліджувати насамперед обмін, подібності та відмінності між західними, грецькими, латинськими літературами (загальніше – сучасними літературами) та давніми/класичними літературами. Воно має об'єднати різні літератури земної кулі, або, за виразом Тігема, «витворити більш загальну й широкую наднаціональну літературу».

Тігем нарікає на те, що через популярність цієї сфери в ній з'являються й не надто кваліфіковані особи і підкреслює при цьому необхідність наявності тут освічених та кваліфікованих учених. Дослідник у сфері порівняльного літературознавства повинен уміти йти на компроміси, мати талант оцінювати взаємозв'язки між різними явищами, бути сучасним, й водночас уміти поєднувати традиційне з новим, розумітися у багатьох науках – від філософії до соціології та образотворчих мистецтв. Знати більше, ніж одну мову, бути хорошим мовознавцем також є необхідними вимогами. Ван Тігем пояснює специфіку методу порівняльного літературознавства так: «описати перехід» («décrire un passage»). У цьому дослідженні допоможуть наступні елементи: джерело, з якого автор описує (source), впливи, яких зазнав автор (influence), багатство твору (fortune). У той час, коли член Французької Академії Поль Хазард (1878-1944) читав у Коллеж де Франс популярні компаративні лекції, які давали слухачам можливість порівняти власну літературу з іншими західними літературами й таким чином прослідковувати розвиток жанрів та побачити під якими впливами розвивалася французька література, подібні лекції читалися і в американських університетах.

На початку 1930-их років дослідницьку сферу порівняльного літературознавства ще не досить розуміли, але можна побачити, що задля досягнення цієї мети видавалося багато праць. Серед них особливо привертають увагу такі, як: «Les écrivains Français en Hollande» («Французькі письменники в Нідерландах»), «Taine et l'Angleterre» («Тен та Англія»), «La Tradition et l'exotisme dans l'oeuvre de Charles Nodier» («Традиція та екзотизм у творах Шарля Нодьє»), «Les Sources Françaises de Goldsmith» («Французькі джерела Голдсмита»), «Les Traductions Italiennes du Théâtre Tragique Français du XVIII<sup>ème</sup> siècle» («Італійські переклади французьких трагедій XVIII ст.»).

Порівняльне літературознавство, яке в багатьох країнах викладається як незалежна дисципліна, розширюючи зону свого впливу у другій половині ХХ ст., особливо швидкого розвитку набуває в Америці. На відміну від французького підходу до порівняльного літературознавства, спрямованого на дослідження взаємовпливів літератур, тут з'являється школа, орієнтована на вивчення інших літератур, а разом із тим – на дослідження літератури і соціальних наук (філософія, історія, соціологія тощо), образотворчого мистецтва (живопис, музика, скульптура, архітектура), та навіть відношень між наукою і релігією.

### ***Розвиток порівняльних досліджень у новій турецькій літературі.***

Найпершим прихильником компаративного погляду в тюркських мовах є, безсумнівно, автор «Суперечки двох мов» Алішер Навої (1441-1501). Першим видатним представником компаративістики, тобто компаративного погляду в новій турецькій літературі у перший період Танзимату – Намик Кемаль (1840-1888) зі своєю працею «Тахрібі Харабат», що критикує «Харабат» Зія Паша, й кількома перекладними працями. У цих авторів турецька мова, література і

культура зіставляються з перською та арабською культурою. Полеміка між представниками течії Серветі-Фюнун та їх опонентами «Ulûm-ı Arabiye'den İstifade» наприкінці XIX ст. може розцінюватися як продовження цього зіставлення.

У період становлення національної літератури принцип руху Йені Лісан «до турецького» спричинив потребу в порівнянні культур Сходу та Заходу. Дослідження двох різних культур і цивілізацій завдяки порівняльним працям продовжилися і в період Республіки, а більш академічний підхід до досліджень заклав основи турецької компаративістики. Першими, хто приходить на згадку, є Фуат Кьопрюлю, Халіде Едіп Адивар, Ахмет Хамді Танпинар, Юсуф Шеріф Киличель, Камуран Біранд.

Сучасна турецька компаративістика розпочинається з імені Фуата Кьопрюлю (1890-1966) – вченого світового масштабу, який розпочав свій науковий шлях дискусією Зія Гокальпа та Герберта Ф. Гіббонса про те, що взяла османсько-турецька культура від Візантії. Він запровадив предмет тюркології в Туреччині та завдяки своїм широким культурним поглядам досліджував найголовніші проблеми, займаючись компаративістикою у сфері історії й літератури, залишив своїм наступникам власні напрацювання, методи. Варто також відмітити важливий вклад у турецьку історичну компаративістику та компаративістику історії економіки Омера Лютфю Баркана (1905-1979), який займався нею у сфері кріпосного права й феодалізму в історії Туреччини, акцентуючи увагу більше на унікальності, аніж на схожості.

Праці професора англійської мови та літератури Халіде Едіп Адивар (1884-1964) «Туреччина дивиться на Захід» (1930), «Конфлікт Заходу і Сходу в Туреччині» (1935), «Американський, західний та східний впливи у Туреччині» (1954, 1955) важливі з погляду формування основ компаративної літературознавчої думки. Тоді, коли вона, перебуваючи за кордоном, готувала ці праці, проблему Заходу та Сходу в Туреччині досліджував відомий учений Ахмет Хамді Танпинар (1901-1962). Його стаття «Схід та Захід» (Йені Адам, 1934) хоча й на початках не привернула до себе належної уваги, стала першою працею, яка демонструвала зміну його думок. На Конгресі викладачів мови і літератури в Анкарі вченого, як «радикального послідовника Заходу», навіть хотіли виключити зі шкільних підручників літератури Дивану. Через п'ять років після написання цієї статті, тобто в 100-ий рік Танзимату, він стає завідувачем кафедри нової турецької літератури і зобов'язується написати «Історію турецької літератури XIX ст.» (1949), основна думка якої – знову дилема між Сходом та Заходом. Варто також додати, що за цією десятирічною академічною працею стояв його вчитель, який був добре знайомий із Заходом – автор рядків «На горизонті починається Схід», поет Ях'я Кемаль. Ще через десять років він напише статтю, де прозоро засвідчить свої компаративні погляди: «Основні відмінності між Сходом і Заходом» (Джумхуріет, 6 вересня 1960). Цей процес у компаративістиці, започаткований Танпинаром, буде продовжений працями, виконаними під керівництвом професора Мехмета Каплана в галузі нової турецької літератури. Проте, перш аніж перейти до них,

варто розглянути деякі праці з тюркології та західної філології, що посідають помітне місце в розвитку компаративної літературознавчої думки.

На мою думку, першою сходинкою цього розвитку стало відрядження М.Кая Більгегіля – представника школи Кьопрюлю та випускника кафедри турецької мови та літератури Стамбульського університету 1947 року, до Сорбонського університету в Парижі. По тому, як за період навчання в ліцеї Кабаташу та вищій педагогічній школі він засвоїв французьку, можна було судити, що прізвище Більгегіль (тур. мудрець) – осмислений вибір для нього. Разом із проф. Біроль Емілем, проф. Шеріф Акташем, моїм учителем, проф. Ондером Гьочгюном я став свідком високої оцінки захищеної докторської дисертації Кая Більгегіля на тему «Стамбул очима Ламартіна» (автореферат, Істанбул Енстітюсю Дергісі, Т.1, 1955) на кафедрі порівняльного літературознавства Сорбонського університету.

В Туреччину Більгегіль повернувся з глибокими знаннями про порівняльний метод, стилістику й роботу з архівами, а одна з праць, яку він написав в Ерзурумському університеті імені Ататюрка (після 15 років викладацької діяльності в школах та університетах, що не приносила йому радості) – «Турецький елемент у світовій літературі періоду Ренесансу» (1973), показує скоріше не повернення його думок до початків наукових пошуків, а їх утвердження. В ній також можна знайти підтвердження того, що професор Кая Більгегіль ще будучи студентом Стамбульського університету, ознайомився з перекладом «Порівняльної літератури» Поля ван Тігема. У 1943 році працю Поля ван Тігема «Порівняльна література», як приклад першої книги з теорії порівняльного літературознавства, перекладав турецькою Юсуф Шеріф (Киличель). Стаття Кямурана Біранда «Французька думка XVIII ст. та Намик Кемаль» (1945) і книга Зіяеттіна Фахрі Финдикоглу (1901-1974) «Вплив філософії Просвітництва в Танзиматі» (1955) порушують ту саму проблему. Список головних компаративних досліджень на матеріалі західної філології починається іменем Джевдета Періна (1914-1994).

У своїй праці «Французький вплив у літературі Танзимату» (1946) Джевдет Перін говорить спочатку про вплив Франції до періоду Танзимату, а потім – взаємовплив у мові, поезії і прозі цього періоду. Автор, який вивчає це на основі творчості Намика Кемаля та Абдульхак Хаміта Тархана додає до роботи список творів, перекладених з французької мови. Після звільнення Джевдета Періна з університету, в цій сфері спостерігається період застою. Проте є два імені, які спробували заповнити цю порожнечу: проф. Берна Моран (1921-1993) та проф. Гюрсель Айтач (нар.1940).

Дисертація Берни Моран під назвою «Бібліографія англійських видань, пов'язаних із турецькими іменами – XV-XVIII ст.» (1964) вважається однією з перших подібних бібліографічних праць. Деякі бакалаврські, магістерські та докторські роботи, написані на кафедрі німецької мови та літератури під керівництвом проф. Гюрсель Айтач, у минулому – студентки засновника турецької германістики проф. Яшара Онена (1911-2004), пов'язані з порівняльним літературознавством, і перші, які приходять на думку, це:

«Heinrich Böll im Türkischen» (1978), «Символізм у прозі Райнера Марії Рільке та Ахмета Хашіма» (1984), «Символ хвороби в романі Томаса Манна «Будденброки» та романі Пеямі Сафа «Палата в дев'ятій хірургії»» (1987), «Порівняльний аналіз техніки оповідання в новелах Мустафи Кутлу та Франца Кафки» (1988), «Die Intellektuellen-problematik bei Max Frisch und Oğuz Atay» (1990), «Юнус Емре та Ангелус Сілезіус, осягнення світу» (1996). Праця Гюрсель Айтач «Порівняльне літературознавство» (1997, нове вид. 2001), що написана турецькою мовою та пропонується як підручник, є одним з основних джерел у цій сфері, надзвичайно важливою, оскільки подає історію компаративістики, її методи та приклади окремих досліджень.

Серед підручників, перекладених турецькою мовою – «Порівняльне літературознавство», написане у співавторстві Клодом Пішуа та Андре-Мішелем Руссо. Переклад здійснено проф. Мехметом Язганом (тур. варіант «Karşılaştırmalı Edebiyat»), видруковано в 1994 році видавництвом Міністерства освіти Туреччини. Книга подає інформацію про історичні здобутки порівняльного літературознавства та міжнародний літературний взаємообмін, світову літературу, термінологію, про зв'язок компаративної думки з історією, структуралізмом.

Три книги доцента Кубілая Актулума та тему інтертекстуальності, що розкривають теоретичні основи порівняльного літературознавства, знайшли своє застосування і в новій турецькій літературі. Існує значна кількість інтертекстуальних порівняльних досліджень молодих учених, виконаних із залученням методів, запропонованих Актулумом. Однією з останніх праць є «Підручник з порівняльного літературознавства – компаративістики» (2012), в основі якої не тільки інтертекстуальність, а й перекладознавство та семіотика.

З часів Фуата Кьопрюлю та А. Хамді Танпинара праці з компаративістики насамперед представлені бакалаврськими роботами студентів кафедр турецької мови та літератури, наприклад: Мелін Хас-Ер «Твори з елементами Античності в період Танзимату» (бакалаврська робота, 1962, Тюркіят Енстітюсю, №Т.523). Компаративні літературні праці педагогічного складу, особливо спеціалістів із нової турецької літератури, мають більше бібліографічний характер, але вони важливі для створення бібліографії компаративних досліджень.

У Стамбульському університеті на факультеті літератури у цій галузі було підготовлено дві докторські дисертації під керівництвом Мехмета Каплана (1915-1986): Інджі Енгінюн «Переклади та вплив Шекспіра в період Танзимату» (1968), Зейнеп Керман «Дослідження перекладів турецькою мовою в 1862-1910 рр. творів Віктора Гюго» (1974). Ці дослідження, виконані під керівництвом провідних учених, були продовжені ще двома докторами: Недрет Пинар «Дослідження перекладів турецькою мовою в 1900-1983 рр. творів Гете та «Фауста»» (1984) та Емель Келефі «Дослідження перекладів турецькою мовою в 1854-1993 рр. творів Ламартіна» (1993).

Академічні дослідження Енгінюн та Керман, пов'язані з перекладами західної літератури, є дуже важливими, оскільки фіксують початки турецького порівняльного літературознавства (віднайдені докази цього в джерелах

старотюркською (османською) мовою). Для прикладу: «Переклади творів Еміля Золя турецькою мовою та бібліографічний покажчик праць про нього» (1885-1973) (Журнал «Турецька мова і література», т.22, 1977-1979, с. 243-265), «Альфонс Доде турецькою мовою» («Вибрані твори світової літератури», №2, 1977), «Брати Гонкури в турецькій літературі» (Журнал турецької літератури, №42, 1977), «Мопассан турецькою мовою» (Тюркіят Меджмуаси, т.19, 1980, с. 255-276). Особливий інтерес викликає доцентська дисертація Інджі Ергінюн «Проблема Сходу та Заходу у творах Халіде Едіп Адивар» (1978) з погляду методу та обсягу дослідження. Одним із найбільших її здобутків в галузі компаративістики є книга «Порівняльне літературознавство» - збірка з 21 перекладної та оригінальної статті на цю тему. Книга її студентки – Емель Кефелі «Дослідження з порівняльного літературознавства» (2000) , яка містить 21 статтю на теми ідентичності, літературних впливів, західних джерел, культури Середземномор'я, перекладів, подорожей, таємничості Сходу, феміністичного дискурсу та ін., стала важливим етапом на шляху становлення компаративістики як дисципліни.

На сьогодні існує чимало фахівців із нової турецької літератури, які своїми книгами, статтями та доповідями роблять внесок у розвиток порівняльного літературознавства. Серед них – М. Фатіх Анди, Хасан Акай, Шехназ Аліш, Рамазан Коркмаз, Алі Іхсан Колджу, Огуз Каракартал, Юнус Балджи, Шабан Саглик, Рамазан Гюлендам та ін. Слід також зазначити, що в сучасному літературознавстві досить розмитими залишаються межі компаративних досліджень: це метод аналізу літератури чи новий підхід до літературної критики? Зважаючи на те, що сфера відносно нова, проблеми її методики не розв'язані до кінця. Проте ці дослідження проводяться на рівні університетів – на кафедрах мов та літератур Заходу й Сходу, турецької мови і літератури, російської мови та літератури, а проблематика обговорюється на симпозіумах із порівняльного літературознавства.

Сучасні дослідження стрімко розвиваються паралельно з міжкультурним діалогом та взаємовпливами. Найчастіше вони ґрунтуються на стосунках між Європою та Туреччиною і пишуться на теми «очуження», «знаковості», «подорожей». Тематичну сферу літературної компаративістики розширюють студії, які беруть за основу поняття «інтертекстуальності», «рецептивної естетики» – поняття давно відомі в західних літературах, але нові для нас.



## **СТРАТЕГІЇ ФРАГМЕНТАЦІЇ НАРАТИВУ В РОМАНІ «ХМАРНИЙ АТЛАС» Д. МІТЧЕЛЛА: ДИСКУРС ПІСЛЯ-ПОСТМОДЕРНУ**

У статті подано спробу окреслити жанрові та світоглядні особливості роману «Хмарний атлас» британського письменника Д.Мітчелла. Наголошується на тому, що твір є прикладом пост-постмодерністської літератури. На матеріалі роману досліджуються принципи жанрової дифузії та гібридизації, наративні особливості роману, стратегії фрагментації наративу, форми встановлення іманентного зв'язку між його частинами. Зазначається вплив наукових теорій про суперструнну реальність на особливості сюжеттики та композиції роману «Хмарний атлас». Окреслюється перелік тем, притаманний роману пост-постмодернізму: критика пост-людства, пост-цивілізації, споживацького суспільства, симулякрової реальності тощо; утвердження особливої емоційності, розкриття нових епістемологічних констант, що визначають мотивацію й поведінку героїв.

*Ключові слова:* «Хмарний атлас» Д.Мітчелла, пост-постмодернізм, фрагментація наративу, сучасна британська література, метароман, жанрова дифузія.

В статье представлена попытка очертить жанровые и мировоззренческие особенности романа «Облачный атлас» британского писателя Д.Митчелла. Подчеркивается, что произведение является примером пост-постмодернистской литературы. На материале романа исследуются принципы жанровой диффузии и гибридизации, нарративные особенности романа, стратегии фрагментации нарратива, формы установления имманентной связи между его частями. Отмечается влияние научных теорий о суперструнной реальности на построение сюжета и композиции романа «Облачный атлас». Определяется перечень тем, присущий роману пост-постмодернизма: критика пост-человечества, пост-цивилизации, потребительского общества, симулякровой реальности и т.д.; утверждение особой эмоциональности, раскрытие новых эпистемологических констант, определяющих мотивацию и поведение героев.

*Ключевые слова:* «Облачный атлас» Д.Митчелла, пост-постмодернизм, фрагментация нарратива, современная британская литература, метароман, жанровая диффузия.

In the paper, there is an attempt to outline the generic and philosophical peculiarities of the 'Cloud Atlas' written by the British writer D.Mitchell. It is concentrated that the novel is an example of the post-postmodernism. Based on the novel, the principles of generic diffusion and hybridization, narrative specific features of the novel, the strategies of fragmenting the narrative and the forms of immanent bonds between its parts have been discussed. The influence of scientific theories about super-string reality on the composition and plot of the «Clod Atlas» has been explained. The array of themes relevant to the post-postmodern novel has been spotlighted: criticism on post-humanity, post-civilization, consumer's society, reality as simulacrum, etc; the proclamation of specific emotionality, new epistemological constants that determine the motifs and the behavior of the characters.

*Key words:* D. Mitchell's 'Cloud Atlas', post-postmodernism, narrative fragmentation, contemporary British literature, metanovel, generic diffusion.

В англійській літературі др. пол. XX ст. доцільно говорити про особливий різновид постмодернізму. Цей напрям лише почасти реалізований у

британському романі, який у ХХ ст. не поривав із реалістичними тенденціями, а ця установка суперечила постмодерністським стратегіям. Література Англії повністю так і не прийняла філософських засад постмодерного світогляду, а тому вже наприкінці 1980-х рр. явила нові художні твори (передусім романи), в яких позначена проблематика, притаманна пост-постмодернізму.

Зауважимо, що, на нашу думку, розходження з «ситуацією постмодерну» почалося ще в 1970-і. Так, у 1975 р. Девід Лодж опублікував роман «Змінюючи місця» («Changing Places»), який не випадає назвати постмодерністським. Разом із новою хвилею рок-культури були опубліковані романи «Діва у садку» («The Virgin in the Garden») А.С.Байетт і «Цементний садок» («The Cement Garden») І.Мак'юена, якими притаманна проблематика пост-постмодерністської літератури.

Зазираючи в історію англійської літератури др. пол. ХХ ст., можна побачити доволі непрості взаємини цієї літератури з постмодернізмом, про що зазначає у монографії Нік Бентлі («Contemporary British Fiction: Edinburgh Critical Guides», 2008). Дослідник виокремлює романи, які найбільшою мірою тяжіють до постмодерністської експериментальності: «Лондонські поля» («London Fields», 1989) М.Еміса й «Бідні речі» («Poor Things», 1992) А.Грея, а також роман З.Сміт «Білі зуби». Н.Бентлі в монографії «Contemporary British Fiction» аналізує новітні романи в британській літературі як такі, в яких змішано реалістичний, модерністський та постмодерністський тип письма, проектуючи власні ідеї на дискурс пост-постмодернізму.

Однією з ключових характеристик після-постмодернізму (або метамодернізму), на нашу думку, є специфічні механізми «стирання кордонів» між текстом і реальністю. Щось подібне спостерігаємо у стрічці «Ворон» (2012), в якій подано спробу подати альтернативну історію про останні дні відомого письменника. Головний герой (Едгар Алан По) змагається з божевільним злочинцем, який озброївся його ж текстами про вбивства і прагне перенести літературу в реальність. На нашу думку, ключова 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. І автор, і читачі вірять тому, про що йдеться у просторі тексту, незважаючи на абсурд, парадокс, неможливість того, що відбувається. Так, у центрі пост-постмодерністських творів окреслюється межева ситуація, в якій вихід можна знайти, якщо використати інтуїтивізм і логіку, знання й віру, наукові технології та відчуття (інтуїцію, інсайт). У романах, що репрезентують цей напрям, окреслюються медичні проблеми, описуються психічні експерименти, людський індивід розглядається в психологічно-медиалізованому або й загалом сцієнтистському аспекті.

Один із напрямів пост-постмодернізму визначається як *перформатизм*, який із філософської точки зору будується на засадах генеративної антропології Еріка Ганса (Eric Gans), а також філософії монізму. Перформатизм сам по собі постає як мультидисциплінарна парадигма. Один із прихильників цього терміну — Рауль Ешелман (Raoul Eshelman), німецько-американський славіст з Університету Людвіга-Максиміліана в Мюнхені. Перформатизм стверджує, що

в мистецтво має повернутися «краса (прекрасне), добро, повнота, всі форми метафізичних виявів, проте в особливий спосіб і за певних умов, за яких саме текст підштовхує нас прийняти його ж правила гри»<sup>1</sup>. Перформатизм — це своєрідна реакція на скептицизм постмодернізму, який заперечує не лише «великі наративи», а й «величні ідеї» (ідеї вірності, кохання та ін.). Все це в постмодернізмі піддавалось іронії або було пастишизоване. У пост-постмодерністських «перформативних» текстах «переплітаються модерне і постмодерне відчуття, проте загалом ми говоримо про новий рівень чуттєвості (сенсуалізму), з одного боку, маємо властиве для постмодернізму заперечення універсальної істини і релятивізм, з другого, — бажання дошукатися справжнього сенсу (який заміщується і не певності того, що сенс будь-чого — життя, людського «Я» — може бути пізнаний), це постійне вагання суб'єкта між мисами надії та меланхолії, щирості та іронічності, логіки та наївності, конструкціоналізму та деконструкціоналізму»<sup>2</sup>.

Роман «Хмарний атлас» [3] («Cloud Atlas», 2004 [11]) британця Девіда Мітчелла (David Mitchell) — приклад новітньої пост-постмодерністської літератури, в якій робиться спроба запропонувати нові форми репрезентації художнього часу, конструювання художнього простору. Така література зберігає форми іронії, дискутує з приводу множинності інтерпретацій реальності, переосмислює фінімістичну, гендерну, постколоніальну, апокаліптичну проблематику тощо.

Критика модернізму з боку постмодернізму була спрямована на такі поняття, як «суб'єкт», «об'єкт», «індивідуальність», «реальність», «автор» та «історія». Постмодернізм розпочався з «псевдо-середньовічного транс-персонального й анонімного сприйняття світу... З такої точки зору принципи індивідуальності — лише ілюзія. Проте постмодернізму так і не вдалося звільнитися від диктату мови, підсвідомості, молекулярних законів, генетики, соціальних та економічних структур» [7]. Тому сьогодні у традиціях пост-постмодернізму з'являються ті самі великі «наративи» й поняття, як суб'єктивність, утопія, ідеальність, об'єктивність, які, проте, здобувають префікс транс-. Тож маємо «транс-суб'єктивність, транс-ідеалізм, транс-утопізм, транс-оригінальність (транс-справжність), транс-ліричність, транс-сентиментальність. Наприклад, цей новий тип ліричності не походить безпосередньо з душі й серця, як ми звикли в сентименталізмі» [7]. Нині «породжені постмодернізмом «нарації» потребують переоцінки» [7]. Все це дає можливість дійти висновку, що й антитеза «модерність / постмодерність» [2, 23] нині не актуальна, оскільки пост-постмодернізм «послугується як формами модернізму, так і постмодернізму» [5, 208].

Особливу популярність роман Д. Мітчелла здобув після виходу фільму на його основі (режисери — Том Тиквер, Лана та Ендрю Ваховські) в 2012 р. Сам

<sup>1</sup> Kirby A. Successor states to an empire in free fall. 27 May 2010 // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.timeshighereducation.co.uk/story.asp?storycode=411731>

<sup>2</sup> Gulan G. (2004) 'Camerica, Puppy Art'. Artefact GLOCALOGUE. // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/theory\\_gulan\\_n.htm](http://www.artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_gulan_n.htm)

Д.Мітчелл зауважує: «Ця особлива наративна структура («there-and-back», «тут-і-назад») завжди видавались мені нефільмотворчою. Тому я вірив, що «Хмарний атлас» ніколи не стане фільмом. Я помилявся рівно наполовину. У кінострічці роман постає як мозаїка: перед глядачем шість світів, і йому дається стільки часу на кожний, щоб вистачило поринути туди і далі подорожувати між цими світами» [12].

Крім того, на думку письменника саме формат DVD-фільму і визначає формат нинішньої літератури. Якщо в «часи Діккенса й Теккерея письменник орієнтувався на журнальні площі, бо саме вони визначали успіх літератора, то сьогодні таким прокрустовим ложем стає фільм, вартість кожної хвилини зйомок якого дорівнює «\$100,000». Шість історичних періодів ускладнюють розгортання хронотопу, роблять сприйняття складним, а тому у фільмі потрібно було вдатися до швидкої зміни сюжетів, аби глядацьке око просто не втомилося від цих сюжетів, деякі з яких заглиблені в минуле» [12].

Історія в романі Д.Мітчелла «Хмарний атлас» розпочинається 1850 року мандрівкою нотаріуса з острова в південній частині Тихого океану до Сан-Франциско. Проте цей перший наратив незабаром переривається другим: події в ньому розгортаються вже в 1930-і р., молодий композитор знаходить мемуари, написані десятиліття тому нотаріусом; цей наратив перебивається третім: у якому розповідається про журналістку й фізика, котрий у листах згадує ці події 1930-х рр. Загалом маємо шість наративних площин, пов'язаних із різними історичними періодами.

«Хмарний атлас» пропонує нові моделі наративної побудови (які можна назвати експериментальними), а також особливий перелік світоглядно-філософських питань, які формують літературу періоду пост-постмодернізму [4]. По-перше, можна говорити про актуалізацію уявлень про роман як «великий наратив», якому притаманні ідеї «великих наративів». І хоча в пост-постмодернізмі «великі наративи» актуалізуються, проте не можна говорити про монополізацію якогось окремого «великого наративу», лише про їхню іманентну множинність. Наявність іронії не підважує ці самі «великі» ідеї, а лише підважує форму викладу, зовнішньо-формальні особливості сконструйованого тексту.

По-друге, в романі Д.Мітчелла есплікується мотив переродження людини, генетично пов'язаний із містичними уявленнями про переселення душ, про ірраціональний зв'язок між подіями з минулого, теперішнього й майбутнього часу, про можливість людини подорожувати крізь час, про пам'ять як особливий ірраціональний простір, у якому можливий перетин різних модусів темпоральності. Нагадаємо, що одним із компонентів релігійної свідомості античного грека було уявлення про метампсихозу.

Зазначений мотив знаходить особливий вияв у романі «Хмарний атлас», а ще більше акцентується в кіноадаптації цього літературного тексту. У фільмі мотив метемпсихози реалізується за допомогою режисерського рішення, згідно з яким ті самі актори грають різні ролі в шести історіях, на які розпадається наратив. У такий спосіб долаються часові і просторові кордони, персонажі

можуть змінювати расову й національну належність, гендер, соціальний статус тощо. Наприклад, у кіноадаптації той самий актор Том Генкс грає таких персонажів, абсолютно не пов'язаних між собою: доктор Генрі Гуз (історія 1 «Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга»), менеджер готелю (історія 2 «Листи з Зедельгема»), Ісаак Сакс (історія «Періоди напіврозпаду. Перше розслідування Луїзи Рей»), Захарій (історія 6 «Переправа біля Слуші та все решта»); актор Джим Бродбент грає таких персонажів: капітан Молінеукс (історія 1 «Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга»), Вівіан Ейрс (історія 2 «Листи з Зедельгема»), Тімоті Кавендіш (історія 4 «Страшний суд Тімоті Кавендіша»), корейський музикант (історія 5 «Орізон Сонмі~451»), один із Мудрованих (історія 6 «Переправа біля Слуші та все решта») тощо. Загалом у фільмі більше 10 тих самих акторів грають різні ролі в кожній зі шести історій, які формують наратив «Хмарного атласу». Це ще раз підтверджує важливість для розуміння цього роману мотиву переродження людини в часі і просторі.

Змінними в цій трансформаційній темпорально-динамічній моделі постають такі фактори, як стать, гендер, соціальні позиції, релігійні вподобання тощо. Натомість підкреслюється якась іманентна сутність «людського», що потребує збереження за будь-яких умов, якщо людство не хоче завершити своє існування на планеті тотальним апокаліпсисом. На цих ідеях наголошує героїня Сонмі~451, яка у п'ятій історії рішуче постає проти тоталізуючої системи, яка звела в культ індустрію споживання, створивши з розважальної реклами та інших форм дозвілля ідеологію. В такий спосіб актуалізується тема перетворення реальності на імітат-дискурс, на симулякрів реальність, у якій людина (або створена людино-машина, біоробот) не має права бути не такою, як усі. А тому у створеному суспільстві його наглядачі бояться, аби в головах роботів бодай зароджувалися якісь думки, пов'язані зі справжніми емоційними переживаннями (як любов, сум від втрати ближнього, зрада тощо). Негативні переживання є травматичними, а отже, вони руйнують психіку роботів, відповідно, руйнуючи й ідеологічно-маніпулятивний вплив на неї з боку неоімперії. Сонмі~451, представниця пост-цивілізації, пост-суспільства, в якому працюють високі технології і в якому елімінується все «людське», постає проти цього утопічного суспільства тотального щастя, розуміючи його небезпечну природу.

Споживацьке суспільство, принаймні оприявлена у фільмі його ідеологія, частково ґрунтується на постулатах, які знаходять особливу значущість для постмодерного суспільства. Так, в іронічному ключі наголошується на ідеї множинності істин, на культивуванні транквільної свідомості, яка прагне розваг, задоволення базових потреб, пов'язаних із їжею, сексом тощо. Сонмі~451 рішуче заперечує ці ідеї-ідеали, зокрема про множинність істин. Остання теза, безперечно, знаходить свою особливу актуалізацію у працях Ф.Ніцше і важливою у становленні модерністського та постмодерністського світоглядів. Для Сонмі~451 існує тільки одна правда, героїня п'ятої історії в романі мислить у неоромантичних категоріях, знову бінаризуючи уявлення про добро і зло, правду і оману тощо. Якщо в постмодерному суспільстві бінарність

цих категорій піддається сумніву, то для Сонмі~451 цей шлях є помилковим, він дорівнює втечі від істини. Бо якщо категорію добра і зла (а також інші категорії морально-етичного характеру) піддати гібридизації, яка має стерти онтологічні та епістемологічні межі між цими поняттями, то людина приречена на існування у псевдореальності.

Розподіл світу на Добро і Зло пов'язаний із архаїчною пам'яттю людини про розподіл світу в людському сприйнятті на форми «білого» (символічна проекція Добра) й «чорного» (символічна проекція того, що викликає в людині відчуття страху). Саме ці архаїзовані форми, сконденсовані на рівні людського несвідомого або підсвідомості, й визначають «людину» як індивідуальність. Якщо розподілу на Добро і Зло немає, тоді немає можливості перевірити, чи у справжній реальності існує людина, чи не є ця реальність продуктом маніпуляції. Для Сонмі~451 існують такі іманентні для неоромантичної, а також і модерністської свідомості поняття, як Справедливість, Гідність, Істина [4]. Ці поняття формують центр «великих наративів», заперечуваних постмодерністською традицією. Проте результат такого заперечення для Сонмі~451 один: шлях руйнації людства, бо створене в романі пост-людство приречене на самоліквідацію, що, зрештою, і відбувається, бо останній, шостий епізод репрезентує простір після техногенної катастрофи.

Шоста історія в романі — «Переправа біля Слуші та все решта» — символізує поворот від пост-сучасності й пост-людства до звичайного людства, яке повертається зокрема й до до-технологічних форм, «примітивних форм цивілізації», розуміючи, що на певному етапі «технології починають керувати людиною» [1, 487] і прирікають пост-людство на апокаліпсис. Шоста історія ніби показує важливість повернення людства до природи, до встановлення голістичних стосунків із природою і Всесвітом, притаманні пантеїстичному мисленню античної людини. У цій історії людина знову повертається до форм магічної свідомості, до знахарства й заклинань, які є моделями мислення людини на архаїчному етапі розвитку цивілізації. Водночас репрезентований простір має складнішу стратифікацію, він складається з кількох племен, деякі з яких повертаються до форм канібалізму, деякі уподібнюються до знахарів і чаклунів, які не культивують жорстокість і людські жертвоприношення, деякі не остаточно не відмовляються від найновітніших технологій, які, проте, використовуються вкрай обережно й тільки для людського блага (наприклад, із лікувальною/зцілювальною метою тощо). В будь-якому разі в цій шостій історії у стосунках між людиною і природою немає суб'єкт-об'єктних рис, людина більше не має влади над природою і відмовляється її мати, оскільки лише гармонія між світом матерії та людською свідомістю є запорукою неконфліктного розвитку цивілізації в майбутньому.

Ключова особливість аналізованого роману Д.Мітчелла — наявність у ньому «матрьошкової» [12] нелінійної, множинно-фрагментованої композиції. Водночас така «рваність» наративу підпорядковується завданню показати інакшу природу зв'язку між фрагментами реальності, належними до різних історичних періодів, країн, культур, епох тощо. Британський прозаїк украй

уважний до формальної організації свого нарративу. Сам він часто позиціонував себе у виступах не лише як письменник, а і як критик, знавець теорії літератури, тому принципи організації художнього простору у «Хмарному атласі» не випадкові.

Д.Мітчелл у статті «Playing With Structure» («Граючись зі структурою») зазначає, що принципи організації сюжетних ліній у творі можуть відповідати переважно таким схемам: 1) A1, A2, A3 (модель Дж. Остін); 2) A1, A4, A2, A5, A3, A6 (модель М.Еміса в романі «Time's Arrow»); 3) A1, B1, A2, B2, A3, B3 або ж як інваріант A1-20, A1, B1, A2... тощо (модель В.Набокова в романі «Pale Fire» тощо) [10]. Таким чином, письменник добре знається на принципах організації нарративу, а отже, може експериментувати з ними відповідно до особливостей художнього мислення. Треба зазначити, що, на нашу думку, дефрагментований нарратив «Хмарного атласу» пов'язаний із сучасними астрономічними і фізичними науковими теоріями про «суперструнну реальність» [6; 13; 14], яка є новим поглядом на нелінійну природу часу і простору, які нібито існують одночасно в кількох проекціях. Отже, реальність постає як потенційно безконечний простір «альтернативних реальностей» [13], бо в одній реальності одна дія №1 породжує іншу дію №2 і створює реальність №1, проте в іншій реальності №1' проектується не-дія №1', яка породжує не-дію №2'. У певних локусах Всесвіту, як переконують науковці, ці реальності, ці різночасові модальності можуть перетинатися, відповідно, потрапляючи в такі зони, «людина могла б одночасно бачити себе з різних кутів, із різних часових проекцій» [14] тощо. Важко збагнути сутність цієї надзвичайно складної математичної теорії, тим не менше, вона має значний вплив на сучасний розвиток літератури пост-постмодерністського періоду [5, 208], позначаючись, зокрема, і на особливостях організації нарративних стратегій.

Вибір нарративних технік у творі Д.Мітчелла, на нашу думку, зумовлений відкриттями, пов'язаними з теорією суперструн, яка у спрощеному вигляді говорить про нелінійність моделі Всесвіту, про «існування у Всесвіті N-кількості паралельних реальностей» [13], які інколи можуть перетинатися, бо пов'язані між собою особливим зв'язком. Кожна окрема «подія в нашому світі створює проекції альтернативних реальностей в інших вимірах» [13]. Фактично теорія суперструнної реальності типологічно суголосна ідеям «альтернативної історії», бо в ній закладається принцип побудови реальностей на основі того, що тільки могло б відбутися (модус «possibility» і «probability» [14]).

Д.Мітчелл пов'язує на перший погляд роз'єднані історії, підпорядковуючи їх мотиву транс-міграції душ («transmigrating souls' motif» [10]). Роман, як уже зазначалося, складається з шести різних оповідань («Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга, 1949 р.», «Листи з Зедельгема, 1931 р.», «Періоди напіврозпаду. Перше розслідування Луїзи Рей, 1973 р.», «Страшний суд Тімоті Кавендіша, 2012 р.», «Орізон Сонмі~451, 2144 р.», «Переправа біля Слуші та все решта, 2321 р.»), а також особливого нарративного обрамлення, покликаного перетворити описувані в романі події та історії на своєрідний епос. «Хмарний атлас» — роман, який експропріює й обіграє різні жанрові моделі, різні форми

нарації, в ньому наявне іронічне обігравання різних літературно-дискурсивних практик (пригодницького, детективного роману, роману-антиутопії/дистопії, роману-катастрофи тощо). Проте таке обігравання підпорядковується не лише іронічній стратегії, а й закріплює за твором жанровий статус «металітератури», яка вбирає в себе форми новітньої «історіографічної металітератури» [8, 113], породженої постмодерністськими світоглядними установками. Якщо для англійського/британського постмодернізму романи, побудовані на ревізії історичного нарративу («псевдо/квазі-історичний роман» (О.Зверев), «історіографічний метароман» (Ю.Райнеке, «новоісторичний роман» (С.Ментон) та ін.) на конструюванні реальності в режимі «альтернативної історії» (відповідаючи на запитання «а що було б якби...?»), становлять окремий важливий сегмент літературного процесу, то на сучасному етапі розвитку британської пост-постмодерністської літератури можна говорити про новий інваріант цього утворення. Новий метаісторіографічний нарратив так само ґрунтується на взаємодії художньої літератури як особливого простору з історією й теорією, що «надає підстав для переосмислення і перебудови формальних і змістових структур минулого <...>. Історіографічна металітература завжди працює в межах конвенційності з метою її руйнування» [8, 5]. Водночас, у романі наявні підходи щодо інтерпретації наукових відкриттів, соціокультурних феноменів (модель «споживацького суспільства», творення симулякрової політичної та соціокультурної реальності тощо).

«Хмарний атлас» Д.Мітчелла як приклад новітнього британського роману періоду пост-постмодернізму (або метамодернізму, позаяк у принципі доцільно говорити про реактуалізацію в ньому модерністських як світоглядно-філософських, так і «суспільно-політичних потенцій» [9, 12]) залучає до себе інтерпретації, пов'язані з науковим дискурсом, який, у свою чергу, впливає на особливості композиції, на специфіку окреслених у романі екзистенційних проблем. Роман репрезентує шість художніх реальностей, між якими існує особливий транс-метафізичний зв'язок. Існує якийсь конкретний фрагмент реальності (як корабельний щоденник Юїнга, мемуари Руфуса Сіксміта, секстет «Хмарний атлас» тощо), який переходить із одного часу в інший, який провокує розгортання дискурсу минулого в теперішньому і майбутньому часі. У романі, що важливо, окремий сюжет розгортається і в наш час (2012 р.), він покликаний показати перехідність нашого часу, акцентуючи, що наслідки сьогоденних подій мають негативний результат у майбутньому.

Історичний перебіг подій у романі детермінований спільним вектором: крайні точки цієї моделі – циклічний рух від примітивного суспільства через побудову колоніального, пізніше антиколоніального, згодом мультикультурного і транскультурного дистопійного суспільства до знову-таки «примітивних форм»; логіка лінійного руху визначена лінією катастрофічного історизму, який породжує вбивства, агресію, масові війни й завершується величезною техногенною катастрофою. Можна говорити про особливий характер зв'язків між, наприклад, першою і шостою реальностями. Шоста реальність (планета, зображена після атомного техногенного вибуху) постає



прикладом антиробінзонадного простору: кілька людей після техногенної катастрофи вижили, вони повертаються до «примітивних суспільних форм». У цій реальності маємо справу з канібалізмом і первісною магією, до-логічними формами існування людської свідомості, але також поряд із цим окрема група (клан) людей не пориває з високими технологіями, які використовуються на благо людини. Всі, хто вижили після ядерної катастрофи, розуміють, що причина цього жахіття — в людських винаходах, які з часом остаточно втратили «гуманістичну», «людську» компоненту, перетворившись на зброю масового знищення людини і планети. Перша реальність у романі (ця історія має назву «Тихоокеанський щоденник Адама Юїнга») — це реальність середини XIX століття, в якій також показано «примітивні форми життя» острівних аборигенів у Тихому океані. Якщо шоста історія порушує тему етичної відповідальності людини за свої винаходи, то в першій акцентується на мотивах колонізації «примітивних суспільств». Водночас, спільними для цих двох історій постає мотив універсальної природи людського зла, страху, агресії, жорстокості тощо. Наголошується, що в людині потенційно закладена здатність до руйнації собі подібних (а отже, й саморуйнації), що репрезентує клан канібалів у шостій історії під назвою «Переправа біля Слуші та все решта». Аналогічно в першій історії ця тема репрезентується в колонізаторському мотиві, у здатності людей однієї раси вбивати інших (як раб Аутуа), а також у здатності «білих» убивати одне одного, керуючись базовими прагматичним цінностями наживи, матеріального блага (бажання доктора Генрі Гуза вбити американського нотаріуса Адама Юїнга).

Символічним видається ім'я головного героя першого наративу, який фактично «запускає» весь сюжет у цьому метаромані. Нотаріус Адам Юїнг символічно пов'язується з уявленням про першу людину на Землі — Адама, проте людство, яке пішло від нього, народилося з гріха, воно вже не миле Богові. Отже, людина апріорно наділена здатністю чинити щось гріховне, що виходить за рамки християнської моралі й Божих заповідей. Людина — це потенційна «трансгресія» (в релігійному розумінні цього концепту), яка, змагаючись за своє місце, трансформує реальність за власними правилами, в яких апріорно є небезпека гріховності, а тому побудови викривленого, антилюдяного суспільства (цей мотив репрезентовано у п'ятому розділі, який називається «Орізон Сонмі~451»).

П'ята сюжетна лінія постає інваріантом антиутопії/дистопії. В ній є обов'язковий для антиутопії герой, який розуміє викривленість вибудованої всесвітньої політики, а тому постає проти Системи. Особливістю антироману як окремої історії у «великому наративі» Д.Мітчелла є те, що цим «борцем» є жінка-біоробот (людино-машина з ознаками жінки). Цей жіночий робот покликаний виконувати лише одну функцію — підтримувати індустрію розваг і насолод, створену в 2144 році. Повстанець проти загальноправильної системи, Сонмі~451 — «фабрикат», вона працює в кафе фаст-фуд «Тато Сонг», у якому клони виконують одну функцію: приймають замовлення, розносять їжу та прибирають. Вони живуть у ресторані, працюючи 19 годин на добу. Клони

існують у атмосфері свободи, радості і щастя, проте насправді щастя «підвищення» постає ілюзією. Фабрикованих клонів просто «списують» на утилізацію після того, як вони відпрацювали певний строк. Суспільство, описане в історії

«Орізон Сонмі~451» – це суспільство, притаманне дистопії: в ньому створено міф про найкращий розподіл блага між усіма представниками, про чесне і справедливе суспільство, в якому панує тотальне щастя. Натомість «простір щастя» і «свободи» цілковито контрольований і детермінований ззовні. Роботи, як Сонмі~451, живуть у просторі тотальних інформаційних маніпуляцій, навколо них побудовано численні соціальні міфи, які мають переконати в тому, що вони живуть у країні щастя (своєрідна Країна Сонця Т.Кампанели), що зовсім не відповідає дійсності. Спроба непокори, відходу від правил карається смертю (на шії в кожного робота – «намисто», функція якого контролювати роботів від «зайвих розмислів про сенс життя», бо інакше вони отримують удар електричним струмом). Система тотального блага в Новому Сеулі постає системою тотального контролю, сконструйована реальність – це простір, наповнений соціальними міфами і симулякрами, в яких використовуються маніпулятивні технології. Світ Нового Сеула – це світ утраченої людськості, а тому він приречений на загибель. І лише шоста історія, яка оповідає про тих, хто вижив після катастрофи, знову акцентує увагу на формах «людського» (страху, співчуття, милосердя, любові/кохання, взаємодопомоги, жертвовності тощо). Світові даровано спробу ще раз усе розпочати спочатку, бо на кін нової історії після негативної реальності №1, яка зазнала поразку, подібно до теорії суперструн, з'являється реальність №1.

1. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму; [пер. з англ. П. Дениска]. – К., 2008. – 504 с.; 2. Маньковская Н.Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж. – М., 1998. – С. 18-25; 3. Митчелл Д. Облачный атлас. – М., 2012. – 800 с.; 4. Новикова О. Пол Остер «Стеклянный город». К вопросу о постпостмодернизме // «Новый Берег» – 2011 – №32. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/berreg/2011/32/no18-pr.html>; 5. Энштейн М. Прото-, или конец постмодернизма // Знамя. – 1996. – №3. – С. 196-209; 6. Cleaver G. B. *Kac-Moody algebras and string theory*. Dissertation (Ph.D.). – California: California Institute of Technology. 2003. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://resolver.caltech.edu/CaltechETD:etd-03062009-160921>; 7. Epstein M. The Place of Postmodernism in Postmodernity. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.focusing.org/apm\\_papers/epstein.html](http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html); 8. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. – N.Y.-L.: Routledge, 1988. – 268 p.; 9. Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism*. – London, New York, 1989. – 248 p.; 10. Minkel E. *Filming the Unfilmable: On David Mitchell's Cloud Atlas*. October 26, 2012. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.themillions.com/2012/10/filming-the-unfilmable-on-david-mitchells-cloud-atlas.html#comments>; 11. Mitchell D. *Cloud Atlas*. – London, 2004. – 509 p.; 12. Mitchell D. *Translating 'Cloud Atlas' Into the Language of Film* // Word Craft. October 19, 2012. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.wsj.com>; 13. Pierre J. M. *Non-Perturbative Aspects of Supersymmetric Gauge Theories and String Theory*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.sukidog.com/jpierre/intro.html>; 14. Stiffler K. M. *A walk through superstring theory with an application to Yang-Mills theory: k-strings and Dbranes as gauge/gravity dual objects*. – Iowa: University of Iowa, 2010. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ir.uiowa.edu/etd/744>.

## **СТРАТЕГІЇ БЕЛЕТРИЗАЦІЇ ОПОВІДІ В РОМАНІ В.С. МОЕМА «НА ЖАЛІ БРИТВИ»**

Стаття присвячена стратегіям белетризації оповіді в романі В.С.Моема «На жалі бритви». Розглянуто такі стратегії як образ оповідача (успішного письменника), діалогізація, просвітительська інтенція, образ експліцитного читача.

*Ключові слова:* автор, читач, оповідь, беллетристика.

Статья посвящена стратегиям беллетризации повествования в романе У.С.Мозма «Острие бритвы». Рассматриваются следующие стратегии: образ повествователя (успешного писателя), просветительская интенция, диалогизация, образ эксплицитного читателя.

*Ключевые слова:* автор, читатель, повествование, беллетристика.

The article deals with strategies of belletrization of the narration in the novel by S. Maugham «The Razor's Edge». Such strategies as the image of narrator (the successful writer), dialogization, intention of enlightenment and the image of the explicit reader are discussed.

*Key words:* author, reader, narration, belletristics.

Беллетристика належить до суперечливих понять, які вживаються у різних, ширших або вужчих, значеннях: так називають і художню прозу в цілому, і літературу «другого ряду», яка розташовується між високою та масовою. Нерідко науковці оминають цей термін, віддаючи перевагу іншим формулюванням: серединна, масова, популярна література і т.п. (огляд див. у книзі С.Філоненко [8]). Однак виокремлення белетристики необхідне. Література «другого ряду» якісно перевищує масову, але не досягає рівня класики, тобто відрізняється від кожної з них. Крім того, більшість творів, що користуються стійким читацьким інтересом, належить саме до белетристики. Привабливість масової літератури сезонна, а за класику середній читач візьметься не завжди. Переконлива у цьому плані постать Вільяма Сомерсета Моема, чиї твори були популярними як за його життя, так і досі. Прозу Моема важко віднести до масового читання, поставити в один ряд, приміром, із Паоло Коельо. Це класичний представник літератури другого ряду, «дуже добрий гравець другої категорії» [2, 184]. Він далекий від третьої категорії, але не досягає першої і навряд чи прагне туди, усвідомлюючи своє місце.

Роман «На жалі бритви» (1944), який вважається одним із найкращих у здобутку Моема, є прикладом доброї белетристики. Його характеристика схиляється до подвійності. З одного боку, порушуються серйозні проблеми, індивідуальні та суспільні. Ларрі Даррел, основний герой, вражений смертю свого товариша на війні, шукає відповіді на екзистенціальні питання і, пройшовши довгий шлях (як духовний, так і реальний, від Америки через Європу до Індії), нарешті знаходить спокій і стає щасливим. Ізабелла, його колишня кохана, цілком вдало виходить заміж, але все прагне зрозуміти Ларрі і

тужить за ним. Елліот Темплтон, дядько Ізабелли, стурбований тим, аби увійти у вище товариство і закріпитися там, його марний снобізм контрастує з байдужістю Ларрі до стандартів суспільства. Тверезий погляд Моема піддає критиці ряд стереотипів. З іншого боку, роман легко читається, емоційно втягує, читачеві цікаво і нескладно слідкувати за перебігом подій, він може отримати задоволення і узнати чимало нового. Вважати цей твір белетристикою дозволяє якраз другий бік характеристики: справа не стільки у тому, про що, скільки в тому, як написано. Це дозволяє говорити про белетризацію – надання тексту ознак белетристики, ефекту легкого читання. Розглядаючи стратегії белетризації, насамперед слід зупинитись на образі експліцитного автора, яка тут багато в чому визначальна. Оповідачем виступає «сам» письменник, будемо його називати, як і герої, «містер Моем», на відміну від реального автора Моема.

Перший розділ роману водночас про літературу і про автора. Проблеми теоретико-літературного характеру обговорюються на початку твору досить абстрактно, тоді як постать автора вимальовується цілком виразно. Питання вимислу і достовірності, жанру і рецепції, точки зору відносяться в першому розділі до твору, ще не відомого читачеві і ще не написаного автором. Але з перших рядків відчувається індивідуальне Я: «Ще ніколи я не починав писати роман, долаючи таку непевність» (228. – тут і далі роман цитується у перекладі А. Муляра та О.Мокровольського [3], в круглих дужках вказуються тільки сторінки). І далі наголошується на індивідуальному, по контрасту із загальноприйнятим: «А от я полишаю своїх читачів у невіданні. [...] Певно, я міг би, повправлявшись у домислюванні, досить правдоподібно заповнити ці прогалини, аби моя розповідь краще докупи в'язалася; але займатися цим я не маю бажання. Я хочу тут викласти лише те, що сам достеменно знаю» (229). Посилання на відомий твір («Чимало років тому я написав роман „Місяць і мідяки”» (229)) дає ефект письменницької ідентичності, формує горизонт сподівань читача. Складається враження про письменника досвідченого та поважного, що і дозволяє йому починати книгу з зізнання у непевності. Протягом роману статус успішного професійного літератора актуалізується. Хоча в центрі уваги Ларрі та інші персонажі, організуючим стає час не їхнього життя, а час письменника. Лінія експліцитного автора виписана не те щоби ретельно, але з рядом подробиць, що ніяк не стосуються основних героїв. Так починається другий розділ роману, котрий вводить читача в коло персонажів та подій: «В 1919 році, по дорозі на Далекий Схід, мені випало побувати в Чікаго, і з причин, ніяк не стосовних до цієї повісті, я затримався там тиждень на три. Незадовго до того побачив світ один мій роман, що мав успіх. На якийсь час я став цікавинкою, тож не встиг я прибути в Чікаго, як у мене взято інтерв'ю» (229). Образ визнаного письменника одразу створюють такі штрихи: вихід чергового роману, вказівка на його успіх, прихід інтерв'юера, як тільки автор з'являється у місті (як зауважувалося в першому розділі, письменник англійський, тобто йдеться про визнання за межами його країни). Зауважимо, що в 1919 р. було опубліковано саме роман «Місяць та мідяки», про який ішлося трохи вище, що дає підказку читачеві, котрий може зацікавитись

деталіями. Моменти письменницького життя проходять по роману контрапунктом. Містера Моема представляють як письменника, він працює щодня, і тільки «виконавши свою денну порцію роботи» (382), іде побалакати з Ізабеллою. Він дозволяє собі відпустку, лише закінчивши черговий роман. За роботою він і тоді, коли дзвонять з приводу смерті Софі. Є й менш конкретні штрихи: він знає, що таке успіх, цінує зароблені літературною працею гроші, бо вони дають незалежність.

Розповідь про Елліота Темплтона, з котрим оповідач давно знайомий, також включає дещо з письменницького життя: «Я познайомився з Елліотом, коли ще був просто молодим письменником, яких багато, й він не звернув на мене уваги. [...] Та згодом я трохи зненацька здобув успіх у драматургії і швидко відчув, що його ставлення до мене потепліло» (235). У Парижі Елліот приязніший, ніж у Лондоні: «Я засміявся подумки. Мені стало ясно: Елліот з його бездоганним світським чуттям зміркував, що в Англії я як письменник не надто ваговита персона, тоді як у Франції, де письменникові створює престиж сам його фах, я таки щось важитиму» (235-236). Авторитет письменника-оповідача вимальовується у перспективі: сказано не лише про визнання останнього роману, а й про давнішній статус молодого письменника та подальші зміни в репутації. Прикметою визнання стає запрошення поснідати від сноба, і взагалі позиція письменника в соціумі визначається тут суто у відношенні до певної верстви. Шляхетне товариство замкнене на собі, його представники або обережно ставляться до «чужих», як Елліот, або наївно ігнорують різницю можливостей, як місіс Бредлі:

«— Ви зупинялися в Римі? [...] І як там ведеться любій королеві Маргариті? Трохи здивований таким запитанням, я відказав, що не знаю. [...]

— Просто я не знайомий з нею.

— Не знайомі? — місіс Бредлі просто не повірила своїм вухам. — А чому?

— Бачите, письменники, як правило, не приятелюють з королями та королевами.

— Але ж вона така мила жінка, — палко заперечила місіс Бредлі, так ніби я погордував знайомством з тією королівською персоною. — Я певна, вона б вам сподобалась» (243).

Авторитет письменника зумовлений не стільки суспільним становищем, його цінують за знання життя, спостережливість, розсудливість, ерудицію. Ізабелла, після кількох епізодичних зустрічей, довіряє йому те, що ні з ким зі своїх не може обговорити. Він це сприймає як даність: «письменникові люди часто звіряють таке, чого нізачо б не звірили комусь іншому, — будь-який письменник це підтвердить. Хто зна, чим це пояснити. Може, прочитавши дві-три його книжки, вони проймаються відчуттям, що він — по-своєму найближча їм людина; або ж, давши волю уяві, вони бачать себе дійовими особами роману і ладні висповідатися йому так відверто, як сповідаються, на їхню думку, вигадані їм герої» (322).

Отже, оповідь керується не стільки ходом подій, скільки тим, як ці події стають відомими авторові. А він для цього не робить нічого особливого: в

Америці, де знайомиться з Ізабеллою, Ларрі, Греєм та Софі, містер Моем опиняється, збираючись подорожувати на Схід, до Китаю. Подальші зустрічі відбуваються в Парижі, де він або живе певний час, або буває проїздом з Лондона на Рів'єру чи навпаки. Перебування в Тулоні уможливорює випадкову зустріч із Софі, а книга з автографом, знайдена в неї після смерті, стає підставою для виклику в поліцію. На похоронах Софі містер Моем востаннє бачить Ларрі. Всі основні персонажі зустрічаються з письменником, ведуть з ним розмови, розказуючи про себе чи про інших. Чи не всі важливі події не показані безпосередньо, а нібито розігруються в діалогах, здобуваючи висвітлення з різних сторін: це і рішення Ларрі їхати у Париж «байдикувати», і скасування заручин з Ізабеллою, і подорожі Ларрі по Європі та перебування в Індії, і шлюб Ізабелли з Греєм, і оголошення про заручини з Софі, і зникнення Софі, її смерть, і плани Ларрі про вільне життя без грошей – герої з'являються в романі нібито з тим, аби про щось поговорити. Отже, час різноплановий: час розгортання подій не співпадає з часом, коли про ці події стає відомо оповідачеві, є, крім того, окремий час письма.

Визначальна роль образу оповідача, таким чином, зумовлюється різними чинниками. Інформація про відомого письменника (говориться про успіх різних творів, романи перекладаються, їх читають і персонажі) схиляє читача до довіри. Та ж довіра спонукає персонажів до розмов з містером Моемом. Має значення обізнаність письменника в різноманітних питаннях, від літератури, живопису та філософії до паризького дна, більше того, він готовий ділитися знаннями зі співрозмовниками. Це і визначає наступні стратегії белетризації, реалізовані в даному романі: діалогізацію, просвітительські інтенції та образ експліцитного читача.

Посилаючись на досвід Генрі Джеймса, Моем писав, що романіст мусить драматизувати [5, 274] і вважав, що позиція авторського всезнання поступається оповіді від першої особи, де «оповідач і читач об'єднані спільним інтересом до дійових осіб книги, до їх характерів, мотивів і поведінки, і оповідач породжує у читача таке же близьке знайомство з вимишленими створіннями, яке має сам. Він досягає ефекту правдоподібності так же переконливо, коли автор – герой роману власною персоною» [5, 278]. Відмова від авторського всезнання є однією з вагомих тенденцій у літературі з кінця ХІХ століття. Генрі Джеймс чи Вірджинія Вулф також передають слово персонажам, але, судячи по їхніх есе, більше дбають про точне відтворення реальності, аніж про заохочення читача, як це робить белетрист Моем.

Мотивування діалогізації в романі «На жалі бритви» дуже природне: як зазначалося, про життя основних героїв оповідач узнає із розмов з ними самими чи про них. Але в контексті белетристики суттєво, що також діалоги легше сприймаються пересічним читачем, ніж суцільний текст. Питання та відповіді структурують оповідь, поділяючи її на фрагменти, повтори теж сприяють підтримуванню уваги. Функції діалогів у романі різноманітні: вони дають ефект відтворення дійсних розмов, характеризують кожного персонажа, визначають співвідношення між ними і т.п.

Але зупинимось на тому, як діалоги сприяють белетризації тексту. Якщо герої переповідають, що було з ними, містер Моем виступає у ролі співрозмовника-слухача. Неважко помітити відмінність у тому, як будуються діалоги містера Моема з Ізабеллою та Ларрі. Розмови з Ізабеллою починаються з того моменту, коли вона, ще в Чикаго, пропонує сходити в кафе і зізнається, що їй важко зрозуміти коханого. Вона сподівається, що містер Моем зрозуміє її проблеми (чого не може зробити ані вона сама, ані оточуючі), стане порадником, і він цілком справляється:

«— Є люди, одержимі таким нездоланим бажанням робити щось певне, що вони нічного не можуть вдіяти з собою. Вони ладні пожертвувати чим завгодно, аби задовольнити це своє бажання.

— І навіть людьми, що їх люблять?

— О, так.

— Це щось більше за себелюбство?

— Хтозна, — усміхнувся я.

— А яка може бути користь з того, що Ларрі вивчає мертві мови?

— Деяким людям притаманна безкорислива жага до знань. Нічого ганебного в цьому немає.

— А до чого ті знання, коли не збираєшся їх застосовувати?

— Він, може, й збирається. Може, знання самі по собі стануть для нього достатньою винагородою, от як для художника достатня винагорода те, що він створив твір мистецтва. А може, це тільки крок на шляху до чогось подальшого» (324).

Ізабелла запитує, і відповідь спонукає її до наступного питання або ж до уточнення, якщо залишаються незрозумілі моменти. Незрозуміла у розмовах про Ларрі зазвичай мотивація його вчинків, а звідси й відмінність світоглядного плану. Складнощі, які супроводжують обговорення постаті Ларрі (для порівняння, Ізабелла не хоче розуміти Софі, а зрозуміти Ларрі просто не може), саме через діалог стають доступнішими для читацького розуміння. Якщо читач задається питаннями щодо героя, можливо, про це питав і хтось із інших героїв, а отже, в романі можна знайти відповідь. Ларрі залишається недоступним для оточуючих і на початку роману, коли сам не розуміє себе, і пізніше, коли розв'яже свої проблеми. Містер Моем, котрий найближче підходить до розуміння героя, дає таку підсумкову порівняльну характеристику: «Сам я — „із праху земного“; я можу лише захоплюватись світлим горінням такої виняткової людини, але не можу поставити себе на її місце й проникнути в найпотаємніші глибини її єства, як мені іноді щастило, коли я здібався з людьми, ближчими до пересічного типу» (573). Це пояснює інший характер діалогів. Насамперед, ініціатором виступає містер Моем, чий репліки в таких випадках зводяться до коротких уточнюючих питань, іноді питає й Ларрі, щоб знати, чи потрібні подробиці:

«— Два роки по вісім-десять годин на день я штудіював книжки. І я пішов у шахту, добувати вугілля.

— Куди? — скрикнув я вражено.

Мій подив його розсмішив.

– Я надумав, що мені корисно буде попрацювати кілька місяців фізично. Що це дозволить мені розібратися в своїх думках і порозумітися з самим собою.

[...]

– Що ж було далі? – спитав я.

– Свої книжки й одяг я спакував у дві валізи і здав на зберігання в „Амерікен експрес”. Тоді поклав у валізку костюм для переміни, трохи білизни й подався в дорогу. [...] Ви бували колись в шахтарському селищі?

– Тільки в Англії.

– А шахтарські селища, мабуть, скрізь схожі. Шахта, будинок управителя і ряди двоповерхових будиночків, однакові-однаковісінькі – така одноманітність, що дивитися тоскно» (334-335).

Неважко помітити, що тут, на відміну від розмов з Ізабеллою, репліки містера Моема не мають особливої змістовності, вони хіба що додають емоційності, вносять певні, зокрема, комічні акценти. Інша справа, коли мова заходить про досвід, який пережив Ларрі під час мандрів по Індії. В розповіді, котра переходить у виклад принципів індуїзму, містер Моем перестає бути просто слухачем цікавої історії. Він стає скептичним співрозмовником, який не просто приймає нову інформацію, а намагається одразу перевірити її на істинність, співвіднести зі своїми поглядами на життя. Така переміна показова: в розповідях про мандри репліки слухача досить-таки факультативні, вони хіба що пожвавлюють та структурують оповідь. В розмові про просвітлення, переселення душ справа не лише в особистій зацікавленості слухача. Його питання й уточнення репрезентують точку зору, прийнятну на Заході (а отже, властиву й потенційній аудиторії Моема), сприяють адаптації східного світогляду. Суттєво і те, що йдеться не про власні переконання, а про чужі, але освоєні особистим досвідом, що притлумлює ефект екзотики (щодо індусів) або дивацтва (щодо Ларрі):

«– Чи може бути щось грандіозніше за концепцію, що всесвіт не має ні початку, ні кінця, а знову й знову переходить від росту до рівноваги, від рівноваги до занепаду, від занепаду до розпаду, від розпаду до росту й так далі до безконечності?

– А яка, на думку індусів, мета цих безконечних перетворень?

– Мабуть, вони б відповіли, що така природа Абсолюту. Бачите, вони вважають, що призначення всього суцього в тому, щоб правити за стадію покарання чи нагороди за діяння колишніх існувань душі. [...]

– Але чому ж бог не створив світу, вільного від страждань і горя, з самого початку, коли в людині ще не було ні праведності, ні гріховності, які б визначили її вчинки?

– Індуси сказали б, що початку не було. Кожна окрема душа, співіснуючи із всесвітом, існує споконвіку, й природа її зумовлена якимось попереднім існуванням» (518-519).



Діалог є засобом моделювання читацької реакції, він може «перехопити» її та скерувати в потрібному напрямі, даючи додаткові деталі, що впливають на сприймання цілого. Так Ларрі повідомляє містеру Моему, що, як і планував, розпрощався з грішми і готовий без обтяжень вирушити до Америки в якості матроса на пароплав. Реакція містера Моема стримана: «Що ж, ваші гроші, ваша справа. У вас молодість і воля робити, що вам заманеться» (552). Однак далі йде таке: «Я задумано дивився на нього. Відчувши мій погляд, він звів на мене очі – в них блиснув лукавий вогник.

– Якщо вам кортить сказати, що дурень несосвітений, то не соромтесь. Я ніскільки не ображусь.

– Ні, таке мені не кортить. Я тільки подумав, чи не склалося б ваше життя гармонійніше, коли б ви одружились, обсадилися би дітьми, як усі люди.

Він усміхнувся. [...]

– Це вже запізно. З усіх жінок, яких я стрічав у житті, я міг би одружитися тільки з бідолашною Софі» (554).

Плани Ларрі на спокійне і здержливе життя далеко не в кожного читача знайдуть підтримку, а отже читацькій реакції слід задати потрібне спрямування. Стримане «ваша справа» нічого не розкриває, але дає нейтральне тло. «Дурень несосвітений» втілює категоричне неприйняття, яке (можливо, з перебільшенням) відповідає враженням середнього читача і водночас нівелює їх, бо це іронічна самохарактеристика Ларрі. Одразу ж пропонується протилежність: «як усі люди». Цей заклик до того, що вважається нормою, теж по-своєму різкий – як пропозиція відмовитись від свого шляху.

Таким чином середній читач, не схильний до надмірних духовних пошуків та авантур, поступово адаптується до позиції Ларрі: цей герой ані «дурень», ані «як усі», він свідомо йде своїм шляхом і, як сказано на останній сторінці роману, стає щасливим, тож із його вибором варто примиритися. Діалогізація, таким чином, полегшує рецепцію різними шляхами: від простого структурування тексту до розлогих, але жвавих пояснень, внесення змістових акцентів, прямого чи опосередкованого керування тим, як читач сприйме думки і вчинки персонажів.

Інша стратегія белетризації виявляється у просвітительських інтенціях. В есеїстиці Моем не раз наголошував на розважальності своїх творів: «розумний читач взагалі читає роман не для виконання обов'язку, а для розваги», «мета письменника не просвіщати, а догоджати» [6, 274]. Тим не менш, його можна назвати агентом високої культури у царині белетристики. Це стосується проблематики, зокрема, в «Путівнику по англійській літературі» за редакцією М. Дреббл та Дж. Стрінгер твір характеризується так: «Останній значущий роман Моема „На жалі бритви” [...] носив містичний характер; його герой американець Ларрі Даррел відправляється в Індію, живе в ашрамі та осягає значення неприв'язаності» [7, 479], тобто всю суто белетристичну складову опущено. Образ Ларрі містить у собі пізнавальний потенціал, репрезентуючи світогляд і спосіб життя, що суперечить загальноприйнятому і при цьому дає можливість щастя.

Моем пише просто, та при нагоді вставляє відомості, які для компетентного читача здаватимуться зайвими, але для середнього будуть інформативними і навіть необхідними для орієнтації у творі. Так в одній з перших розмов Ізабелла питає:

«— Хто був Рейсдал?

— Рейсдал? Голландський художник, пейзажист. А що?

Його, виявляється, згадав Ларрі. Він казав, нібито Рейсдал знайшов відповіді на свої питання, а коли вона спитала, хто він такий, просто віджартувався.

— Що, по-вашому, він хотів сказати?

Мені саяйнув здогад.

— А може, він сказав Рейсброк?

— Може, й так. А Рейсброк хто?

— Фламандський містик, жив у чотирнадцятому столітті.

— А-а, — розчаровано протягла вона.

Йй це ім'я нічого не промовляло. А мені воно дещо прояснило. Це був мені перший знак, куди, в якому напрямку повернула хлопцева думка» (323). З цього діалогу можна узнати не лише про настрої Ларрі, а й про існування голландського художника та фламандського містика (ім'я Рейсброка вже зустрічалося, коли наводилася розмова Ларрі та Ізабелли, але там не привертало уваги). Приводом, щоби згадати в тексті ці дві нешироко відомі фігури, стають питання дівчини. Але в інших випадках подібні, тільки ширші екскурси з'являються і без зовнішніх поштовхів. Після повідомлення, що Ларрі читає в бібліотеці «Наукові основи психології» Вільяма Джеймса, йде характеристика книги: «це класична праця, важлива віха в розвитку психологічної науки; до того ж вона напрочуд легко читається, але дивно було бачити її в руках у молодика, недавнього пілота, який щойно протанцював до п'ятої ранку» (261). В цьому фрагменті суть, здається, у другій частині: «дивно було бачити». Перша ж, частково витримана в стилі довідника («класична праця, важлива віха в розвитку психологічної науки»), частково представлена враженням читача-дилетанта («напрочуд легко читається»), скоріш дає загальне уявлення про книгу. Це треба тому, хто нічого про неї не знає, і для розуміння цієї сцени, і для поповнення культурного багажу в цілому.

Епізод, в якому містер Моем іде в театр і зустрічає там Ларрі, супроводжується досить розлогим коментарем щодо змісту, стилю та рецепції п'єси: «Якогось вечора я пішов до „Комеді Франсез” подивитися „Береніку”. Я її, звісно, читав, але на сцені не бачив, а що ставлять її рідко, не хотів пропускати таку нагоду. Це не найкраща з Расінових трагедій, але вона хвилює і в ній є кілька справді славетних сцен. Сюжет засновується на короткому уривку з Тацита: Тіт, покохавши палко Береніку, палестинську царицю, й навіть пообіцявши одружитися з нею, в перші ж дні свого правління висилає її з Риму — задля державного блага, всупереч своїм хотінням. Адже сенат і народ Риму рішуче проти його спілки з чужоземною царицею.

Вся п'єса тримається на боротьбі, що коїться в його душі між любов'ю та обов'язком, і, коли вже він завагався, сама Береніка, переконавшись, що він справді її любить, умовляє його лишитись вірним обов'язку й розлучається з ним навіки. [...] Рокіт цих солодкозвучних александрійських віршів відшкодовує брак сценічної дії, і від довгих монологів, з неймовірною майстерністю доведених до сподіваної кульмінації, у мене серце завмирає так само, як від наймоторошніших пригод на кіноекрані» (465-496). Ці рядки, як уявляється, насамперед для того, щоб дати читачеві інформацію про твір, з котрим він, скоріш за все, незнайомий. Для порівняння – фрагмент із Пруста, в якому герой так само збирається на виставу за трагедією Расіна, але, як прийнято, не надає довідкових даних: «Чого прагнула моя уява, то це бачити Берму в „Андромасі“, у „Примхах Маріанни“, у „Федрі“, у найкращих її ролях. Слухаючи, як Берма декламує вірш: *«Ти йдеш від нас? Чого ж так скоро, пане»* і т.д., я умлівав би не менше, ніж коли б гондола підвезла мене до Тиціана у церкві Франі або до Карпаччо в Сан-Джорджо Дельї Ск'явоні. Я знав ці шедеври в чорно-білих репродукціях, поданих у книгах, але серце в мене тьохкало, наче перед мандрівкою, коли я думав, що побачу, як вони купаються в повітрі і в сяйві золотого бриніння» [6, 12-13].

Завдяки просвітительським моментам у романі Моема читач може не тільки слідкувати за сюжетом, співпереживати героям, але й розширити свій кругозір: отримати уявлення про певні книги, мислителів та митців, про поняття епіфеномену та філософську систему веданти і т.п. Звичайно передбачається, як у наведеному фрагменті з Пруста, що більш компетентний реципієнт не потребує додаткової інформації, а менш компетентний прикладе самостійні зусилля для її пошуку. Моем полегшує справу, водночас збільшуючи ймовірність того, що читач узнає все, що треба для розуміння твору і навіть дещо більше. Те, що це свідомо стратегія, яку автор вважає своїм достоїнством, засвідчує таке: «Одного разу Моем сказав Герсону Кеніну, що найкращий комплімент зробив йому американський солдат, котрий воював з японцями на Тихоокеанських островах, у листі якого говориться: „Я прочитав три ваші книжки і жодного разу не зазирнув у словник”» [2, 146].

Неоднаковий культурний рівень персонажів дозволяє розкривати просвітительські інтенції по-різному, не обмежуючись простим наданням інформації, але й іронічно, від протилежного. Сюзанна Рув'є з простодушним захопленням пригадує про читання разом із Ларрі:

«– Що ж він вам читав?

– Та всяку всячину. Листи мадам де Севін'є, дещо із Сен-Сімона. Уявляєте? Я ж раніше ніколи нічого не читала, хіба газету чи вряди-годи роман, коли почую, як його обговорюють по студіях, – читала, щоб не мали мене за дурепу. Я навіть не уявляла, що читати так цікаво. Ті давні письменники не такі вже й телепні, як хтось міг би подумати.

– Хто ж міг би подумати? – засміявся я» (429).

Виявлення просвітительської інтенції відрізняються від тих відомостей, які пов'язані зі світом роману, скажімо, від розповідей Ларрі про шахтарську

працю чи про Індію. Просвітительські наміри відчуваються у тих моментах, що виокремлюються, підкреслюються, відрізняються за стилем, який наближається до науково-популярного.

Б.Дубін розрізняє масову та високу культуру, зокрема, за такою ознакою: «Масова культура діє як система, що включає тебе таким, яким ти є, точніше – яким сам хочеш себе бачити (протилежність їй – система що тебе виключає або вимагає непомірної ціни, самовзрощування і самовідповідальності, рефлексії, самокритики, самопоходання – „Ти жити зобов’язаний інакше” у Рільке)» [1, 77]. Позиція Моема проміжна: його твори не схиляють до «тавтології самоствердження», але нібито підтягують читача до «інакшого». Більш того, в романі мають своє доречне місце посилення і на високу культуру, і (хоча й меншою мірою) на масову. Пояснюючи Ізабеллі серйозні речі, містер Моем згадує Паскаля й Кітса, але коли опиняється під підозрою поліції, то поводить себе так, як підказує йому досвід читання детективів.

Ще одна стратегія белетризації полягає у зверненнях до експліцитного читача. Вони трапляються в романі нечасто, близько десяти разів на весь текст, і чи не завжди вони поблажливі та підкреслено спрямовані на зручність сприймання: «Тут я починаю новий розділок із єдиною метою – дати читачеві трохи перепочити, бо ж наша з Ларрі розмова тривала без перерви» (343). Читачеві Моема дозволяється забути певну сцену чи епізодичного героя, а коли буде потреба, автор скаже ненав’язливо, але чітко: «Нагадаю читачеві: Ларрі розказав мені про всі ці свої пригоди через десять років після того, як вони сталися. А до цієї зустрічі я навіть не уявляв, де він і що робить» (354), «може, читач згадає, що, коли Ларрі втік із ферми після нещасливої пригоди з невісткою господаря, він подався в Бонн» (500). Читацька неухильність подається як норма, більш того, містер Моем підіграє забудькуватому читачеві:

«– Якраз перед вашим приходом у мене був Пол Бартон, – несподівано мовив Елліот.

Я не можу сподіватися, що читач пам’ятає, хто такий Пол Бартон, бо мені самому довелося вернутись назад – глянути, під яким ім’ям я його вивів. Це був той самий молодий американець, котрого Елліот увів у лондонське вище товариство, а потім зненавидів, бо той відкинувся від нього, коли перестав його потребувати» (478).

Моем експлікує образ ненадійного читача, який мусить зорієнтувати читача реального, вказуючи правильний спосіб сприймання. Цей цілком традиційний прийом має в нього свою специфіку: «Якщо в читача склалося враження, що Елліот Темплтон був мерзенний тип, то я відгукнувся про нього несправедливо. Він був передусім, як кажуть французи, *serviable* – [...] „добрий, послужливий, готовий допомогти”» (237). «Якщо в читача склалося враження, ніби в його [Ларрі. – Н.З.] манері було щось менторське, то це моя провина. Його скромність була така очевидна, як і його щирість» (526). За похибки сприймання, таким чином, відповідає автор, який був недостатньо точним і сам спровокував плутанину. Така люб’язність цілком корелює із твердженням Моема: «професійний письменник мусить подобатись» [4, 135], а для цього

варто писати не тільки легко і захоплююче, але й ввічливо. Есе «Мистецтво слова» закінчується ефектною, але цілком справедливою фразою: «Читати художню літературу ніхто не зобов'язаний» [4, 285].

Шостий розділ роману, присвячений перебуванню Ларрі в Індії та здобутому там досвіду, починається так: «Вважаю своїм обов'язком попередити читача, що він може залюбки пропустити цей розділ, не загубивши сюжетної нитки, яку мені треба дотягти до кінця. Адже цей розділ здебільшого – переказ розмови, яку я мав з Ларрі. А втім, я мушу додати, що, коли б не та розмова, то навряд чи я взагалі взявся б писати цю книжку» (494). У цих словах помітне подвійне кодування.

З одного боку, знов апеляція до читача, котрий береться за книгу для розваги і цікавиться насамперед подієвою стороною, з іншого, підкреслюється, що в автора інші пріоритети. Поблажливість обертається на своєрідну заохочувальну гру з читачем, а це дозволяє припустити, що і в інших згадках про ненадійного читача може мати місце гра на перевірку уваги. Озирання на реципієнта є і в останніх словах роману: «І нехай собі як знають прискіпуються пихаті високолобі критики, а ми, читацька публіка, всі в глибині душі любимо історії із щасливим кінцем – тим-то моя розв'язка, либонь, не така вже й погана» (574). Пріоритет щасливого кінця та показове прийняття смаків середнього читача свідчать про орієнтацію Моема якраз на створення белетристики.

Розглянуті стратегії белетризації (образи оповідача-письменника та неуважного читача, діалогізація, просвітительська інтенція) сприяють тому, що твір серйозної проблематики стає простим для читання, а отже, доступним широкій аудиторії. Однак ефект доступності досягається через ускладнення, що вимагає від автора майстерності: діалог складніше монологу, а введення експліцитного автора й читача, роз'яснень з галузі психології, філософії, культури, складніше за їх відсутність. Розглянуті оповідні стратегії не перетягують роман на бік високої чи масової літератури, а служать саме тому, що твір стає белетристичним. Це доводить, що серед конститутивних ознак белетристики вагоме місце займає оповідна специфіка, дослідження окремих її аспектів може стати предметом подальших розвідок.

1. Дубин Б. Массовое признание и массовая культура // Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 76-83; 2. *Ливергант А.Я.* Сомерсет Моэм. М.: Молодая гвардия, 2012. – 283 с.; 3. *Моем В.С.* Місяць і мідяки; На жалі бритви: Романи / Пер. з англ., Передм. І.Влодавської. – К.: Дніпро, 1989. – 574 с.; 4. *Моэм У.С.* Искусство слова / Пер. М.Лорие // Моэм У.С. Подводя итоги: [Эссе, очерки] / Сост., вступ. ст., коммент. Г.Э.Ионкис. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 268-285; 5. *Моэм У.С.* Подводя итоги // Там же. – С. 29-218; 6. *Пруст М.* У пошуках утраченого часу: Твори у 7 т. – К.: Юніверс, 1998. – Т. 2: У затінку дівчат-квіток: Роман / Пер. з франц. А.Перепаді. – 432 с.; 7. *Путеводитель по английской литературе* / Под ред. М. Дрэббл и Дж. Стрингер. – М.: Радуга, 2003. – 928 с.; 8. *Філоненко С.* Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: Монографія. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. – 432 с.

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

## **РОМАН ВИХОВАННЯ: ГЕНЕЗИС, КЛАСИФІКАЦІЯ, СТРУКТУРНО-ТЕМАТИЧНІ ОЗНАКИ**

У статті розглядаються витoki, розвиток, класифікацію та структурно-тематичні ознаки роману виховання. Дослідження філософських засад Просвітництва розкриває своєрідність жанру та художній потенціал роману виховання.

*Ключові слова:* роман виховання, Просвітництво, хронотоп, генезис, типологія.

В статье рассматриваются истоки, развитие, классификация и структурно-тематические черты романа-воспитания. Исследование философских основ Просвещения раскрывает особенности жанра и художественный потенциал романа воспитания.

*Ключевые слова:* роман воспитания, Просвещение, хронотоп, генезис, типология.

It was ascertained in the article the source, expansion, classification and structurally thematic features of “novel of upbringing”. The study of philosophical foundation of Enlightenment opens peculiarities of genre and artistic potential of “novel of upbringing”.

*Key words:* “novel of upbringing”, Enlightenment, chronotop, genesis, typology.

Роман виховання як теоретико- й історико-літературна проблема до сьогодні хвилює багатьох дослідників як вітчизняного, так і зарубіжного літературознавства, не залишаючи осторонь і філософів. Простежимо витoki, розвиток, класифікацію, структурно-тематичні ознаки роману виховання. Становлення нового філософського погляду на людину і природу відкрило нові перспективи у сфері виховання та освіти, викликало дискусії. Емпірична теорія пізнання принесла справжні зміни в педагогіку, і просвітники скористалися цим. Завоюванням епохи Просвітництва стало і «відкриття дитинства, а точніше – його переоцінка на основі сенсуалізму і наукової психології» [10, 249]. Дитина перетворилася на об'єкт особливої турботи як матеріальної, так і моральної. Завдяки творам Ж.-Ж. Руссо, Е.Б. Кондільяка та іншим ученим, які з різних позицій готували цей ідейний переворот, Просвітництво немовби знову відкрило в дитині чистоту, життєву енергію.

Філософ Д.Локк відомий як теоретик англійської системи виховання, що передбачала поєднання фізичного, інтелектуального та морального виховання, причому для морального залучались положення християнської релігії. На думку Д. Локка, досконалість особистості обумовлюється вихованням і соціальним середовищем, яке має владу над людиною. Межа між раціоналізмом і емпіризмом була зумовлена різним розумінням сутності людини: емпірики запропонували ідею «tabula rasa» стосовно людського розуму, коли свідомість кожного новонародженого до зіткнення з матеріальним світом подібна до чистої дошки, на якій досвід може записувати будь-який зміст. У думці Д.Локка, який розглядав людину насамперед як продукт виховання, просвітники бачили, за визначенням А.Ліпатова, «(згідно з своєю моральною

інтерпретацією суспільної проблематики) одне з важливих начал процесу руйнування старого і створення нового суспільства» [9, 119]. Ця теорія була засадничою для просвітницького розуміння етико-соціального перетворення суспільства.

Теоретик мистецтва, літературний критик, корифей німецького Просвітництва Г.Е. Лессінг обстоював принципи реалізму і народності в мистецтві. Особливо звертаючи увагу на виховну функцію мистецтва, він так у «Гамбурзькій драматургії» (1767–1769) визначив його головну мету: «Навчити нас, що ми повинні робити і чого не повинні; ознайомити нас з істинною сутністю добра і зла» [8, 133]. Завдання поета Г.Е. Лессінг розумів у розбудові творчих сил народу, у перевихованні людей, звільненні свідомості від різних упереджень і негативних нашарувань, вірив в утвердження на землі ідеалів розуму й краси, у зв'язок істинно прекрасного з активною діяльністю людей.

Одним із перших кантіанців в історії естетики був просвітник, письменник і філософ Фрідріх Шіллер, який не тільки наслідував учителя, а й сперечався з ним. Під впливом філософії І.Канта Ф.Шіллер розробив власне етико-естетичне вчення («Листи про естетичне виховання» (1793–1794), «Про наївну і сентиментальну поезію» (1795–1796) та ін.) про стосунки між прекрасним і піднесеним. У 1793 р. відбулася полеміка між І.Кантом та Ф.Шіллером щодо суті поняття «гідність» та його співвіднесення з естетичним. У статті «Про грацію та гідність» (1793) Ф. Шіллер, підтримуючи І. Канта в розумінні краси, естетичного смаку, моральності, водночас критикує його за надмірне протиставлення «дії за схильністю» «дії за обов'язком» – естетичного і етичного. У «Листах про естетичне виховання людини» Ф.Шіллер показав, що через естетичне ставлення людини до дійсності відбувається перехід від чуттєвості до розуму, примирення розуму з чуттєвістю. Він писав про необхідність вдосконалення людського розуму і про використання сили мистецтва для виховання звичаїв («Театр, що розглядається як моральний заклад»).

К.-А. Гельвецій досить послідовно обґрунтував положення про те, що моральна культура людей формується в процесі виховання. Цікавою є суперечка між Д.Дідро і К.-А. Гельвецієм щодо співвідношення виховного впливу суспільства на свідомість індивіда і природних схильностей. К.-А. Гельвецій вважав, що ідеї як зміст свідомості обумовлені суспільством, а розум формується вихованням, яке разом із зовнішніми обставинами здатні змінити людину. Проте Д.Дідро заперечував це. Ідеї відомих філософів знайшли відображення в літературі. Типологія західноєвропейського роману епохи Просвітництва представлена у М.Соколянського такими жанровими модифікаціями, як роман виховання, «авантюрний», «роман великого шляху», психологічний, фантастичний [13]. Крім того, в англійській прозі зрілого Просвітництва були започатковані нові жанри – сімейно-побутовий психологічний роман (С.Річардсон), «комічна епопея» (Г.Філдінг), сатиричний роман (Т.Смоллетт).

Зупинимося на романі виховання, який є традиційним різновидом жанру роману. Існує значна кількість наукової продукції, присвячена генезису та

еволюції цього жанру в різних літературах, його специфіці як роману, що розвивався протягом різних епох, починаючи з Просвітництва і до сьогодні включно, структурі цього жанрового різновиду, філософській і художній природі. Дослідники висловлюють деякий сумнів щодо чистоти жанру: приналежності того чи іншого роману до роману виховання, оскільки критерії розмиті й майже в кожному романі є елементи роману виховання. Так, роман «Історія Агатона» К.Віланда, на погляд Л.Д.Березіної, є також жанром психологічного роману, культурно-історичного, насамперед філософського і виховного. Відомо, що жанр роману виховання виник у німецькій літературі в другій половині XVIII ст. в епоху Просвітництва, поширившись і в першій половині XIX ст. у зв'язку зі зміною ролі людини в суспільстві, появою у просвітників переконання про необхідність поліпшити природні дані людини через виховання, досвід, самовиховання. Відсталість Німеччини і слабкість її буржуазії сприяли відтворенню в художній літературі питань виховання, смислу життя, призначення людини. Уперше термін «Bildungsroman або Erziehungsroman» використав у 1774 р. Ф.Бланкенбург, визначивши його як тип роману з домінуванням виховання і формуванням характеру героя. З часом цей термін Ф.Бланкенбурга одержав визнання. Поняття «роман виховання» запровадив до літературознавчого обігу німецький філософ Вільгельм Дільтей (1883–1911), який «перший осмислив роман виховання як історичний жанр, що знайшов своє найкраще втілення у «Вільгельмі Мейстері» Гете...» [12, 23]. До речі, деякі дослідники розмежовують поняття «Bildungsroman» (роман виховання), «Erziehungsroman» (виховний роман) і «Entwicklungsroman» – роман розвитку, інші вважають несуттєвими різницю між ними. У російському літературознавстві термін «Bildungsroman» перекладався і як «роман виховання», і як «виховний роман». Уперше в Німеччині XVIII ст. у праці «Versuch über den Roman» («Дослідженні роману») Ф.Бланкенбург порушив питання про просвітницький роман, шляхи розвитку і формування його героя під впливом життєвих подій. До речі, літературознавець К.Г.Ханмурзаєв розрізняє типологічні моделі просвітницького роману виховання і романтичного, пояснюючи відмінність між ними принципово іншим поглядом на особистість, її призначення та можливості.

Сучасник Ф.Бланкенбурга Кристоф Мартин Віланд назвав цей тип роману «Seelengeschichte» («історія душі»). Першим зразком жанрової форми виховного роману є «Історія Агатона» (1766) К. Віланда, який запропонував ідею всесилля людського розуму і полемізував з ідеєю опрощення, підкорення людини силам природи. О.І.Жеребін зазначає, що «Історія Агатона» «відтворює той етап розвитку німецької ідеології, коли раціоналістична конструкція ще не спростовується, але вже стає проблемою і потребує підтримки з позиції емпіризму» [4, 193]. У центрі твору – процес становлення особистості Агатона, впевненого, що справедливості можна досягти через морально-духовне самовдосконалення людини. К. Віланд демонструє обумовленість переконань і поведінки героя-ідеаліста обставинами його життя.

У Німеччині роман виховання також представлений такими творами, як



«Історія життя Тобіаса Кнаута» (1776) І.Вецеля, «Мандри Франца Штернбальда» (1798) Л.Тіка, «Гіперіон, або Відлюдник в Греції» (1799) Й.Гельдерліна, дилогія «Роки навчання Вільгельма Мейстера» (1796) і «Роки подорожі Вільгельма Мейстера» (1829) Й.Гете, «Люцинда» (1799) Ф.Шлегеля, «Титан» (1800–1803) Жана-Поля Ріхтера, «Генріх фон Офтердінген» (1797–1800) Ф.Новаліса, «Житейські переконання kota Мурра» (1819–1821) Е.Т.А. Гофмана, «Зелений Генріх» (1855) Г.Келлера, «Бабине літо» (1857) Ф.Штіфтера, тощо. Роман виховання активно функціонував і в ХХ ст. Зокрема, це твори «Чарівна гора» (1924), «Іосіф і його брати» (1933–1943) Т.Манна, «Гра в бісер» (1931–1942, надрук. 1943) Г.Гессе, «Чудодій» (1957) Е.Штрітматтера, «Зупинка в дорозі» (1977) Г.Канта, «Бляшаний барабан» (1959) Г.Грасса та ін. Проте виокремлюють і антироман виховання. Так, Герхард Майер до цього типу відносить «Flegeljahre» Жан Поля та «Життєві переконання kota Мурра» Е.Т.А. Гофмана, романи «Stopfkuchen» В.Раабе, «Peter Michel» Ф. Хуха, «Jakob von Gunten» Р.Вальтера та ін.

Роман виховання є специфічною для німецької літератури формою роману, структуру якого визначає процес формування характеру героя і виховання особистості («Entwicklungsprozess»), що охоплює тривалий період часу – з дитинства і до фізичної та духовної зрілості – і завершується переважно тим, що герой втратив цілісність і наївно-дитяче світосприйняття, досягнувши в зрілому віці цілісності, внутрішньої гармонії та справжнього місця в житті. До речі, тривалий час цей різновид роману вважали «виключно німецьким феноменом», про що нагадує С.Притолук [12, 5].

У монографії «Романтизм у Німеччині» (Л., 1973) Н.Я.Берковський крізь призму філогенезу і онтогенезу розглядає проблему німецького роману виховання, що відрізнявся розкриттям того, як будується людина, як виникає особистість. У російському літературознавстві дисертацією, присвяченою німецькому роману виховання, була ««Роки навчання Вільгельма Мейстера» Гете – освітній роман Просвітництва» (Уфа, 2007) С.Гіждеу, де йшлося про вплив англійської романістики ХVIII ст. та просвітницької ідеології на формування роману виховання. Далі розробляла теоретичні питання німецького роману виховання Р.Дарвіна, яка акцентувала на відмінностях виховного роману від біографічного або автобіографічного, сімейного, зазначила відсутність єдиного погляду на значення термінів «роман виховання», «роман освіти», «роман розвитку», які використовуються переважно без диференціації. За наявності великої кількості праць з цієї проблеми, зазначає В.М.Пашигорев у дисертації «Роман виховання в німецькій літературі ХVIII–ХХ століть. Генеза і еволюція» (Ростов-на-Дону, 2005), вона недостатньо вивчена в літературній науці, про що свідчить відсутність диференційованого підходу до вивчення жанрової специфіки роману виховання, різне трактування його філософської та художньої природи, термінологічна непослідовність й суперечливість, різна методологічна орієнтація. Німецькі вчені також зверталися до розвитку німецького роману виховання, його витоків. Це Меліта Герхард, Фріц Мартіні, Карл фон Моргенштерн, Юрген Якобс, Теодор Мундт, Рольф Зельбманн,

Вільгельм Дільтей, Г.Г.Борхердт та ін.

Роман виховання часто називався ім'ям головного героя («Вільгельм Майстер» Й.Гете, «Обломов» І.Гончарова, «Мадам Боварі» Г.Флобера та ін.) або родовим ім'ям («Люборацькі» А.Свидницького, «Будденброки» Т.Манна, «Сага про Форсайтів» Д.Голсуорсі). Письменники звертаються до засобу концентрування дій навколо головного героя, показують одержані ним уроки життя. Поряд із зовнішніми подіями в житті героя існують більш важливі внутрішні чинники біографії, представлені духовними змінами і акцентуванням на виховному комплексі, де значна роль належить обов'язковим персонажам – учителям, наставникам («Nebengestalten»), що направлятимуть виховний процес шляхом пізнання і попереджатимуть можливі помилки своїх вихованців. Внутрішній розвиток героя розкривається в зіткненнях із зовнішнім світом руйнівного зла, випробуваннях, у яких герой намагається опанувати себе, самовдосконалитись, рухаючись від індивідуалізму до суспільства і людей. Духовному зростанню сприяють пошуки правди, справедливості, ідеалу. Герой «третього стану» виявляється здатним служити високій ідеї та приносити користь своїй країні. Як правило, героєві такого типу просвітницького роману протиставляється представник дворянського середовища і культури. Роман виховання XIX ст. відзначала широта світоглядних проблем.

Дослідниця А.Діалектова, аналізуючи романи виховання в літературі Німеччини середини XVIII століття, підсумовує систему ознак, що характеризують специфіку роману виховання: внутрішній розвиток героя, який розкривається в зіткненнях із зовнішнім світом; уроки життя, одержані героєм у результаті еволюції; зображення становлення характеру головного героя з дитинства до фізичної та духовної зрілості; активна діяльність центрального персонажа, націлена на встановлення гармонії й справедливості; прагнення ідеалу, що гармонійно поєднує фізичну і духовну досконалість; рух героя від крайнього індивідуалізму до суспільства тощо [3, 36–37]. У сюжетно-композиційній структурі роману виховання використовується метод інтроспективного зображення подій, допускається ретроспекція, принцип моноцентричної композиції тощо. Суттєвою характеристикою цього жанру вчені називають «біографічний час, який, на відміну від казкового та авантюрного, цілком адекватний реальному, але не завжди зіставлений з історичними віхами, вододілом у ньому служать покоління» [8, 493], він превалює над історичним часом.

І.Влодавська стверджує, що «хронотоп роману виховання типологічно стійкий, підпорядковуючись головній організуючій ідеї учнівства у життя, реалізація якого можлива тільки у часовій та просторовій протяжності» [2, 4]. Звідси виходить, що етапи розвитку героя обумовлюють циклічність розповіді. Зокрема, Л.Толстой виділяє чотири – дитинство, отроцтво, юність, молодість. Дослідниця, системно осмислюючи жанр роману виховання, спирається на аналіз типу героя та на характер конфлікту, наголошує на усталеній фабульній схемі з трьох компонентів: дитинство, отроцтво, розлучення з батьківським

домом (тема «юнака на роздоріжжі», як у «Вільгельмі Мейстері» Й.Гете), роки навчання і подорожей та самовизначення героя за наявності позитивної програми, де обов'язковим для руху вперед є метод спроб і помилок. До речі, ці періоди життєпису героя притаманні не тільки роману виховання, тому необхідно звертати увагу на «зміст кожного з складових» [2, 6].

Структура роману виховання містить елементи інших жанрових різновидів роману – пригодницького, шахрайського, соціально-психологічного, філософського, сатиричного, подорожі. Відзначаючи типологічну близькість роману виховання з романом – сімейною хронікою, як правило, вчені зазначають, що «сімейна хроніка майже завжди є романом виховання, але роман виховання не завжди – сімейна хроніка...» [7, 495]. Ю.Попов стверджує, що «ідея виховання є одним з провідних і формотворчих моментів нового європейського роману взагалі», а «характер героя набуває сюжетного значення» [7, 493]. Суттєву роль у вирішенні проблем, що розробляються в романі виховання, відіграють автобіографічні моменти, якими цей тип близький до біографічного роману і які підсилюють особисте начало в розвитку цього жанрового різновиду. Домінування форми оповіді від третьої особи сприяє розміреній, повільній нарації, переважно хронологічно послідовній.

Цікавими є думки Н.Осіпової, кандидатська дисертація якої ««Девід Копперфільд» Ч.Діккенса і «Пенденніс» У.Теккеря – два варіанти виховного роману» (М., 2001) була присвячена англійському роману виховання Ч.Діккенса і У.Теккеря. Дослідниця виділила чотири міфологеми в романі виховання: ініціації (мотив випробувань), загубленого раю (мотив втрати ілюзій), блудного сина і пошуків чаши святого Грааля (мотив духовних пошуків і сумнівів). Завдяки англійському письменнику Л.Стерну (роман «Життя і думки Трістрама Шенді, джентльмена», 1760–1767 і «Сентиментальна подорож», 1768) був створений жанр «подорожі», який у XVIII ст. широко поширився і елементи якого були використані романом виховання, зокрема у створенні образу героя-мандрівника, у розвитку сюжетної лінії ідейно-морального оновлення героя, у розкритті ролі обставин і середовища у формуванні свідомості й характеру героя, що перебував під впливом отриманих від дійсності вражень.

Спираючись на образ людини і часу, М.Бахтін у російському літературознавстві в праці «Роман виховання і його значення в історії реалізму» одним з перших дослідив теоретичні основи роману виховання, визначив його специфічні особливості й відмінності від інших жанрових форм, запропонував власну класифікацію роману виховання, простежив його проблематику. Розглядаючи жанрові різновиди роману виховання, вчений зіставив роман випробувань і роман виховання, зазначивши в першому типі роману незмінність героя, що випробовується вже готовим ідеалом, і наявність у другому ідеї становлення героя, яка організовує художню структуру твору. Тому неточним є, на наш погляд, твердження деяких дослідників, що М.Бахтін запровадив ще одне визначення роману виховання – «роман випробувань» [7, 494]. М.Бахтін стверджує хиткість меж, що існують між романом випробування

і романом виховання. Своєрідним романом виховання є твори «Злочин і кара» (1866), «Підліток» (1874–1875) Ф.Достоевського, «Нудота» (фр. *La Nausée*, перша назва «Меланхолія», 1938) Ж.-П.Сартра, «Сторонній» (фр. *L'Étranger*; інший варіант перекладу: «Чужий», 1942) А.Камю, «Під сіткою» (англ. «*Under the Net*», 1954) А.Мердок. В Єкатеринбурзі у 2001 році була захищена Ельвірою Демченковою кандидатська дисертація «"Підліток" Ф.Достоевського як роман виховання: Жанр і поетика».

Творчість американського митця останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття – у центрі уваги Олени Загаріної, яка в кандидатській дисертації «Традиції роману виховання в прозі Дж.Ірвінга кінця 1960-х–1980-х рр.» (Саранск, 2011) розглядає тему виховання і випробування героя в романах «Отель «Нью-Гемпшир»», «Правила виноділів», «Молитва про Оуена Міні» Дж.Ірвінга кінця 1960-х–1980-х років, їхню художню своєрідність.

Діахронічний підхід до роману дає змогу літературознавцю виділити такі внутрішньожанрові підтипи:

- циклічний – з поступовим відтворенням шляху героя з дитинства до старості з фіксацією всіх змін у характері й світогляді людини, пов'язаних зі зміною віку; «ідилічно-циклічний інгредієнт» [1, 201] характерний, зокрема, для роману становлення Л. Толстого;

- типовий шлях, який повторюється, становлення людини від «юнацького ідеалізму і мрійливості до зрілої тверезості та практицизму» [1, 201]. Зовнішній світ і життя героя постають як школа і досвід, як середовище, через які проходить людина, одержуючи результат. Цей тип роману представлений класичним романом виховання другої половини ХVІІІ ст. у К.Віланда, І.Вецеля, Й.Гете. Саме цей тип є характерним явищем німецького Просвітництва, де «в зародковій формі були порушені проблеми людських можливостей і дійсності та творчої ініціативності» [1, 203];

- біографічний (автобіографічний) тип, де циклічність відсутня, а становлення відбувається в біографічному часі і, проходячи через неповторні індивідуальні етапи, є результатом усієї сукупності життєвих умов і подій, що змінюються. М.Бахтін наголошує на відсутності принципу становлення, розвитку героя, який залишається незмінним. «Становлення життя-долі зливається зі становленням самої людини» [1, 202], як у Г.Філдінга в «Історії Тома Джонса, знайди», у Ч.Діккенса в «Девіді Копперфілді»;

- дидактико-педагогічний роман, в основі якого – педагогічна ідея, педагогічний процес виховання, як у «Телемаху» Ф.Фенелона, в «Емілі» Ж.-Ж.Руссо. Деякі його елементи спостерігаються у Ф.Рабле і Й.Гете в інших різновидах роману становлення;

- реалістичний тип роману становлення, в якому разом зі становленням людини на рубежі двох епох відбувається історичне становлення і зміна самого світу, який у попередніх типах роману був стабільним і міцним, вимагаючи від людини, що розвивалась, змінювалась у межах однієї епохи, пристосування і підкорення до законів свого життя («Гаргантюа і Пантагрюель», «Сімплісіссімус», «Вільгельм Майстер»). М.Бахтін стверджує, що роман

виховання є синтетичним романом, підготовленим розвитком роману подорожі, роману випробувань, біографічного. Іншу класифікацію роману виховання пропонує літературознавець Д.Затонський, виділяючи залежно від еволюції особистості два типи [5, 136–169]:

– «роман кар'єри», коли еволюція особистості є негативною. Досягнення успіху відбувається через внутрішній конфлікт, втрату моральних чеснот, пригнічення важливих людських якостей («Червоне і чорне» Стендаля, «Втрачені ілюзії» О.Бальзака, «Ярмарок суєти» В.Теккерея, «Любий друг» Г.Мопассана, «Геній», «Сестра Керрі» і «Американська трагедія» Т.Драйзера тощо). Людина з низів, прагнучи пробитися у вищий світ, як правило, морально або фізично гине. Цей тип роману характерний для класичної французької та американської літератур;

– позитивна еволюція особистості («Вільгельм майстер» Й.Гете, «Уеверлі» В.Скотта, «Девід Копперфільд» і «Великі сподівання» Ч.Діккенса, «Пенденніс» Теккерея). Цей тип притаманний переважно англійській та німецькій літературам. До речі, дискусійним на сьогодні залишається питання про роман виховання у Ч.Діккенса. Першим романом виховання у цього митця, на думку Є.Генієвої, став роман «Пригоди Олівера Твіста», а Т.Сільман таким першим романом виховання в творчості Ч.Діккенса вважає роман «Домбі і син». Цікавими й слушними в цьому плані є висновки дисертації «Роман Ч.Діккенса «Життя і пригоди Ніколаса Нікльбі» як роман виховання» (Балашов, 2011) Юлії Камардіної.

Л.Пінський у монографії «Реалізм епохи Відродження» пов'язує особливості роману виховання з традицією сюжету-ситуації, яку заклав у «Дон Кіхоті» Сервантес. Дослідник згадує освітній роман як жанровий різновид, побудований за принципом сюжету-ситуації.

Типологія роману виховання різноманітна і представлена цілою низкою типів героїв: «геній» (митець, учений), «маленька людина», «середній герой», «дивак», «бунтар», «конформіст» тощо. Типологія зумовлює і характер мети, до якої йде герой шляхом бунту або еволюції, конформізму. У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (2001) пропонуються два орієнтири: спрямованість до ідеалу, який втілюється в залученні до світу мистецтва, або в соціальному радикалізмі, або у втечі від суспільства, а також «матеріальне та честолюбне задоволення, яке здійснюється через перехід на вищий щабель соціальної ієрархії» [7, 494].

В.Пашигорєв вважає, що роман виховання є романом про формування світоглядної позиції героя в результаті уроків життя, практичного досвіду, про складні пошуки смислу буття, суспільного ідеалу, позитивної програми. З погляду гуманістичної концепції особистості В.Пашигорєв класифікує німецький роман виховання за такими характерними типами: правитель-гуманіст і демократ (Агатон Віланда, Йосип Прекрасний Т.Манна, Кнехт Гессе); правдошукач, що еволюціонує в напрямі діяльного, продуктивного існування і суспільно корисної діяльності (Вільгельм Мейстер Гете, Генріх Лес Келлера, Станіслаус Бюднер Штрітматтера, Марк Нібур Канта); митець, який

долає конфлікт духу і життя на шляху гармонійного існування (Генріх Новаліса, Генріх Лее Келлера) [11, 132–133]. Враховуються такі характеристики при класифікації романів виховання: концепція особистості, характер конфлікту роману, життєва програма героя.

У композиції роману виховання важлива роль належить речовому світові (портрет, інтер'єр, географічні назви, краєвиди, опис одягу, речей, їжі, просторові координати), який виконує «не тільки конкретно-відображальну функцію, але є знаками, символами певних життєвих настанов та цінностей, способу життя (мотив шляху, образ дому, саду, моря, міста, села тощо)» [7, 495]. Нині в літературознавстві відсутній єдиний погляд на періодизацію й особливості розвитку Просвітництва. Однак можна стверджувати, що вплив ідейно-естетичних принципів Просвітництва обумовив появу нових або модифікацію вже відомих жанрів у літературі як ХІХ, так і ХХ ст., зокрема, й роману виховання «як втілення прогресивних ідей і поглядів на проблему «людина і суспільство», на необхідність формування нового типу громадянина і на сам процес формування» [14, 42], на пошуки позитивної програми розвитку особистості.

Ознаки роману виховання як жанрового різновиду роману спостерігаються тією чи іншою мірою в різних національних літературах. Жанр просвітницького роману виховання, обумовлений просвітницькою ідеологією, продовжив існувати і розвиватися в російській та українській прозі другої половини ХІХ ст., зокрема, у Т.Шевченка («Близнецы», «Художник»), П.Мирного («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), А.Свидницького («Люборацькі»), І.Франка («Лель і Полель», перша частина; незакінчений роман «Не спитавши броду»), у Л.Толстого (автобіографічна трилогія «Дитинство», «Отроцтво», «Юність»), М.Лєскова («Дитячі роки»), Ф.Достоевського («Підліток»), І.Гончарова («Обломов») тощо. Крім того, елементи просвітницького роману виховання наявні в повістях Т.Шевченка, Марка Вовчка, І.Нечуя-Левицького, П. Мирного, а повість «Петрії і Довбушуки» І.Франка, за твердженням Т. Гундорової, вирізняється «проблематикою, близькою до роману виховання» [6, 3, 302]. Інша дослідниця зазначає: М.Бахтін «неодноразово підкреслював своєрідність у розвитку лінії російського виховного роману, яка близько підходить до традицій німецького Bildungsroman'у, хоча прямого впливу останнього і не зазнавала» [3, 51]. Отже, проблема роману виховання, його витоків, еволюції, жанрової специфіки, національної своєрідності продовжує бути в центрі уваги літературознавців різних країн.

1.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.; 2. Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания начала XX в. Типология жанра / И.А. Влодавская. – К.: Вища школа, 1983. – 181 с.; 3.Диалектова А. Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения / А. Диалектова. – Саранск, 1972. – 38 с.; 4.Жеребин А.И. Блистательный провал (К проблеме «романа воспитания» в творчестве К.М. Виланда) / А.И. Жеребин // Школа теоретической поэтики : сборник научных трудов к 70-летию Натана Давидовича Тamarченко / ред.сост. В.И. Тюпа, О.В. Федунина. – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 189–198.; 5.Затонский Д.В. В наше время / Д.В. Затонский. – М. Сов. писатель, 1979. – 430 с.; 6.Історія української літератури ХІХ ст.: в 3 кн. / [під ред.

М.Т. Яценка]. – К.: Либідь, 1995.; 7. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.; 8. *Лессинг Г.-Э.* Гамбургская драматургия / Г.-Э. Лессинг. – М.-Л.: Academia, 1936. – 455 с.; 9. *Липатов А.В.* Возникновение польского просветительского романа (проблемы национального и общеевропейского) / А.В. Липатов. – М.: Наука, 1974. – 302 с.; 10. *Мир Просвещения. Исторический словарь* / [под ред. Винченцо Ферроне и Даниеля Роша / Пер. с итал. Н.Ю. Плавинской под ред. С.Я. Карпа]. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 668 с. 11. *Пашигорев В.Н.* Роман воспитания в немецкой литературе XVIII–XX веков / В.Н. Пашигорев. – Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1993. – 144 с.; 12. *Притолук С.* Жанрові особливості роману виховання / С. Притолук. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2004. – 48 с.; 13. *Соколянский М.Г.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения (Проблемы типологии) / М.Г. Соколянский. – К.– О.: Вища школа, 1983. – 140 с.; 14. *Сидоренко О.О.* «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» – роман виховання / О.О. Сидоренко // Радянське літературознавство. – 1989. – № 5. – С. 40–48.

*Айше Емель Кефелі,  
д-р філол. н., проф.,  
Університет Мармара,  
(м. Стамбул, Туреччина)*

## **КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ І НАУКОВО-ТЕХНІЧНИЙ ПРОГРЕС**

*Переклад Вікторії Горячової*

Стаття присвячена визначенню основних функцій порівняльного літературознавства, проблемі взаємодії літератури та кінематографу, складнощам проведення компаративних студій у період активного розвитку технологій.

*Ключові слова:* компаративістика, порівняльне літературознавство, науково-технічний прогрес, сучасні порівняльні дослідження, роман, сценарій, подорожні записки.

Статья посвящена определению основных функций сравнительного литературоведения, проблеме взаимодействия литературы и кинематографа, сложностям проведения компаративных исследований в период активного развития технологий.

*Ключевые слова:* компаративистика, сравнительное литературоведение, научно-технический прогресс, современные сравнительные исследования, роман, сценарий, путевые заметки.

The article is dedicated to defining the main functions of comparative literature, the problem of interaction between literature and cinema, the difficulties of comparative studies in the period of rapid technological development.

*Key words:* comparative studies, comparative literature, scientific and technological progress, modern comparative studies, novel, script, travel notes.

Порівняльне літературознавство визначають як системне мистецтво, що вивчає проблеми подібності, впливу і спорідненості. Цей напрям науки зближує літературу з іншими видами мистецтва, досліджуючи художні твори різних націй, мов і культур та виявляє паралелі, подібності й відмінності між ними. Водночас, встановлюються зв'язки літератури з іншими сферами, такими як: кінематограф, психологія, соціологія, філософія, що забезпечує ширший погляд читача і дослідника на проблему.

Перша і найпростіша функція порівняльного літературознавства – наблизити літературу до інших сфер науки і мистецтва. Але в час, коли технічний прогрес і засоби зв'язку постійно звужують наш світ і зближують людей, обсяг джерел та галузей, корисних для досліджень із компаративістики, також швидко зростає. Літературний текст, кінематографічна адаптація (роман чи оповідання, перенесені в кіно), можуть бути ретельно вивчені при зіставленні зі сценарієм, піснею чи картиною. Це зіставлення творів, що належать до різних мов і культур, іншими словами – матеріалу на одну й ту саму тему, спрямовуватимуть дослідника на порівняння та встановлення спільних і відмінних ознак цього гомогенного матеріалу. Етап, на якому воно проводиться, є процесом роздумів і висновків щодо подібностей і відмінностей. Але, в ході аналізу найважливішою умовою є досконале знання дослідником культури, традицій та історичних періодів, до яких належить певний матеріал, а також відсутність покvapливих висновків.

Процес порівняння, що здійснюється на двох етапах у вигляді фаз «дослідження та висновків», може бути представлений формулою «X та Y».

- X позначає материк, цивілізацію, націю, повне зібрання творів автора, його життя та літературну діяльність, іноді навіть один текст, частину, речення або вираз із тексту;

- «та», як поєднуючий X з Y або Y з X чинник: твердження, дослідження, вплив або перебування під впливом, спрямування та інші процедури;

- Y вказує на те, до яких текстів чи матеріалів мають бути застосовані ці процедури.

Дослідник має право вільного вибору між X та Y як центральних. Наприклад, оскільки будь-яку тему можна досліджувати, взявши за основу турецьку літературу, ту ж саму тему можна вивчати, обравши за основу арабську, перську, французьку, англійську, російську чи американську літературу.

Вирішальні фактори у виявленні схожих і відмінних рис у текстах чи матеріалах, що зіставляються, можуть бути згруповані таким чином:

1. Читання: йдеться про виявлення текстів, які читав та якими користувався письменник. Але, на сьогоднішній день, для досліджень впливу одного лише читання замало. Розвиток технологій розширює можливості для користування письменника джерелами, доступ до яких забезпечують кінематограф, опера та інші види візуального мистецтва, інтернет.

2. Переклад: письменник може не знати усіх мов світу. Але за допомогою перекладів він має доступ, якщо й не до всіх творів у повному обсязі, то хоча б до перекладів уривків із них.

Сучасні порівняльні дослідження ускладнюються через те, що техніки колажу й монтажу, інтертекстуальні зв'язки в постмодерністських творах, змушують автора шукати різні засоби для оздоблення своїх думок. Переклади та адаптації є одними з найважливіших матеріалів для порівняльних досліджень. Зміни, допущені при перекладі текстів, випущені й додані до них



частини, є важливими з погляду культури і мови перекладу, вони повинні бути досліджені. Вивчення особливостей форми і мови оригінального тексту займає важливе місце серед студій, які проводяться цій галузі. Як сказав Поль Валері, майстерність поетів полягає в тому, що мислене ними, вони можуть блискуче відтворювати словами. З цього погляду стилістика – це допоміжний інструмент у дослідженнях із компаративістики.

3. Подорожі й подорожні записки: подорож – це культурна практика, корені якої сягають сивої давнини. Упродовж усієї історії в них існує антропологічний аспект, що визначається як прямий контакт із «Чужим». Дослідники називають подорож пережитим, живим культурним досвідом. Подорожні твори є важливим матеріалом, який складає джерельну базу для культурної історії. Водночас, вони вважаються благодатним матеріалом для фантастичних подорожей, утопічних і пригодницьких романів.

Для тих, хто працює у сфері порівняльного літературознавства, подорожні записки є надважливим матеріалом. Мандрівник, який бачить і вивчає звичаї і традиції, соціальне життя безпосередньо на місці їх поширення, волею-неволею зіставляє побачене з його власною культурою та стилем життя. Привертає увагу те, що багато письменників (від Антуана Прево і до Жуль Верна), працюючи над своїми творами, використовували антології, до яких входили подорожні записки і враження відомих мандрівників та мореплавців. Але не треба думати, що будь-яка робота, пов'язана з подорожжю є дослідженням із компаративістики. Адже цей вид роботи, як можна помітити з прикладів порівняльного літературознавства, має включати подорожі, здійснені мандрівниками, котрі є представниками різних культур і народностей. Як, наприклад, у творі *La Sicille au XVIII<sup>eme</sup> siecle vue par les voyngeurs etrarige*", \, Strasbourg, Heitz, 1955 / *Сицилія у XVIII столітті очима іноземця-мандрівника*.

Вивчення відмінних та подібних рис представників різних культур і народів, повинно бути основною частиною таких робіт. Дослідження, здійснені в рамках однієї літератури, не входять до їх числа. Вони - лише перший крок у таких працях. У статті «Мандрівник» в «Енциклопедії» Дідро зазначено, що «людина, яка розповідає про свої подорожі, - бреше». Якщо відштовхуватися від цієї думки, то відрізнити правду від вигадки у подорожніх записках дуже складно, навіть неможливо.

Під час проведення досліджень із компаративістики потрібно звертати увагу на те, чим керується мандрівник-письменник, прикрашаючи свою розповідь. Іншими словами, з'ясувати мету й сенс його вигадок. Потрібно зупинитися на тих вигадках, які набули вигляду об'єктивного тексту і можуть бути використані в літературному плані. Якщо поглянути хронологічно на відношення подорож-література, зауважимо два важливі поняття:

А) Паломництво;

Б) Розвідки і туристичні подорожі.

Паломництво необхідно розглядати окремо від інших подорожей, як це є в дослідженнях з арабської літератури. Потрібно завжди пам'ятати про відмінності між цими двома подорожами: перша - як релігійна; друга - як

сафарі. Паломництво – це пошук, що вказує дорогу до духовного щастя і нагадує про мінливість світу; шлях, що веде до спокою. Лише в часи Середньовіччя проведення таких походів, що здійснювалися християнами у складі груп, були надзвичайно складними (зі своїми настановами, яких потрібно було дотримуватися в дорозі), згодом унормувалися й стали прообразом сучасних туристичних подорожей.

Подорожні записки, які відображали думки, традиції та звичаї, життя людей різних часів і країн – джерела, що свідчать про географічні, історичні й, водночас, соціальні та культурні зміни. Вони особливо активізуються у період Просвітництва (XVIII ст.) та паралельно з розвитком Романтизму (XIX ст.). Подорожні записки кінця XIX – початку XX століття здебільшого виходять з-під пера дипломатів і містять їхні спогади та враження. У період між двома світовими війнами вони продовжують розвиватися за рахунок спогадів, вражень та репортажів журналістів. Подорожні записки завжди важливі для компаративістики завдяки враженням письменників, які віч-на-віч зустрілися з іншою культурою.

4. Нові джерела, створені технічним прогресом. Не треба забувати, що в період розвитку технологій, кіно, театральна чи оперна сцена або текст, знайдений письменником в інтернеті, можуть бути використані в його творі, й тому цей матеріал є важливим фактором у дослідженнях із компаративістики. Але, виявити їх досить складно.

Якщо компаративістика, – це зближення і дослідження взаємовпливів та спільних рис двох різних літератур задля їх кращого розуміння, то таке зближення у XX ст. може відбуватися і серед суміжних видів мистецтва – кіно, фотографія, писемна література. У XX ст. кіно розглядається як продовження роману. Дослідження технік, які застосовуються для написання сценаріїв за романами та повістями, розглядаються в межах порівняльних досліджень з компаративістики, утворюючи окрему групу. Кіно і телебачення – це в наш час засоби комунікації, які виконують радше навчальну, ніж естетичну функцію. Їх потрібно досліджувати і в соціологічному плані як засоби, що прямо впливають на глядачів і певним чином корегують соціальне життя. Негативний вплив літературних творів на суспільне життя, як-от: збільшення випадків суїциду після видання книги «Страждання юного Вертера» Йогана Вольфганга Гете, життя жінок у вигаданому світі та їх розчарування й біль при зустрічі з дійсністю («боваризм»), тепер продукують серіали та фільми в кінотеатрах і на телебаченні. Теоретик модерного роману Ален Роб-Гріє, висловлюючи свої роздуми щодо цього жанру, зазначає: написання роману та зйомки фільму – це абсолютно різні речі. Беручи до уваги зближення кіно та роману, зростаючу з часом кількість спільних робіт режисерів і письменників, ця думка може видатися парадоксальною. З погляду критики проблема взаємозв'язків писемного і візуального наражається на спротив. Опертя на лінгвістичні критерії й мовні особливості при дослідженні літературних творів ускладнює їх розгляд з образного погляду. Досліджуючи відношення образ/значення, образ, який бере на себе функцію знака, змушує

критика вивчати його смислове навантаження. А це, якщо ми думаємо про слово як про малюнок, становить процес споглядання малюнка, а згодом – його розуміння. В сучасному суспільстві малюнок сприймається як «об'єктивна природа правди». «Малюнок – це життя», «кіно – вікно у світ». Поряд із романом кінематограф відіграє не менш важливу роль, оскільки безпосередньо впливає на читача своєю суб'єктивною розповіддю й реалістичною риторикою. Не можна не відзначити, що автори романів останнім часом під впливом кінематографа свідомо віддаляються від реальності у своїх творах. Кіно й роман, як два засоби суспільної комунікації, аби забезпечити своє гармонійне існування без конкуренції та взаємовпливу, вступають у дивні зв'язки, які визначаємо як взаємне використання та взаємне доповнення одне одного.

Людина ХХІ ст. у час технічного прогресу не може вмістити свої мрії на сторінках книги і хоче застосувати власну уяву в безмежному світі картин. Як у перші роки після винайдення радіо з тієї дивної коробочки в наших кімнатах лунали повісті та за допомогою нашої уяви заново оживали, так і кіно, звертаючись до нашого слуху й очей, оживає в нашому мозку у вигляді картин. Як години читання книг, які сягають XIII-XIV ст., або навіть давнішого часу, посилюють інтерес у межах трикутника: звук, зображення, оповідь, так і кіно сьогодні, апелюючи до нашого слуху і зору, користуючись залишковим магнетизмом картин, захоплює людей та змушує працювати їхню уяву. Окрім того, телевізор, який став частиною життя кожного дому, і з соціологічного погляду відіграє важливу роль, займає важливе місце в житті сучасної людини, особливо в країнах третього світу. Тут романи, написані для кіно, та створення сценаріїв утворюють окрему галузь досліджень. Коли роман заново пишеться з кінематографічним підходом, оригінальний текст зазнає багато змін. Таке дослідження має сенс, коли роман і сценарій виходять з-під пера одного автора. Інакше, у випадку приналежності сценарію і роману різним людям, проблема виходить за межі порівняльного дослідження. Дослідник має вивчати твори різних авторів окремо. Якщо ж роман переносять на екран, стається непоправне. Перенесення кіно у роман, тобто переробки сценарію в роман, як це бачимо на прикладах Сартра, Роб-Гріє, Маргеріт Дюрас, також створює різні складнощі. Але, всі ці переробки симулюють утворення нового, проміжного виду. Тут важливою проблемою є те, наскільки текст, підготовлений для відтворення на екрані та споглядання, буде читабельним. Для пристосування роману до кіно здійснюється перехід від слова до картинки; при переробці сценарію в роман – від картинки до слова. Але тут автор, розриваючись між двома видами мистецтва, має добре подумати, як за допомогою образотворчої технології перевести текст у знаковий план. Авторський стиль має поступатися місцем техніці відеозйомки. Ця техніка пов'язана зі сприйняттям реальності режисером та його уявою. З цього погляду, рядки таких великих письменників світової літератури, як Золя та Флобер є «докінематографічною літературою» (ресінема). Кіно – це прийом, який присутній в романах на рівні непророслого зернятка, мистецтво, яке привносить новий погляд на життя і має особливість впливати на широкі верстви людей у наш час. Спираючись на психологічні

розсліди Бергсона і Достоевського, спосіб аналізу душі та аналізу правди нерозривно з динамічною зміною часу, як у романах, так і в кіно привертають до себе незмінну увагу. Кіно може сприйматися і як новий спосіб розповіді певних старих історій. Той факт, що завдяки технічному прогресові повідомлення через кіно і телебачення досягає усе більшої кількості людей, стає причиною поглиблення зв'язків «роману-кіно-телебачення». Роль ретельного наглядача в романі – у кіно виконує камера. Проте в міжкультурних відносинах, засобом масової комунікації, який найбільше впливає на суспільство, є телебачення. Зіставлення та особливості різних народів, які в минулі часи сприймалися як вузьке коло читачів романів (здебільшого це жінки), сьогодні завдяки кіноадаптації романів завойовують все більший інтерес. Пізнання якоїсь культури за допомогою зору і слуху відбувається краще та ширше, аніж за допомогою роману. Зважаючи на цю тенденцію, у наш час порівняльні дослідження значно ускладнюються, навіть стають неможливими. Сьогодні основним є процес пізнання культурної мозаїки з усіма відмінностями й подібностями, що зветься глобалізацією. Але упродовж цього процесу важливою проблемою, яку потрібно розглянути з усією ретельністю, є травми, яких зазнає національна культура внаслідок культурного бомбардування країн третього світу.

*Марина Ковінько,  
аспірант,  
Інститут філології  
КНУ імені Тараса Шевченка*

## **АВТОРСЬКА МАСКА У «НАРИСАХ БУРСИ» АНТОНА САНЧЕНКА**

Стаття присвячена аналізу особливостей авторської маски у нарисах Антона Санченка. Під маскою у роботі мається на увазі введення до тексту образу специфічного автора-персонажа, від особи якого ведеться оповідь. Філологічний експеримент під виглядом нарисів про морське училище розглядається як підґрунтя авторського для маскування.

*Ключові слова:* автор, суб'єкт творчості, авторська маска, автор-персонаж, художня комунікація, тип авторської емоційності.

Статья посвящена анализу особенностей авторской маски в очерках Антона Санченко. Под маской в работе имеется в виду введение в текст образа специфического автора-персонажа, от лица которого ведется повествование. Филологический эксперимент под видом очерков о морском училище рассматривается как почва для авторского маскирования.

*Ключевые слова:* автор, субъект творчества, авторская маска, автор-персонаж, художественная коммуникация, тип авторской эмоциональности.

The article analyzes features of the author's mask in stories by Anton Sanchenko. By the mask we mean the insertion into a text the image of specific author-character, who narrates a story on him behalf. The basis for the author's mask is a philological experiment under the guise of stories about the naval school.

*Key words:* author, subject of creativity, author's mask, author-character, artistic communication, types of author's emotionality.

Розмірковуючи над проблемою автора, Михайло Бахтін пропонує розрізняти первинного (творця) і вторинного автора (образ автора, створений первинним автором). Дослідник наполягає на тому, що «первинний автор не може бути образом» і «виступати з прямим словом», оскільки «від особи письменника нічого не можна сказати», адже говорячи просто як письменник, без перевтілення в образ, «первинний автор» перетворився б на звичайного публіциста, мораліста, вченого тощо [1, 373]. В іншому місці дослідник зазначає, що «абсолютно ототожнити себе, своє «я», з тим «я», про яке я розповідаю, так само неможливо, як неможливо підняти самого себе за волосся» [2, 405]. Зіставляючи цю думку із енциклопедичним визначенням авторської маски як «способу приховання письменником власного обличчя з метою створення у читача іншого (відмінного від реального) образу автора» [4, 511], можна дійти висновку, що саме маска і є тим самим «вторинним автором». Відтак суть маскування як універсальної властивості суб'єкта творчості полягає у виборі автором адекватного способу саморепрезентації з метою налаштувати читача на певне сприйняття твору, а отже організувати процес художньої комунікації.

У літературознавстві існує декілька визначень ключового поняття нашого дослідження, однак стосовно авторської маски у «Нарисах бурси» Антона Санченка [5] найадекватнішим вважаємо подане в «Історії світової літератури» І.Голованової: «Маска автора – це принцип ігрової реалізації образу автора, який передбачає його введення в текст в якості травестованого (переодягненого, завуальованого) автора-персонажа [...], від особи якого ведеться оповідь» [3]. Автор-персонаж у малій прозі Санченка наділений комічним типом авторської емоційності (за В.Халізовим [6, 68–79]). Він постійно супроводжує читача, апелює до нього і дає власні оцінки зображеним подіям, однак не виступає їх безпосереднім учасником. Промовляючи з позицій сучасності і всебічно володіючи знаннями про описані ситуації цей внутрішньотекстовий автор нагадує класичного «всезнаючого» автора, однак вдає, що в жодному разі не є таким: «...стисло описати все, що сталося далі, може лише якийсь всезнайко, що ширяє між корпусами й екіпажами училища і одночасно знаходиться у декількох місцях. Тобто під силу це лише авторові у романтичній традиції» [5, 171]. І тим не менше подібне іронічне висловлювання не заважає йому ані знати, ані описувати розв'язку пригод, в які потрапляють герої. Збірка «Нариси бурси» позиціонується автором як навіяна спогадами про часи його навчання у Херсонському морехідному училищі рибної промисловості (ХМУ РП), які припали на 80-ті роки минулого століття. Про вибір тематики свідчить текст присвяти: «Моїм однокурсникам до 25-ліття випуску. Живим, тим, хто не дожив, і тим хто в морі», який дещо перегукується із шевченківським «І мертвим, і живим...». І дійсно, вісімнадцять нарисів, які увійшли до книжки А.Санченка, у невимушеному дотепному тоні, оповідають про життя курсантів «Тюльки», про їх студентські будні, різноманітні урочисті заходи, відпочинок та розваги, життєві сподівання і веселі неординарні пригоди. Однак за зовнішнім антуражем прочитується певний філологічний

експеримент, орієнтований у першу на тих, хто добре обізнаний із класичною літературою. Подібна двоплановість «Нарисів бурси» дає підставу говорити про авторське маскування, суть якого полягає в тому, що позиціонуючи себе як колишнього курсанта, автор насправді вступає в гру з читачем насамперед як професійний філолог (а потім уже моряк), який між рядків, через образи студентів училища та їх наставників, часто говорить саме про літературу і розраховує на адресата, здатного добре в ній орієнтуватися.

По-перше, назва збірки запозичена у російського письменника XIX ст. Миколи Пом'яловського («Очерки бурси», 1862–1863), а майже всі курсанти та згадані в оповіданнях випускники носять імена та прізвища відомих класиків або їх персонажів: старшокурсник Гоголь, «молоді» Квітка та Основ'яненко, «дембельнутий» Котляревський, його ровесники і колишні студенти Смотрицький та Іпатій Потій; серед інших – Забр'юха, Мамочка, Льовушка (він же Левко) Толстой, Федір Достоевський, Максим з Горького, Михайло з Вешенської (Шолохов), Сковорода, Куліш, Винниченко, Вишня, Коцюбинський, Хвильовий, Семенко, Яновський, Бажан, Фазіль (Іскандер), Чингіз (Айтматов). По-друге, у нарисах досить багато літературних (і навіть літературознавчих) алюзій; ними сповнений не лише текст наратора, але й думки та діалоги героїв, що, звісно, важко уявити у зв'язку із реальними курсантами морехідки: «...замполіт – маленький, кругленький, у своїй вушанці та закороткій шинельці схожий на плюшевого ведмедика в перекладі Бориса Заходера» [5, 20]; «...начальник учбової частини на прізвисько Чіба-робот. Він – людина без почуття гумору й іноді здається, що взагалі без почуттів, як Залізний Дроворуб з країни Оз» [20] («Лівий марш»); «Не знаємо, хто тебе породив...» [5, 28]; «Сумні та невеселі сиділи Квітка Г.Ф. та Основа» [5, 29] («Кварцовий генератор»); «Еге, Нільс та гуси, – думав Гоголь» [5, 45]; «Він намагався оббігти училище по зовнішньому периметру, як Гектор Трою» [5, 45]; «Я не здивуюся, якщо цей «Жигуль» зараз перетвориться на гарбуза» [5, 46]; «Просто тобі "Анна на шії"» [46]; «І почалася німа сцена з «Ревізора» №2» [5, 47] («Привид замка ХМУ»); «...Гарик особисто спускався сходами до дверей столовки, замкнув її на ключ, ключа заховав у яйце, яйце у качку, качку у зайця, зайця у скриню» [5, 65] («На плацу»); «Голодний студент – наскрізний мотив європейської літератури від поезій середньовічних вагантів і Віктора Гюго до віршів бурсаків могиляки й Степана Руданського» [5, 69]; «...дістала з фартуха ключі від своїх секретних дверей в комірчині папи-карла» [5, 74] («Люддити»); «Зараз неголений керманич, схожий на місцевого Харона, віддасть швартов» [5, 81] («Під фрегатом»); «Начальник ОРСО не полінувався [...] бити годину розвивати свою тезу про пружини й ракети, красиве і корисне, все під дрібненьким дощиком» [5, 115]; «Рота зменшувалася, як шагренева шкіра» [5, 123]; «Тож я не кажу, що Мамочка навмисне пустив на самокрутки саме той рукопис [...]. Мамочці просто не було чого курити [...]. А ви кажете: «Рукописи не горять!»» [5, 124] («Кушка»); «Не, ну ти що, Марка Твена не читав? Про паркани?» [5, 138]; «...ми на всякого Кафку відповімо Жан Поль Сартром, може знудить» [5, 139]; «А в них попереду – свято, яке завжди з

тобою!» [5, 143]; «Невже вона щось неймовірно просила? Не до цариці ж за черевичками верхи на чорті посидала, справді» [5, 151]; «Той, виявляється, ще одну наречену сьогодні запросив і тепер ганяє між двома дискотеками, як Труфальдіно з Бергамо між двома хазяями» [5, 161-162]; «Не сумуй, Одиссея он теж дружина не одразу впізнала» [5, 162]; «А що? Бігатимеш тепер Херсоном і замість «телефончик» розмір ноги в дівчат випитуватимеш» [5, 163]; «...замполіт Нечитайло, справді як капітан королівської гвардії у фільмі «Попелюшка», ризикав вздовж строю курсантів з речовим доказом-гадом у руках» [5, 171] («Я викликаю капітана. Африка»).

По-третє, відомі твори української та світової літератури обіграються і на сюжетному рівні. Комічні ситуації, в які потрапляють герої Санченка, часто пародійно перегукуються із хрестоматійними текстами, а також із популярними кінофільмами. Наприклад у нарисі «Привид замка ХМУ» легенда-страшилка, пов'язана зі статуєю рибалки на території училища, нагадує «Камінного господаря» Лесі Українки. Конфлікт, який виник між Оленкою Пчілкою та Данилом, інструктором із райкому, відсилає до мюзиклу «Привид опери», а кумедна поява у цьому епізоді Миколи – до спецефектів у голлівудських стрічках про Тарзана, Супермена та Бетмена («Я викликаю капітана. Африка»). Історія про старшокурсника Гоголя і куплені ним модні жіночі черевички пародіює одразу два тексти – гоголівську «Ніч перед Різдвом» та «Попелюшку» Шарля Перро («Я викликаю капітана. Африка»). Технічні рішення вигадливих курсантів з приводу підготовки до іспитів запозичені із комедії Леоніда Гайдая («Кварцовий генератор»). Часта зміна начальників одинадцятої роти та дисципліна в училищі жартома порівнюються із порядками в школі для безпритульних підлітків, описаній в автобіографічній повісті Леоніда Пантелєєва та Григорія Білих «Республіка ШКІД» («Кушка»). Образ начальника організаційно-стройового відділу Куриленка, який часто їздить містом на своїх «жигулях» в пошуках курсантів, які втекли «в самоволку» багато в чому нагадує завідувача школою Вікнісора з того ж самого твору, котрий ловив безпритульних підлітків по вулицях Ленінграда («Пружина»). На канікули курсанти розходяться, як бурсаки із гоголівського «Вія» («Звізда Канікула»). Також тексти сповнені специфічного «філологічного» гумору («Старшина, зітріть з дошки цю ненаукову фантастику, – зітхнула Кукіна» [5, 57]; «Як вже ті буржуїнські дизелісти матюкалися, можете собі уявити. Неперекладний іспанський фольклор» [5, 59], «Економіка РП»; «Нема такого слова в словнику Грінченка [...] – Ти б ще в лексиці Памви Беринди пошукав» [5, 86]; «Ну, до фокусів ще далеко. Почнемо з абетки. – Еге ж, з кулішівки» [5, 88] («Чорноморський стиль»); «десь під стелею загрюкали важкі курсантські гади, і голос Миколи, як Бог з машини, констатував: // – Ну це вже вооще!», «Я викликаю капітана. Африка» [5, 147] та перефразованих або вжитих у комічній інтерпретації прислів'їв: («...дівок боятися – на танці не ходити» [5, 136]; «Бодливій корові бог рогів не дає. Тож рука тягнулася до зброї, але знаходила чарку» [5, 164], «Я викликаю капітана. Африка»).

Значну увагу, хоч і у вдавано легковажному тоні, внутрішньотекстовий автор приділяє і питанню мовної норми, зокрема проблемі мовного пуризму, розв'язання якої теж далеко не моряцьке питання. Так, якщо зі словом «потяг» він спокійно може змиритися («хай вже буде потяг, а не поїзд, нам не шкода» [5, 9], «ХМУ»), то слова «етер» він зовсім не сприймає: «Ви не скажете, як пройти до бібліотеки? – звучало в ефірі (а хрін вам – «в етері») [5, 27] («кварцовий генератор»). А в оповіданні «Чорноморський стиль» герої сперечаються з приводу слова «гребля», яке словник Грінченка пропонує вживати як «гребня», на що Котляревський (очевидно, від імені автора) знаходить таку раду, звертаючись не лише до товаришів, а й до читачів: «Шановні читачі й шановно громадо! В межах Цюрюпинської конки, а також Кошової, Чайки, Кардашинського лиману й даного оповідання «гребля» означатиме [...] процес веслування, і ніякій «гребні» тут не бувати, амінь. Хто не згоден – ніхто у цьому оповіданні і в цій бурсі його силоміць не тримає» [5, 86]. Композиційна організація та художнє оформлення збірки – це також своєрідна гра з читачем. Візуально книжка нагадує підручник: вона поділена на дев'ять «розділів», до кожного з яких входить по два «параграфи» («Розділ 1 §1 ХМУ» [5, 9], «Розділ 6 §2 Чорноморський стиль» [5, 82] тощо). В кінці «підручника» – два «додатки»: «Словничок для поетів» та «Словничок для матросів». У першому пояснюються терміни, реалії, імена та географічні назви, пов'язані із морехідним училищем та професією моряка, у другому – короткі коментарі про письменників, художні твори, літературних героїв, а також про музикантів та культурних діячів, які згадуються у «Нарисах бурси». Про те, що це «підручник» саме з літератури, а не з дисципліни, пов'язаною із торговельно-морською справою, свідчать численні портрети відомих письменників, переважно українських, іменами яких названі герої нарисів. Тим не менше варто звернути увагу на те, що підписи під цими портретами більше скидаються на підписи у випускних альбомах, оскільки на першому місці тут стоять прізвища письменників-«курсантів», а не імена, що не зовсім звично для ілюстрацій у підручниках (Смортицький Мелетій, Куліш Пантелеймон, Айтматов Чингіз і навіть перекручений псевдонім Вишня Остап), а самі «випускники» одягнені у морську форму.

Однак схожість книжки А.Санченка із навчальною літературою лише зовнішня. Під час читання уже з перших рядків стає зрозуміло, що перед нами художні твори. Легкий жартівливий стиль, постійні апеляції до читача («А чи не підкріпитися нам, шановні читачі?» [5, 66], «На плацу»; «...про подальші події, які сталися на сцені актової зали [...] читачеві вже трохи відомо» [5, 164]; «Тим із читачів, хто сумнівається, що після такого настають повний нокдаун і часткова втрата працездатності, можу видати під розписку одного гада 40-го розміру для слідчого експерименту» [5, 164], «Я викликаю капітана. Африка»), розмовна лексика курсантський сленг (стопудово, препод, чиф, тіпа, шпора, ерунда, воділа, менти, ну просто завались, фішка, сампо, ахренеть, кайф, на фіг, всьо чьотко, чікі-пукі, дві тищі, воппце, палучіте-розпишіться; це – зя, цих – нізя; Ну не йорж твою мідь? та ін.), наявність персонажів, діалоги, сюжетність,



текстова двоплановість та ін. деталі свідчать про те, що візуальні композиційні особливості «Нарисів бурси» носять ігровий характер.

Розміщені перед кожним розділом епіграфи теж аж ніяк не можна назвати ані науковими, ані дидактичними завдяки їх дотепному гумористичному або іронічному змістові і зовсім не підручничовою вказівкою на автора: «Цю мрію людства зробили наукою бородатий Маркс та самотній закоханий в море Енгельс. Один штірліц» [5, 18]; «Риби – країні, / Гроші – дружині, / А сам – носом на хвилю / І штурмуй. Один рибалка» [5, 51]; «Море любить сильних, а сильні люблять пожерти» [5, 62]; «Мамо! Гей! / Хлопці грають / О! Гей, гей! / Біля сільради / О! Гей! Їх у клуб / Не пускають / Гей! Бо вони / Дуже патлаті! Один херсонець» [5, 130]. Що ж до словників, поданих в додатках до нарисів, то вони теж доволі оригінальні, оскільки організація словникових статей тримається саме на образі автора-персонажа (по суті – авторській масці), який дозволяє собі жарти, суб'єктивні коментарі з приводу необхідних імен та реалій і часто звертається до читачів, ділячись власними думками, спостереженнями і навіть іронічними зауваженнями, а також провокує «поетів» та «матросів» на власні міркування. Наприклад, у «Словничку для поетів», призначеного для читачів, не обізнаних з морською справою, тлумачення поняття «абгалдир, абгалтер» починається наступним чином: «це слово жодного разу не зустрічається в тексті, але один київський поет чомусь саме з нього починає перевірку здираних моряків на знання термінології. Мабуть, саме з цього слова починається морський словник, який той поет читає перед сном» і завершується реплікою: «Не хвилюйтеся, товаришу поете, плавали – знаємо» [5, 181]. А в статті «GPS» автор відверто іронізує: «І навіщо тепер на судні штурман, якщо в судновласника є мобільний телефон? Цікаво, що аналогічна радянська страшенно засекречена система за цей час встигла лише морально застаріти, залишаючись страшенно засекреченою» [5, 181]. Ще цікавішим видається словничок «ліричної» (в контексті дискусії між так званими «фізиками» та «ліриками») тематики, адресований нібито «матросам», але краще зрозумілий в плані авторської гри саме філологам, оскільки вміщений в ньому матеріал насправді не так інформативний, як маркований присутністю автора і відтак сповнений суб'єктивними міркуваннями з приводу тих чи інших фактів, образів та персоналій. Ось лише деякі з пояснень: «Анна Кареніна – героїня роману Льва Толстого, що кинулася під поїзд. Називати так пивбар поблизу залізничної колії – це специфічний херсонський гумор» [5, 205]; «Гоголь Микола – судячи з назви найвідомішої його повісті «Шинель», з якої, за запевненнями Достоевського, вийшла уся російська література, – мабуть, таки точно колишній курсант» [5, 209]; або: «Гумільов Микола – російський поет-акмеїст, чоловік Анни Ахматової. Але насправді любив Африку, а не дружину» [5, 210]. В статті «Забр'юха» сказано взагалі мало про цього персонажа, натомість подано самопародійний автокоментар з приводу письменницької творчої майстерні, показовий в плані творення авторської маски: «Це в пана Квітки фішка така була: починати розділ зі слів «сумний та невеселий». Тому усі намагання літредакторів примусити автора починати свої оповідання не зі слів

«один курсант...» автор героїчно відхилив, хоча й знав, що вони доречні» [5, 211]. Варто зазначати, що нариси здебільшого саме так і починаються: «Один начальник ОРСО (організаційно-стройовий відділ) славився тим, що їздив щовечора по місту на своїх «жигулях» і ловив курсантів, які чкурнули до міста з морехідного училища «в самоволку» [5, 13] («Пружина»); або: «Один старшокурсник так і не став чемпіоном Азово-Чорноморського басейну з греблі. А хотілося – страшно» [5, 82] («Чорноморський стиль»).

Починаючи зі вступного нарису («ХМУ») автор приміряє на себе маску провідника, який спочатку розігрує для читача віртуальну екскурсію від херсонського вокзалу до місця, де відбуватимуться події наступних нарисів, а далі або експліцитно супроводжує його знайомство з територією та устроєм училища, або відсторонено спостерігає за пригодами курсантів, лише час від часу коментуючи описане. Розіграти свого читача автор намагається ще з перших рядків твору «ХМУ». Відправною точкою оповіді служить момент, коли її адресат нібито сходить з потяга і мусить упевнитися, що потрапив саме до того міста, в яке збирався: «Шукайте курсанта, щоб переконатися – це точно Херсон» [5, 9]. Таким чином, автор-персонаж вдає, ніби не від нього залежить розвиток сюжету, оскільки його читач міг би зійти «не на тій станції», однак насправді він маніпулює довірливим «гостем міста», наперед обумовлюючи не лише ситуації в які потрапить «подорожній», але й те, про що він при цьому думатиме, говоритиме і чим це все завершиться. Так, по-перше, «новоприбулий» читач одразу чомусь обмежений у доказах, що прибув за місцем призначення, по-друге, навіть переконавшись, у наявності курсантів, він не відомо з якої причини мусить слідувати за ними, аби дізнатися, з якого саме вони навчального закладу: «Ага, цілий стрій кудись чимчикує? З якого училища? Морського флоту? Рибної промисловості? Як кажуть у Херсоні, з Централки чи з Тюльки? [...] Дійсно, нетутешньому, може, й важко визначити» [5, 9]. За авторським задумом, порада прислухатись до розмову у строю не увінчується успіхом: «Якщо хлопці в хвості колони розмовляють про тралові дошки, джигтери, путасу, частика, анчоусів і Лас-Пальмас, то, мабуть, ви приблудили у хвіст риболовецької колони. А якщо про вантажні стріли, коносаменти, лісовози, банановози, цементовози, контейнеровози, танкери, бербоут-чартери й Сингапур – то у хвіст торговельного строю. Про що? Про дівчат, пиво й танці? Не пощастило: про це в Херсоні говорять навіть вертолїтники» [5, 10]. Варіант порахувати, скільки ударів великого барабана прозвучить за хвилину, 110 («Тюлька») чи 100 («Централка»), теж не спрацьовує: «Ну і хто вам винуватий, що ваш годинник зупинився?» [5, 10]. Провалюється і, здавалося б, найлегший спосіб – прослідкувати, куди поверне колона біля пам'ятника Ушакову («...праворуч – значить, йде до екіпажів Тюльки. Якщо ліворуч – до екіпажу Централки» [5, 11]), – оскільки «стріл зупиняється, шикуються і геть усім роздають лопати» [5, 12] для прибирання снігу. Ситуація нібито несподівана, і «гість міста» отримує попередження: «Тікайте мерщій, а то і вам лопату видадуть і муситимете чистити. Біс вже з тим, з якого училища ці курсанти» [5, 12]. І лише коли складається враження,

що в зусиллях читача не було ніякого смислу, як і в принципі не зрозуміла сама потреба слідувати за курсантським строєм, «автор цих придибашок», виправдовуючись власною забудькуватістю та неуважністю, проливає світло на свій творчий задум: «Забув вам сказати ще на Привокзальній площі, що далі ви читатимете саме про рибну морехідку» [5, 12]. Більше того, виявляється, не обов'язково було ходити слідом за курсантами, аби визначити, звідки вони: «Тьху ти. Вам, шановний Читачу, ще на вокзалі потрібно було просто прочитати на погончиках «ХМУ РП» чи «ХМУ МФ» [5, 12], а ще простіше «було б сідати собі на 9-й тролейбус і їхати просто до КПП Тюльки» [5, 12]. Але насправді від «ошуканого» читача, рішеннями і вчинками якого керував автор, нічого не залежало, адже, виходить, до останнього він навіть не знав, що робить в місті і навіщо йому курсантські училища. І лише у самому фіналі нарису стає зрозумілою суть авторської гри: «Перепрошую. Але хоч місто трохи роздивилися, погодьтеся» [5, 12]. І справді: описаний вище прийом використано з метою проведення досить змістовної екскурсії Херсоном, в ході якої читач не лише «роздивився» визначні пам'ятки міста (церкву на честь лікаря Говарда, площу Ганнібала, площу Свободи з пам'ятником Леніну «в кепці», пам'ятник Федору Ушакову, погруддя князя Суворова, «старіший за місто» велетенський дуб, Адміралтейство та ін.), але й коротко ознайомився з його історією. Подібний прийом використано і в нарисі «Рота, підйом!», де розігрується ще одна екскурсія, але уже училищною казармою. Цього разу читача «сплутано» з кимось із керівництва ХМУ РП: «Отож, якщо отой черговий курсант при вашій появі в роті [...] прикладе руку до козирка і як гаркне прямо на вухо: «Рота, струнко!» – значить, ви начальник училища Камчатка. Чи начальник ОРСО Куриленко. Чи, принаймні, вас з ним сплутали» [5, 108]. Одразу стає незрозуміло: навіщо начальству пояснювати, як воно має чинити за уставом («Вислухайте доповідь [...] і йдіть перевіряти ротне приміщення на предмет того, що саме вам цікаво» [5, 108]) і тим більше проводити детальний опис приміщення, якщо товаришам Камчатці і Куриленку це все й так відомо. Очевидно, причина та сама – ознайомити читача з курсантським побутом. Відтак лише тоді, коли огляд «екіпажу» завершується, відбувається і «впізнавання»: «Але що це? Днювальний на вході знову кричить: «Рота, струнко!» й починає доповідь... начальникові училища. А ви ж тоді хто? Не чиф Камчатка? Читач? Отакої! Автор такий затурканий!» [5, 110]. Тут же для читача заготовлена і «джентльменська пропозиція» – вказівка на пожежну драбину, яка допоможе непомітно втекти, як те часто роблять курсанти, але про що навряд чи знають чиф і начальник ОРСО.

Витворюючи свою маску, автор «Нарисів бурси» постійно балансує між двома часовими вимірами – сучасністю і подіями, які відбувалися не менше, як за двадцять п'ять років до написання книги, – через, що він часто порушує хронологічні рамки, «дозволяючи» дорослому собі втручатися в студентське життя, а також перебувати одночасно «тут» і «там». Так, наприклад, зустрічаючи на вокзалі сучасного читача, який користується GPS-навігатором, та проходить вулицею Суворівською, де «зараз неформали усілякі по вечорах

збираються. Панки там, рокери й байкери» [5, 11] («ХМУ»), фіктивний автор зрештою приводить його не до теперішнього училища, а до «бурси» вісімдесятих, але сам при цьому залишається нашим сучасником: «Я теж ще й досі хочу в лаборанти, хоча мореходку вже років двадцять як закінчив» [5, 24] («Кварцевий генератор»). Варто сказати, що у Санченкових нарисах часові бар'єри взагалі не створюють ніякої перепони і часто ігноруються: «Отже, приходьте на набережну Херсона в кінці травня в середині вісімдесятих, і все буде чікі-пукі» [5, 79]; «Котра там година? Рівно четверта? Погляньте на Дніпро знову. Оті дрібненькі човники досі вже перетнули річку [...]. Останніми заскакують у вельбот оті курсанти Тюльки [...]. Мерщій заскакуйте і ви, шановний читачу» [5, 81] («Під фрегатом»). Про те, що наратор представлених творів, належить нашому часові свідчать і його постійні іронічні випадки проти абсурдності деяких радянських реалій, які були б просто неможливими в часи, до яких належать описані події. Крім того, виражені оцінки багатьох речей потребують відстороненого часом і досвідом погляду. Як приклад можемо навести жарти про Рейгана, який «хоче розпочати свої зоряні війни» і несвідомих курсантів, які в це час «повитягали пружини з форменних кашкетів» [5, 13] («Пружина»); про курсанта Комбайн-Пустовойтенка Степана Степановича на прізвисько КПСС, яке він отримав «за звияги у збиранні помідорів у підшефному господарстві» [5, 57] («Економіка РП»); про «радянські калькулятори на найбільших у світі мікросхемах» [5, 58] («Економіка РП»); про Херсон (а його образі Радянський Союз взагалі) як місто, де колишній чемпіон з греблі пасе корів («Під фрегатом»); про заборонених музикантів, списків яких дискотеки міста ніколи не бачили, але за танці під їх пісні отримували догани («Я викликаю капітана. Африка»); про «нудні пар з історії КПРС» [5, 143] («Я викликаю капітана. Африка»); про доповідні на комсорга Миколку Островського за те, що молода викладачка і курсанти співали «Глорія Патрі» Франческо Загатті, виданий за твір «дозволеного» Баха, та за джинси «з американським прапором на сідницях» («Я викликаю капітана. Африка»); про «країну чудес», де «пристойну дівчину під готові черевички [...] знайти куди легше, ніж пристойні черевички для дівчини» [5, 163] («Я викликаю капітана. Африка») тощо.

Найяскравіше висміяною радянщина постає в комічно змальованому образі райкомівського інструктора Данила із нарису «Я викликаю капітана. Африка», який виступає «за введення цензури у всіх сферах життя» [5, 165] і для якого «уся світова культура – масштабна гарно законспірована змова проти комуністичної моралі і проти нього, Данила, особисто» [5, 166]. І найбільшою загрозою для цієї моралі молодий комсомолец вважає рок-музику, оскільки одного разу він через власну неухважність дозволив вийти на сцену виконавцеві, якого не схвалили «високоповажні члени комісії зі Спілки композиторів», що зіпсувало інструкторові подальшу кар'єру. Однак воюючи із «непотрібним бидлу рок-н-ролом» «на радянській дискотеці в радянському училищі», сам Данило не вирізняється особливою добропорядністю: пиячить, пише доповідні на комсорга і шантажем домагається молоді викладачки Оленки Пчілки.

Ситуація з Оленкою та інструктором, зрештою, розв'язується бурхливо і благополучно, як в бойовику: дівчину від страшного «привиду опери» рятує «воїн світла Микола-камбузний», який спускається «з неба» за куліси під пісню групи Queen «We are the Champions...», що звучить замість «Богемської рапсодії», очікуваної інструктором з поганим слухом. «Несправжній негідник», неспроможний «бодай на голлівудську репліку», втрачає свідомість від удару по голові не відомо чиїм «гадом», а решту на себе бере замполіт Нечитайло, який виставляє усю пригоду «нещасним випадком на виробництві». Таким чином, зло покаране, як і в решті сповнених добродушного гумору історій Санченка. Фінал цієї пригоди цікавий тим, що серед її учасників у творі несподівано з'являється маска 42-річного автора як одного із ключових персонажів нарису: «Я знав, що мені не відвертитися від появи на училищній сцені, ледь написав перші слова цього оповідання» [5, 170]. Створюється певна часова плутанина: персонаж уже описаних подій замполіт Нечитайло у розмові з Данилом апелює до автора, якого він збирається попросити, аби той не вказував у нарисі прізвища інструктора. Замполіт впевнений, що автор «з радістю погодиться», бо він «наш *колишній* курсант» [5, 169]. Однак під час бесіди Нечитайла з комсомольцем «автор цього *оповідання*» ще не був ані колишнім курсантом, ані письменником, відтак ще не існувало і самого наміру написати це оповідання. Його творча кар'єра хоч і склалася нібито «саме з вини чи завдяки цьому шановному персонажу», проте після того, як діти деяких героїв теж стали курсантами ХМУ РП. Справа начебто в тому, що «один з цих курсантів у третьому поколінні якось переказав батькам зміст чергового виступу замполіта» про те, що зі стін училища «вийшли не тільки моряки [...], але й люди інших поважних професій [...]». Серед поважних професій були названі й письменники. Точніше – один письменник» [5, 170]. Коли «автор» зацікавився, хто цей письменник, то був здивованим, почувши від товариша-капітана і його дружини: «Ти з ним добре знайомий. Ги-ги. Бо письменник той – саме ти. Тож і писати про бурсу – тобі» [5, 170]. Тут же причиною того, що замполіт записав колишнього курсанта до письменників, названо «одну випадкову публікацію у херсонському часописі», текст якої потрапив до редакції з рук однокурсника, поки сам автор оповідання був у рейсі. Так на випускника морехідки було покладено несподівану для нього самого місію написати «Нариси бурси»: «І я зрозумів, що хіба хочеш – мусиш. Доведеться ставати письменником» [5, 170]. Таким чином за допомогою маски автор розіграє історію власного літературного становлення.

Думку про те, що перед нами експеримент із філологічним підтекстом, замаскований під спогади про радянське училище, переконливо підтверджує і один із, на наш погляд, центральних нарисів – «Чорноморський стиль». Сюжет твору вибудовується навколо змагань на відбірковому змаганні з греблі за право представляти ХМУ РП на чемпіонаті Азовського та Чорного морів. Найбільше конкурують між собою дві команди – старшокурсники десятої роти на чолі зі стерновим Гоголем та другокурсники з одинадцятої роти, яких береться тренувати курсант Котляревський, відновившись на останньому курсі

училища після вимушеної трирічної служби на флоті. Останній намагається навчити «молодих» гребти старовинним чорноморським стилем, яким «ще прапрадіди наші гребли на своїх чайках та байдаках» [84], тоді як Гоголь надає перевагу схваленому керівництвом балтійському стилю, перехід на який повинен пришвидшити побудову комунізму. Те, що у нарисі йдеться не тільки і не стільки про спортивні перегони на шлюпках, підтверджують заявка начальника водної станції Валуєва: «Нет, не било і бить не может нікаково чернаморскаво стіля!» [5, 84] (натяк на відомого російського міністра внутрішніх справ та підписаний ним у 1863 році циркуляр) і слова Гоголя про те, що «навіть Шелеста за той чорноморський стиль зняли» [5, 84]. І справді, до складу команди «дідів» десятої роти ввійшли курсанти «Льовушка» (Толстой), «дядя Федя» (Достоевський), Максим з Горького, Михайло з Вешенської, Фазіль (Іскандер) та Чингіз (Айтматов), тобто гребці із прізвищами митців, які творили російською мовою. Про членів цієї команди жартун Котляревський відгукується, травестуючи відповідні літературні алюзії: «Левко твій затовстий, а Федір – достолихий, острог по ньому плаче [...]. А Михайло твій по Дону гуляє, лише коли Дон – тихий. А якщо вітерець задме на змаганнях чи хвиля розгуляється? [...] І що цей Фазіль вирячився на мене, як удав на кролика? А Чингіз навпаки і не гляне у мій бік, наче не баковий у шестірці, а капітан на білому пароплаві чи посол люксембурзький. Ні, хлопці, з вами кулішу не зварю...» [5, 83-84]. Не знайшовши собі місця серед «балтійців», Котляревський (як і його прототип-зачинатель української літератури) збирає в команду готових, незважаючи на заборону Валуєва, гребти чорноморським стилем (тобто писати українською): «трикратного чемпіона хутора Мотронівки» Куліша, Квітку, який «також гріб десь там у себе в Основах», а також Коцюбинського, Винниченка, Хвильового, Яновського і Вишню. Відтак бажання курсантів з одинадцятої роти представляти училище на змаганнях можна вважати натяком на прагнення письменників добитися права творити українську літературу. Після довгих тренувань команда Котляревського, звісно, перемагає завдяки старанням свого тренера, який теж «видав» своєрідну «Енеїду», несподівано спростивши хлопцям роботу: під час змагань в човні його вже не було, оскільки він лише тренер, а за стернового стояв не менш дотепний курсант Вишня; це означало, що гребти, а отже і перемогти, стало легше. Натомість для команди Гоголя, який сам був стерновим, нічого не змінилося (а через невдало підібрані весла їй було навіть важче) – і вона не ввійшла навіть до трійки лідерів. Чорноморський стиль відвоював своє право на існування. Однак авторське маскування полягає не тільки і не стільки в тому, аби під виглядом нарисів про училище взагалі і про змагання з греблі зокрема показати становлення україномовної творчості. У «Нарисах бурси» також прослідковують і певні символічні паралелі з індивідуальним становленням самого письменника Антона Санченка як біографічного автора. Так, курсантів Гоголя і Котляревського, наділених рисами своїх прототипів-класиків, якось мірою можна вважати його художніми двійниками. Підтвердимо наше міркування виходячи з того факту, що написати книгу про радянське морехідне

училище українською мовою – крок досить несподіваний навіть для нашого часу, особливо якщо зауважити, що перша книжка Санченка «Вызовной» – російськомовна (до речі, як і перші твори І.Котляревського). Метання старшокурсника Гоголя між двома дівчатами – Лесею/Ларисою (очевидно, Українкою) та Анькою, яка на творчому вечорі цитує вірші Ахматової, прочитується не лише натяк на відомі гоголівські слова про те, що він і сам не знає, яка у нього душа – «хохлацька чи російська», а й як нелегке для автора нарисів мовне питання. Однак останній, на відміну від курсанта, який так і не визначився з дівчатами, пристає на сторону «чорноморського стилю». І хоча його власна «Енеїда» може видатись дещо штучною і не зовсім серйозною, це помітна спроба утвердити/відновити мариністичні традиції в українській літературі.

1. *Бахтин М.* Из записей 1970 – 1971 годов // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества / [Сост. С.Г.Бочаров]. – М.: Искусство, 1986. – С.355 – 380. 2. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407. 3. *Голованова И.С.* Постмодернизм [Электронный ресурс] // Голованова И.С. История мировой литературы. Лекции. – Режим доступа: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/postmodernizm.htm>. 4. *Осовский О.Е.* Маска авторская / О.Е. Осовский // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А.Н.Николюкин]. – М.: НПК «Интелвак». – С.511 – 512. 5. *Санченко А.* Нариси бурси / Антон Санченко. – К.: Темпора, 2011. – 224 с. 6. *Хализев В.Е.* Теория литературы: [Учебник для вузов] / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

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

## **ТЕОРІЯ БАГАТОСКЛАДОВОЇ СИСТЕМИ РИТМУ В НАУКОВИХ ПРАЦЯХ МИХАЙЛА ГІРШМАНА ТА ЇЇ ЗАСТОСУВАННЯ НА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ ІЗ ВІРШОЗНАВСТВА**

У статті розглядається теорія багатоскладової системи ритму в наукових працях М.Гіршмана та її застосування на практичних заняттях із віршознавства.

Ключові слова: ритм, наукові праці, віршознавство, стиль.

В статье рассматривается теория многосложной системы ритма в научных работах М.Гиршмана и её применение на практических занятиях со стиховедения.

Ключевые слова: ритм, научные работы, стиховедение, стиль.

The article deals theory polysyllabic system rhythm in the scientific work's by M.Girchman and her put into practice studies of versification.

Key words: rhythm, scientific work's, versification, style.

Одним із головних теоретичних понять у наукових працях Михайла Гіршмана є поняття ритму, що виступає важливим фактором становлення поетичного твору як художньої цілості, способом виявлення особистісного

авторського начала і стилю. Відомо, що теоретичні погляди М.Гіршмана формувалися в конструктивній полеміці зі структуралізмом. Ще на початку своєї творчої діяльності дослідник поставив собі за мету подолати онтологічний розрив між поняттями тексту і поетичного світу і побачити твір у його істинній суті як двоєдиний процес перетворення світу в художньому тексті і перетворення тексту в світ. В одній з найраніших своїх праць «Віршова мова» («Стихотворная речь»), що увійшла у третю книгу відомого фундаментального видання «Теорія літератури» (Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. – М., 1965), М.Гіршман досить критично оцінив крайнощі «структурних» тлумачень вірша, характерні для початкової стадії розвитку структуралізму в Росії, зокрема заперечив надто дражливе визначення віршової мови, запропоноване І.Ревзіним і В.Топоровим, як мови «завжди ...ритмічно організованої, але не залежної від змісту, емоційного забарвлення і, якщо хочете, «осмисленості» [2, 319]. Для М.Гіршмана неприйнятним був такий радикалізм. Певною мірою його позиція близька до позиції О.Потебні, який убачав не лише в слові, а й у художньому творі образ, сприйняття якого потребує не дроблення (властивого науці), а цілості, що, в свою чергу, передбачає єдність зовнішньої і внутрішньої форми та значення (ідеї). «Теорія вірша, – вважає М.Гіршман, – починається якраз там, де кінчається структурна лінгвістика, і ставить у главу кута той фактор змістовності, від якого теоретики-лінгвісти здебільшого прагнуть (або змушені) абстрагуватися» [2, 319].

У міркуваннях молодого дослідника про «неготовність, процесуальність складових елементів твору, які не з'являються а'priori, а лише стають художньо значимими», вгадуються акценти Вільгельма Гумбольдта і того ж таки Олександра Потебні. Виходячи з ідеї процесуальності, творчого характеру мистецтва, він відкидає думку про «задану ієрархічність» відношень елементів і цілого, оскільки це суперечить гуманістичній сутності самого людського буття. «У всякому разі, – пише дослідник, – людство і конкретна людська особистість ставляться одне до одного не як частина і ціле, а як рівноцінні й рівнозначні цілості [3, 50]. І чим незаперечніше втілення життєвої реальності у «неживому» тексті, – наголошує він, – тим ясніший творчий характер твору. Він є не готовий результат для споживання, а втілений творчий процес, не раз назавжди дана відповідь, а задане питання, що містить у собі шлях для кожного разу нового і самостійного розв'язання» [3, 50]. Отже, не ієрархія рівнів та їхня взаємна підпорядкованість утворюють структуру вірша, а багатоскладовість, багатоплановість рівноцінних його елементів і їхня єдність, у першу чергу – елементів ритму «як основного організуючого принципу віршової будови», про що йдеться в одній з кращих статей М.Гіршмана «Побудова вірша і проблеми вивчення художніх творів» («Строение стиха и проблемы изучения поэтических произведений»). Дослідник показує, як з «першого елемента віршового ритму», з настанови на співмірність (не рівномірність – *Н.К.*) мовних відрізків – розростається складна і багатоскладова («многосоставная») система вірша; саме багатоскладова, а не зведена до кількох чи навіть одного показника.



Для розуміння «сміслової виразності» ритму «дуже важливо... не обмежувати сферу ритму тільки однією галуззю акцентних відношень» [3, 120], що часто можна спостерігати у віршознавчих дослідженнях. Теорія М.Гіршмана співзвучна поглядам таких російських учених, як Б.Томашевський, С.Балухатий, С.Бонді, особливо останнього (досить згадати надзвичайно цікаву його статтю «Про ритм» («О ритме»), опубліковану в «Контексті-76» (М., 1977). У багатоскладовій будові віршового ритму М.Гіршман виділяє три складові: по-перше, акцентно-силабічний ритм, на якому ґрунтується панівний у східнослов'янській поезії силабо-тонічний, класичний вірш (у сферу його дії включені такі мовні елементи, як складовий обсяг рядків, кількість і розміщення наголошених і ненаголошених складів, відносна сила і значимість наголосів у фразовій єдності, розміщення словоподілів, цезур, анакруз, клаузул); по-друге, граматичний ритм з його лексичними і синтаксичними параметрами; по-третє, звуковий ритм, «що охоплює якість звучання, акустико-артикуляційні ознаки» мови [3, 121], а також рими і звукові повтори, що визначають звуковий склад ключових слів твору. В аналізі усього комплексу ритмів слід прагнути до розкриття їх «об'єднуючої взаємодії», тому що, як учить М.Гіршман, головною метою такого аналізу є «заглиблення в смисл творів»; «цілісна віршова будова – це здійснений смисл» [3, 123]. Оця осмисленість наукового аналізу віршових творів, що сам по собі є справою зовсім не простою, найбільше приваблює студентів.

Михайло Гіршман – блискучий майстер віршостилістичного аналізу поетичних творів російських класиків XIX і XX ст. – Пушкіна, Баратинського, Лермонтова, Тютчева, Брюсова, Мартинова та ін. У статтях про вірш згаданих і незгаданих поетів він з глибоким науковим професіоналізмом і дивовижним артистизмом простежує шлях «від ритміки віршової мови до ритмічної композиції поетичного твору». До вивчення його праць як справжніх зразків для наслідування ми заохочуємо молодих науковців. В Інституті філології національного Київського університету імені Тараса Шевченка понад десять років успішно функціонує відділення літературної творчості, куди за творчим конкурсом вступає літературно обдарована молодь. На базі кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості, яка «веде» це відділення, планується невдовзі розпочати роботу Літературного інституту (спочатку в межах магістерської програми). Сьогодні «Теорія і практика віршування» викладається на I і II курсах (за спеціалізацією «Літературна творчість»), а також «Теорія вірша» на I курсі магістратури (за тією ж спеціалізацією). На віршознавчих семінарах для аналізу пропонуються твори українських поетів переважно Срібного віку (за аналогією з російською поезією), тобто періоду 1910-1920-х рр. XX ст. – поезії М.Рильського, В.Свідзинського, Є.Плужника, Б.-І.Антонича та ін. Напр., пропонується для віршознавчого розгляду один з програмних творів молодого Максима Рильського зі збірки «Під осінніми зорями» – «На білу гречку впали роси».

«Під осінніми зорями» – друга книжка лірики поета 1910–1918 рр., друга після дитячої збірки «На білих островах» (1910); згодом вона була

перероблена і видана повторним виданням (1926 р.). В обох виданнях вірш «На білу гречку впали роси» стоїть на перших сторінках книжок. Друга збірка поета (особливо її перший варіант) – нерівна, пошукова. У ній помітні найрізноманітніші впливи західноєвропейської поезії, особливо німецьких романтиків (Г.Гейне, Г.Бюргера) і французьких символістів (Ш.Бодлера, П.Верлена), а також російської поезії і прози (І.Тургенєва, О.Блока, І.Анненського). Навіть назва збірки відсилає до іншого літературного джерела – роману Кнута Гамсуна «Під осінньою зіркою». Водночас поряд з чисто літературними, книжними тенденціями усе голосніше заявляє про себе земне, рідне, «романівське» начало (відомо, що дитячі роки поета пройшли на Житомирщині, в с. Романівка), яке не відтісняє усього попереднього, але робить його конкретнішим і теплішим. Звертають на себе увагу тонкі імпресіоністичні пейзажі, до яких належить і обраний для аналізу твір.

У вірші «На білу гречку впали роси...» – 8 рядків, 2 чотиривірші:

|                                 |                   |              |
|---------------------------------|-------------------|--------------|
| 1. На білу гречку впали роси,   | 1 – 1 – 1 – 1 – 1 | I            |
| 2. Веселі бджоли одгули,        | 1 – 1 – 3 –       | IV           |
| 3. Замовкло поле стоголосе      | 1 – 1 – 3 – 1     | IV           |
| 4. В обіймах золотої мли.       | 1 – 3 – 1 –       | III          |
| 5. Дорога в'ється між полями... | 1 – 1 – 3 – 1     | IV           |
| 6. Ти не прийдеш, не прилетиш – | 3 – 3 –           | VI           |
| 7. І тільки дальніми піснями    | 1 – 1 – 3 – 1     | IV           |
| 8. В моєму серці продзвениш...  | 1 – 1 – 3 –       | IV [4, 113]. |

Загальні акцентно-силабічні характеристики цього твору – цілком традиційні: його розмір – 4-стопний ямб з перехресним римуванням АВАВ – ЖЧЖЧ (найпоширеніша метрико-строфічна модель в українській поезії першої половини ХХ ст.). Нічого індивідуального ще немає. Однак уточнення вносить розподіл ритмічних форм. Оскільки ритм – ембріон смислу, то його смислоутворююча функція повинна заявити про себе. Студенти цілком слушно звертають увагу на 6-й рядок: «Ти не прийдеш, не прилетиш». Тут маємо єдиний випадок подвійного пірихію на 1-й і 3-й стопах (у 4-стопному ямбі це VI ритмічна форма), що веде до утворення пеонів (П4), на тлі домінуючої (IV) ритмічної форми з пірихієм перед константою. Крім того, шостому рядку належить особливе місце у синтаксичному конструюванні і у загальній композиції твору, що складається з двох частин: першої пейзажної, об'єктивної і другої інтимно-суб'єктивної. Основні візуальні образи зосереджені в першій строфі, усі рядки якої входять в одну фразову єдність. Однак пластично-пейзажна частина не завершується в першій строфі й продовжується в наступному, п'ятому рядку, яким розпочинається друга строфа. Виникає своєрідний строфічно-синтаксичний enjambement: «В обіймах золотої мли. / Дорога в'ється між полями...». Утворюється асиметрична конструкція з п'яти рядків, з вільним розгортанням ліричної, романсної інтонації. І тільки зі

згаданого семантично найбільш акцентованого наступного рядка починається друга, завершуюча лірична частина.

Важливу смисловиявляючу роль відіграє і звуковий ритм. Студенти простежують звуковий склад ключових слів кожної зі строф. У першій, пейзажній строфі ключовим є слово «поле», звучання якого відлунює в кожному рядку пейзажної частини, особливо в третьому, найвиразнішому: «Замовкло поле стоголосе» – звуковий образ поля подовжується у шестикратному повторі голосного «о» – о – о – о – о – о – о – і у трикратному повторі приголосного «л»: *ло – оле – ло*. Це багатоголосе відлуння триває і в наступному рядку – «В обіймах золотої мли». У другій строфі два ключових слова: «дорога» і «пісня». «Дорога» – одна з найпоширеніших у світовій поезії метафор, що втілює ідею життєвого шляху. Звуковий склад цього слова – «*оро*» – контрастний до «*оле*» – найповніше реалізується в тому ж таки виокремленому шостому рядку: «Ти не прийдеш, не прилетиш»; на цій ліричній ноті усвідомлюється неможливість повернення на дорогу юності, першого кохання. Однак на зміну елегійному мотиву приходять інший ліричний мотив – нехай непевний, іще не в теперішньому, а в майбутньому часі – мотив (очевидно, головний) народжуваної в любовних стражданнях пісні. Ці зміни «стишення», «дзвінкості» і знову «стишення» помічають, чують студенти. «Загальне враження, – пише студентка-магістрантка Олена Герасим'юк, – [це] два спалахи – звуковий та візуальний, що стишуються до кінця поезії». Так виникає пульсуюча поетична цілість, у якій закарбовується унікальна творча особистість молодого Максима Рильського, якого називають Моцартом української поезії. Цей твір для нього був настільки важливим, що окремі його рядки він цитує і в інших віршах збірки «Під осінніми зорями». Що дає студенту такий, орієнтований на багатоскладовість ритму аналіз? Дає дорожочіну можливість через ритмо- і віршоутворення увійти в процес художнього смислотворення. Ідея класичності поезії М.Рильського (не так неокласицизму, як класичності) переконливо реалізується у гармонійних співвідношеннях мови і вірша, мови і оформленого думкою звучання. Інша система ритмів, скажімо, у Богдана-Ігоря Антонича. З-поміж українських поетів 1920-1930-х рр. він вирізняється не тільки міфопоетичним світобаченням, або любов'ю до складних метафор, а й незвичною манерою до краю ущільнювати рядок і – відповідно – семантично його навантажувати. Ідеться не про ту ритмічну щільність, яку мав на увазі Юрій Тинянов, характеризуючи верлібр, а про щільність лексичну, незвичне оречевлення поетичного світу та його олюднення через причетність до нього самого поета.

Для прикладу можна взяти відомий вірш Б.-І.Антонича «Весна» («Росте Антонич і росте трава» з його посмертної збірки «Зелена євангелія» (1938). Вірш «Весна» написаний 5-стопним ямбом з кільцевим римуванням у трьох строфах (12 рядків): Я5 – аВВа (чЖЖч):

|                                   |                 |    |
|-----------------------------------|-----------------|----|
| 1. Росте Антонич і росте трава,   | 1 – 1 – 3 – 1 – | IV |
| 2. і зеленіють кучеряві вільхи.   | 3 – 3 – 1 – 1   | IX |
| 3. Ой, нахилися, нахилися тільки, | 3 – 3 – 1 – 1   | IX |

|                                                 |                         |     |
|-------------------------------------------------|-------------------------|-----|
| 4. почувеш найтайніші з всіх слова.             | 1 – 3 – 1 – 1 –         | III |
| 5. Дощем квітневим, весно, не тривож!           | 1 – 1 – 1 – 3 –         | V   |
| 6. Хто стовк, мов дзбан скляний, блакитне небо, | – 0 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1 |     |
| 7. Хто сипле листя – кусні скла на тебе?        | – 0 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1 |     |
| 8. У решето ловити хочеш дощ?                   | 1 – 3 – 1 – 1 –         | III |
| 9. З всіх найдивніша мова гайова:               | – 2 – 1 – 3 –           | V   |
| 10. в рушницю ночі вклав хтось зорі-кулі,       | 1 – 1 – 1 – 1 – 1 – 1   | I   |
| 11. на вільхах місяць розклюють зозулі,         | 1 – 1 – 3 – 1 – 1       | IV  |
| 12. росте Антонич і росте трава.                | 1 – 1 – 3 – 1 –         | IV  |

[1, 274].

Не тільки рими, а й увесь твір має охопну, кільцеву композицію, що надає йому особливої мистецької завершеності і цілості. На рівні акцентно-силабічному бачимо настанову на ритмічне впорядкування; в кожній із строф є своя ритмічна домінанта, двократний повтор певної ритмічної форми: в першій строфі – форми IX, з пірихієм на першій і третій стопі; в другій строфі – I, повнонаголошеної; в третій, останній – IV ритмічної форми, з пірихієм на третій стопі; ця ж форма повторюється і в початковому ключовому рядку твору («Росте Антонич і росте трава»); композиційне кільце зміцнюється і змикається з ритмічним. Однак студенти звертають увагу на те, що зовнішня гармонія порушується внутрішнім збуренням ритму в другій і третій строфах. Напр., у другій – у найбільш щільних повнонаголошених рядках (шостий – сьомий), насичених односкладовими і двоскладовими словами; у шостому рядку на одинадцять складів ямбічного п'ятистопника з жіночою клаузулою припадає сім слів (!) і шість слів у сьомому. Та головним відхиленням від норми є надсхемний наголос у першому слові цих рядків (у займеннику «хто») – два наголоси підряд утворюють спондей: хто стóвк..., хто сйпле. Також у третій строфі в початковому дев'ятому рядку виникає переакцентуація ямбічної стопи в хорейну: З всіх найдивніша мова гайова – 2 – 1 – 3 –

Це найсильніше ритмічне зрушення, яке говорить про особливу маркованість рядка. Завдяки інверсії увага привертається до його кінцевих омузичених слів: «мова гайова» (ова – ова). І водночас через однакове римування в третій і перших строфах: трава – слова, гайова – трава, – встановлюється зв'язок між початком і кінцем твору, які виступають обрамленням головного для розуміння смислу твору середнього майстерно оркестрованого чотиривірша. В кінцівці першої строфи поет говорить: «*почувеш найтайніші з всіх слова*» і робить усе, щоб через слухові образи, через концентрацію алітерацій читач почув музику квітневого дощу, його дзвін і переддзвін («хто *стовк*, мов *дзбан скляний*, *блакитне небо*), його шум, шерех, шелест, шепіт («У *решето ловити «хочеш дощ?»*»). Ключова друга строфа розпочинається «дощем квітневим» і кінчається словом «дощ». Це і є «мова гайова», голос трави, «Весна» поета. Якщо порівняти стилі обох згаданих ліриків, то можна сказати, що Б.-І.Антонич не менш (а, може, й більш) стоголосий, ніж М.Рильський. Однак у творах Рильського звучання природи гармонізується

суб'єктом, поетом, а у Антонича навпаки: природа підкоряє собі митця, він теж – природне явище, як і трава, що росте під квітневим дощем. Загалом М.Рильський і Б.-І.Антонич, очевидно, представляють два зовсім різних типи поетичного мистецтва, два різні світи, про які колись писав Ф.Ніцше: аполонічний – у першого (Рильського) і діонісійський – у другого (Б.-І.Антонича). Підсумовуючи аналіз, можемо зробити такі висновки:

1. Для досягнення смислової цілісності поетичного твору недостатньо врахування однієї галузі акцентних відношень. Слід виходити з поняття багатоскладовості ритмічної будови вірша, принципи аналізу якої розробив М.Гіршман.

2. Тільки при такій умові можна наблизитися до розуміння творчої індивідуальності поета, усіх тонкощів його художнього стилю, які так майстерно досліджує М. Гіршман.

1. *Антонич Б.-І.* Пісня про незнищенність матерії. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1967. – 452 с.; 2. *Гіршман М.М.* Стихотворная речь // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное произведение. – М.: Наука, 1965. – С. 317–392; 3. *Гіршман М.М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 529 с.; 4. *Рильський М.* Зібрання творів у двадцяти томах. - Том 1. Поезії 1907–1929. Проза 1911-1925. – К.: Наук. думка, 1983. – 536 с.

*Катерина Красножон,  
магістрант,  
Інститут філології  
КНУ імені Тараса Шевченка*

### **ВАСИЛЬ СТУС: ПОШУКИ ХУДОЖНЬОЇ ДОСКОНАЛОСТІ (ТЕКСТОЛОГІЯ ОДНОГО ВІРША)**

У статті проаналізовано різні редакції та варіанти поезії В.Стуса «На Лисій горі догоряє багаття нічне...». На основі текстологічного аналізу досліджено своєрідність художнього письма автора на рівні образів, мотивів, стилістичних фігур.

*Ключові слова:* основний текст, редакція, творча воля автора, стилістика.

В статье проанализированы различные редакции и варианты стихотворения В.Стуса «На Лисий горі догоряє багаття нічне...». С помощью текстологического анализа исследовано своеобразие художественного письма автора на уровне образов, мотивов, стилистических фигур.

*Ключевые слова:* основной текст, редакция, творческая воля автора, стилистика.

The article deals with various versions of a poem “На Лисій горі догоряє багаття нічне...” by V. Stus. The peculiarity of the author’s artistic writing at the level of images, motifs, stylistic figures with the help of the textual criticism were shown.

*Key words:* principal text, version, last creative will of the author, stylistics.

Вірш «На Лисій горі догоряє багаття нічне...» увійшов до не друкованої за життя автора саморобної збірки «Веселий цвинтар» (1970), що її поет за рік до арешту власноруч підготував тільки в дванадцяти примірниках і «яка призначалася для невеликого кола друзів» [3, 397]. Книжку вперше було видано

лише 1990 р. у Варшаві за одним із двох збережених оригіналів, що належав родині Стусового друга – хіміка Г.Дворка. Для аналізу обрано текст із першої книги першого тому видання творів Василя Стуса (1994), де вміщено основний текст збірки за авторизованим машинописом. Цей машинопис, що був повернутий родині Василя Стуса з КДБ, нині зберігається у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (ф. 170, № 747). Серед інших джерел тексту, збережених в архіві письменника: первісна редакція за чорновим автографом (№ 352); варіанти первісної редакції за чорновим автографом (А - № 352; Б - № 350, В - № 351, Г - № 925, Д - № 746); друга редакція за чорновим автографом у загальному зошиті кінця 60-их років (№ 925).

Свого часу Михайлина Коцюбинська у статті, присвяченій Василю Стусу і названій відомим рядком Василя Симоненка «На цвинтарі розстріляних ілюзій...», згадувала: «Борис Антоненко-Давидович у переддень свого арешту (1933) писав своєму другові Юрієві Самбросу: “А загалом: хай живе ... трагедія, що породжує безстрашність, і філософія, що винищує розпач! *Morituri te salutant!*”» [1, 27]. Відштовхуючись від цього спогаду, дослідниця проводить аналогію зі Стусовою збіркою «Веселий цвинтар», у якій «поет намагається виробити в собі “філософію, що винищує розпач”. Його ліричний герой свідомий того, що майбутнього в нього немає. Попереду не бачить не тільки якихось оптимістичних обріїв, а й просто малого вогника, який би показав шлях, уможливив просування вперед. Мовби вся реальність нормального людського життя, твердий життєвий ґрунт – тільки в минулому» [1, 27–28]. Ці слова характеризують і вірш «На Лисій горі догоряє багаття нічне...», який демонструє надзвичайну формозмістову єдність.

Велика міра виражальності, навіть сугестивності, виявляється вже на рівні фоніки та ритміки твору. За винятком четвертого (Ам4), дванадцятого (Ам4) та останнього, шістнадцятого (Ам6), усі рядки основного тексту написано п'ятистоповим амфібрахієм. Утім, не дає заколисувати ритмічне перенесення (enjambement) на межі сьомого–восьмого рядків: «Гріх / уже забувається» [3, 159]. Окрім того, що четвертий рядок («чи Лиса гора впізнала б мене» [3, 159]) на одну стопу коротший від більшості, і в обох редакціях, і в основному тексті його друга стопа містить паузу, яку позначаємо леймою (È^È È^Λ È^È È^). У цю паузу поет, напевне, вкладає додаткове експресивне значення, оскільки її легко було б уникнути, наприклад, отак: чи Лиса гора впізнала б мене; або так: чи Лиса гора ще впізнала б мене. І мовиться тут не лише про екзистенційну відрубність від світу, духовну самоту, в якій ліричний герой міцно тримається свого стрижня, свого болю, «філософії, що винищує розпач», що може змінити до непізнанності, а суєтний світ його вже не впізнає, а й про самоту реальну, адже Лиса гора була ще й місцем зустрічі викинутих з офіційної культури шістдесятників [2]. А додаткова стопа в дванадцятому рядку посилює нагнітання, яке утворюється повторенням однотипних форм слів (особових дієслів у безособовому значенні) з однаковим префіксом: «бо вже відбриніло, відквітло, відгасло, відграло навкруг» [3, 159]. Сугестивність навіюється й численними іншими повторами, які в нейроестетиці вважаються однією з тих

властивостей об'єкта, що відразу ж знаходять відгук у мозку. В основному тексті вірша повтори звучать на різних рівнях, зокрема на рівні фоніки. Найчастіше це алітерації звуків [г], [с] та [л] (лейтмотивні звукові повтори, за М.Гіршманом). Перший рядок перейнято алітерацією на [г] (*горі, догоряє, багаття*); другий – на [с] та [г] (*листя, осіннє, Лисій, горі, догоряє*); п'ятий, шостий і восьмий – на [р] (*середина, пора, надвечір'їв, недовір, невір, вітру, горе, радість, нехитра*); одинадцятий – на [ч] (*чи, чи, чи*); дванадцятий – на [д] (*відбриніло, відквітло, відгасло, відграло*), шістнадцятий – на [л] та [г] (*глухо, набухлих, гудуть, голуби*). Повтори слів і словосполук (*Лиса гора, догоряє, середина жовтня, пахнуть*) у десятому рядку переходять в експресивну епімону (кількаразовий повтор поспіль): «*не знаю, не знаю, не знаю, не знаю*» [3, 159]. Досить характерними і для основного тексту, і для обох редакцій постають повтори однотипних синтаксичних конструкцій, найчастіше генітивних («*надвечір'їв твоїх*», «*твоїх недовір і невір і осіннього вітру*», «*твоїх тонкогорлих розлук*») [3, 159]. А ключовий образ Лисої гори (звуки, з яких складаються ці два слова, як уже зазначалося, постійно алітеруються) повторюється на початку й наприкінці, стаючи своєрідним композиційним обрамленням.

Основний текст вірша розпочинається мотивом завершення: «*догоряє багаття*», «*і листя <...> догоряє*», «*вже забув <...> і не знаю*» [3, 159]. Далі з'являється мотив межі, середини й забуття прожитого: «*Середина жовтня*», «*І вже половина життя забувається*» [3, 159]. Ліричний герой постає у світі, серединному поміж смертю й життям:

і я вже не знаю, не знаю, не знаю, не знаю  
Чи я вже помер, чи живу чи живцем помираю,  
Бо вже відбриніло, відквітло, відгасло, відграло навкруг  
[3, 159].

Мотив кохання найсильніше звучить у тринадцятому–чотирнадцятому рядках. Це почуття в основному тексті подане сповненим пахощів тужливих долонь, гірких, аж солоних губ. Але в межевому світі воно виявляється найсильнішим зі спогадів, що їх уособленням, як і минулого взагалі, стає Лиса гора.

Крім основного тексту (визначеного на основі авторизованого машинопису збірки), який відбиває останню творчу волю автора, цей вірш має і дві більш ранні редакції. Первісна редакція, встановлена за характером правок [3, 399], збереглася в недатованому чорновому автографі (№ 352), записаному так само, як і основний текст, без поділу на рядки. Налічує вона тридцять шість рядків та містить продовження, якого в основному тексті, що складається лише з шістнадцяти рядків, немає. Збережено і чотири варіанти цієї редакції (№ 352, 350, 351, 925). Перші чотирнадцять рядків первісної редакції й основного тексту мають незначні відмінності (кілька розділових знаків та окремих слів). П'ятий–восьмий рядки в первісній редакції ще об'єднані в одне речення. Тоді як і в основному тексті, і в другій редакції закінчення цього речення відмежоване фігурою парцеляції, що підсилює його звучання:

... Гріх  
уже забувається. Горе і радість нехитра  
[3, 159, 319. Підкреслення моє. – К. К.].

Також у первісній редакції ще немає оксиморонної сполуки «*живцем помираю*». Основний текст умиротвореніший, спокійніший, менш трагічний, ніж текст первісної редакції, де «*відgrimіло*», а не «*відбриніло <...> навкруг*» і де «*над тобою прощально гарячі grimлять солов'ї*». Попри те, що в першому наближенні *солов'ї* точніше римуються з *твої*, в основному тексті автор відмовився і від банальної рими, і від романтичного грому, натомість останнім рядком посилив акцент на внутрішню тривогу: «*І глухо, в набухлих аортах, надсадно гудуть голуби*» [3, 159, 317]. Друга частина первісної редакції, на відміну від перших шістнадцяти рядків, які майже повністю збігаються з основним текстом, більш закодована, затемнена. Образ Лисої гори у цій редакції не такий, як в основному тексті. Тут вона постає не уособленням минулого й спогадів про нього (у п'ятнадцятому рядку птахом пролітає лише «*давня скорбота*» [3, 317]), а незбагненою дорогою, судною годиною (в одному з варіантів), місцем, де ліричний герой себе переростає і зустрічається з містичною жінкою, яка поєднує в собі все: «*Не сестра, не кохана, не друг, але – мама!*» [3, 317]. В основному тексті образ коханої більш земний, а тут:

зближалась, і клацали зуби – зближалася ти звіддаля.  
І так покотьюлом крутилась навколо як тінь,  
як тінь, клекотіла, як тінь, непокірно ступала  
у слід, непокірна, сміялась, на посміхи брала,  
світаючи жінкою із непідвладних тремтінь [3, 317].

А в одному з варіантів закінчення звучить навіть так:

і клацали зуби у тебе [було: і клацали зуби як відьми] –  
з'являлася ти звіддаля –  
проявою, відьмою, павою, сну молодого явою,  
суха костомаха, вовчиця, фатистка, німе немовля,  
і ми близнюки із Сіаму, обох нас покрито ганьбою  
та грішників пестить розтьохкана, геть  
поп'яніла земля [3, 318].

Найбільш експресивні рядки – саме в кінцівці первісної редакції. Тут автор так само, як і в основному тексті, послуговується повторами лексем (*тріпотіти, на*) і синтаксичних конструкцій (порівнянь), алітераціями проривного й латерального звуків – [к] та [л] у тридцять другому–тридцять п'ятому рядках (*зближалась, клацали, звіддаля, так, покотьюлом, крутилась, навколо, як, клекотіла, непокірно, ступала, слід, непокірна, сміялась, брала*).

Друга редакція твору – текст за автографом у загальному зошиті кінця 60-их років. На відміну від першої редакції, збереженої у багатьох чорнових



варіантах, це вже чистовик, а не чернетка, до того ж розбитий на строфи. Друга редакція набагато коротша за першу, але на вісім рядків довша за основний текст. Тут, як і в основному тексті, немає образу містичної жінки. І більший акцент припадає на мотив переростання себе, який звучить в останньому катрені.

Нанизування запитальних речень у п'ятому катрені:

А що там було? А було. Тільки що – не збагну –  
печаль чи мовчання? чи ніч? А чи ватра осіння  
чи злагода серць? чи німотна у благоговінні  
душа? Чи настрахане щастя – на мить на одну? [3, 320],

як і однорідні порівняння в передостанньому рядку («Земля – як ридання була, як плач, як плавба, як радіння» [3, 320]) перегукуються із різнорівневими повторами основного тексту вірша. Рухаючись від першої редакції до основного тексту, спостерігаємо тенденцію до приборкування розхристаності образної системи, до сконденсованості. В основному тексті залишається тільки шістнадцять рядків, які завершуються образом голубів, що глухо гудуть у набухлих аортах (витворюється своєрідне кільце – вірш розпочинається і завершується рядками з алітерацією на [г]). Та все ж шкода й таких містких художніх знахідок, як, наприклад, чудові епітети «розтьохкана, геть поп'яніла земля», що лишилися в розділі «Інші редакції та варіанти» до першої книги першого тому видання 1994 року й навряд чи відомі широкому колу читачів.

1. Коцюбинська М. «На цвинтарі розстріляних ілюзій...» // Слово і час. – 1990. – № 6. – С 21–32; 2. Стріха М. Листи до сина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://gazeta.dt.ua/CULTURE/listi\\_vid\\_vasilya\\_stusa.html](http://gazeta.dt.ua/CULTURE/listi_vid_vasilya_stusa.html) 3. Стус В. Твори : У 6 т., 9 кн. – Т. 1. – Кн. 1.: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. – Львів: Просвіта, 1994. – 432 с.

Наталія Мандрицька,  
бакалавр,  
Інститут філології  
КНУ імені Тараса Шевченка

## УКРАЇНСЬКА МАЛА ПРОЗА ТА КРИТИЧНА ДУМКА ПОЧАТКУ XX СТ. У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ЮРІЯ МЕЖЕНКА

У статті досліджуються особливості української критики початку XX століття, простежується її вплив на становлення сучасної української критичної думки. Увага зосереджується на архівних матеріалах Юрія Меженка, його критеріях оцінки художніх творів, наукової рецепції зразків малої прози означеного періоду.

*Ключові слова:* критична оцінка, цілісний аналіз, манера письма, творчі перспективи, авторська позиція, автограф.

В статье исследуются особенности украинской критики начала XX века, прослеживается ее влияние на становление современной украинской критической мысли. Внимание сосредоточивается на архивных материалах Юрия Меженко, его критериях оценки художественных произведений, научной рецепции образцов малой прозы указанного периода.

*Ключевые слова:* критическая оценка, целостный анализ, манера письма, творческие перспективы, авторская позиция, автограф.

The article examines the peculiarity of Ukrainian critique in the beginning of XX-th century; investigates its influence on the establishment of critical opinion of modern Ukraine. Special attention is paid to Yuriy Mezhenko's archives, his criterias of artistic writings, scientific analysis of the samples of short stories of the mentioned period.

*Key words:* critical assessment, complete analysis, brushwork, creative perspectives, author's position, autograph.

Сучасна українська критична думка характеризується динамічністю розвитку, різновекторною спрямованістю, наявністю тенденцій традиційного наукового аналізу та синтезу нових методів інтерпретації тексту. Варто зауважити, що сучасні критичні дослідження ґрунтуються на літературознавчих напрацюваннях фахівців попередніх епох. Науковцем початку ХХ ст., критична спадщина якого потребує сьогодні детального вивчення та осмислення, є постать Юрія Меженка. Літературознавця вважають одним з основоположників новітньої української критики. Як зазначено у «Матеріалах до бібліографії» дослідника, він «залишив після себе досить вагомий науковий доробок – понад 200 праць з багатьох галузей української культури, частина яких не тільки не втратили свого значення, але й набули нового звучання у наш складний і бурхливий час нового національно-культурного і духовного відродження України» [8,19].

Літературознавчі праці Юрія Меженка доцільно розглядати в контексті критичної думки початку ХХ ст. Ключовою особливістю вказаного періоду був пошук нових форм вираження у мистецькій та науковій сферах. Тогочасна українська критика перебувала в процесі становлення. Фахівці у царині літературознавства акцентували увагу на цілісності й науковості підходу до аналізу художніх текстів. Суттєвим у критичних дослідженнях стало уникнення поверховості, а також увага до авторської особистості, аспектів впливу на її формування інших митців, стилів та напрямів, що розвивалися в період модернізму. Прикладом є огляди П. Филиповича, зокрема «Лірика Максима Рильського» та «Про Михайля Семенка», в яких критик відзначає вплив російських поетів (Тютчева, Маяковського, Северяніна) на творчу манеру молодих українських авторів [17, 222 - 233]. Осмислюючи літературний процес, дослідники помічали відображення соціально-політичних обставин у тематиці та проблематиці художніх текстів багатьох письменників.

В умовах літературної дискусії 1925 – 1928 років вияв світоглядних позицій критиків, що підтримували розвиток модернізму в українській літературі, супроводжувався несприйняттям і перешкодами з боку прибічників утвердження нового, ідеологічно заангажованого методу – соціалістичного реалізму. Догми й теорії цього напрямку «були засадою активної боротьби з національним мистецтвом, що тягло за собою як політичні, так і фізичні розправи над митцями в роки сталінських репресій» – справедливо зауважує М.Криволапов [5, 8]. Як активний учасник літературної дискусії, Юрій Меженко вважав доцільним розвиток модерністської традиції, відхід від

консервативних форм мислення та творчості. Оцінюючи тодішню ситуацію, він зауважив: «Ми поставлені самим життям перед рішучою необхідністю відмовитись від старих звичок і старого смаку» [13,1]. На думку В. Міяковського, науковець виявив себе «як критик з тонким смаком і гострим зором» [4, 11]. Даючи фахову оцінку художнім текстам українських митців, на основі власного літературознавчого досвіду Ю.Меженко окреслив коло завдань літературної критики, які могли б сприяти якійсь та об'єктивності. Свої міркування критик нотує в автографі, писаному олівцем, «Задачи критики литературы состоят в том...» [11]. Він висловлює переконання, що ключовою метою літературної критики є вміння помічати під покровом форми твору (образи, стиль, риторично-художні фігури) його глибину та ідеї автора. Як зауважив літературознавець: «Глубина недоступна для широкой публики, воспринимающей в большинстве случаев только форму» [11, 1]. Враховуючи це, фахівець бачить потребу в цілісному аналізі художніх текстів, дослідженні окремих деталей, що дасть змогу критику осмислити і зробити сприйнятною для читацької аудиторії ідею автора, «облегчит критическое мышление публики» [11, 1]. Зробивши акцент на важливості осмислення літературознавцями та читацькою аудиторією ідеї твору, критик зауважує, що її існування без образу неможливе. На думку Юрія Меженка, суттєвим є поєднання вказаних категорій. Позбавлення ідеї образу призводить до її смерті, перетворення на холодну формулу: «Чим важча і глибша ця формула, тим складніше створити для неї образ, який не буде звужувати її об'єм» [11, 1]. Отже, не менш важливим завданням літературної критики, як визначає Юрій Меженко, є увага до цілісності форми і змісту, глибини, образної системи художнього твору.

У часи його критичної діяльності зазнає змін трактування представниками літературознавчої та культурологічної сфер авторської позиції в творі. Більшість науковців помічають неоднозначність постаті автора, схиляються до думки, що це поняття не може мати однозначного трактування. М.Бахтін говорить про «надтекстовість» автора, його «відсторонену позицію щодо персонажів художнього тексту» [2, 418]. Ю.Меженко, вочевидь, поділяє наведені російським ученим міркування, вважаючи, що критик «не должен освещать со своей точки зрения автора, должен относиться к нему критически» [11, 1]. Характеризуючи стан тодішньої літературної критики, науковець зауважує, що вона грішить поверховістю, незрідка статті й огляди пишуться нашвидкоруч, без належного ознайомлення з матеріалом. На його думку, це обмежує можливості літературної критики, вводить її у шаблон [11, 1]. Чітко окреслені завдання літературної критики свідчать про наукову вивіреність поглядів Юрія Меженка, фаховість підходів, намагання уникати вузьких рамок та шаблонності, сприяти розвитку перспектив української критичної думки. Дослідник вважає, що літературознавчі матеріали, як і художні тексти, повинні апелювати до реципієнта, налагоджувати зв'язок із читачем – центральною ланкою в суспільно-культурній системі.

Характерною рисою літературного процесу двадцятих років ХХ ст. була складність умов реалізації творчих задумів митців. Як зазначає В.Агєєва:

«Пореволюційні й повоєнні двадцяті – коротка, сконденсована доба, яка увібрала в себе так багато й була гвалтовно обірвана позамистецькими, сказати б, засобами» [1, 2]. Мала проза вказаного періоду, в якій поступово утверджуються художньо-стильові засоби модернізму, помітно розширила естетичні межі українського письменства, стала явищем європейського масштабу. Доречно зауважити, що при дослідженні художніх текстів українських авторів Юрій Меженко акцентував увагу на особистості митця, особливостях його внутрішнього світу. Характеризуючи психологію та поведінку творчих людей, науковець означив їх основні риси в автографі «Є на світі такі люде» [10]. Серед найхарактерніших якостей митців фахівець виділяє замкнутість, спокій, спостережливість: *«Є на світі такі люде. Спокійні, задумливі, завжди до чогось та придивляються, прислухаються, мало говорять та взагалі мало роблять, - більше спостерігають і звичайно пишуть...»* [10, 1]. Окрім цього, висловив міркування, що авторам прозових та поетичних творів властиві внутрішня сила та стійкість: *«Можливо, що такі мрійники одірвані від життя, але вони сильніші від нього, бо творять свою реальність, сильніші, бо числяться лише зі своїм власним внутрішнім імперативом...»* [10, 1]. Зауважені дослідником особливості мають значний вплив на перебіг творчого процесу, формування системи образів та персонажів, ідейного і тематичного пластів художнього тексту.

Авторству Юрія Меженка належать критичні статті, в яких розглянуто особливості малої прози двадцятих років ХХ ст. Зокрема, аналізуючи художні тексти Аркадія Любченка та Григорія Косинки, Меженко визначає ряд критеріїв дослідження авторської манери письма. Він уважає, що конкретний твір доцільно розглядати в контексті художнього доробку митця, оскільки це сприяє цілісному осмисленню творчих перспектив автора. У статті «Автор невеличкої кількості оповідань...» [9], яка зберігається в архіві Юрія Меженка як автограф олівцем та машинопис, наведено міркування критика про творчість Аркадія Любченка. Предметом уваги стало вміння митця висвітлювати психологічні конфлікти в художньому тексті, хоча з відповідною засторогою: *«Аркадій Любченко ще надто любить заглиблюватись в психологічні проблеми і, не завжди знаходячи в собі сили та вправності передати їх у власній творчості, звертається до європейських зразків, перекладаючи їх»* [9, 1]. Меженко зауважує, що в творах митця, датованих двадцятими роками ХХ ст., переважає революційна тематика: *«Пройшов через революційну романтику, що досі іноді одбивається на ідеалізації деяких героїв або окремих моментів з сюжета»* [9, 1]. Суголосним є погляд І.Михайлина, автора передмови до збірки творів Аркадія Любченка: *«Молодий письменник завоював собі авторитет на безпрограшній революційній тематиці»* [15, 6].

Юрій Меженко не оминає стильових пошуків А.Любченка, вказуючи: *«Багато працює, шукаючи свій стиль, але ще не зовсім вирвався з-під впливів імпресіоністичної манерності»* [9, 1]. На думку критика, письменник *«виявляє в своїх творах більше літературного уміння використовувати невеличкий матеріал, ніж подавати життєві спостереження»* [9, 1]. Враховуючи це,

літературознавець вважає, що Любченко-митець «свої літературні можливості лише починає виявляти, уникаючи широких планів, серйозних проблем, старанно і виразно подає не дуже цікавий матеріал, урівноважуючи дефекти в матеріалі літературним умінням» [9, 1]. Про фаховість Меженка та чіткість критичних висновків свідчить спостереження стосовно доброї обізнаності А.Любченка зі зразками сучасної європейської літератури, що мали суттєвий вплив на вироблення його манери письма. Окрім цього, критик помічає своєрідність розгортання сюжетних ліній у творах письменника: *«Здебільшого він розробляє колізію нового життя зі старим. Напівпасивне існування старого поруч з новим бадьорим і міцним життям»* [9, 1].

Суттєвим критерієм у розумінні Меженком розвитку подій в художньому творі є динамічність. На його думку, швидке розгортання сюжету, яке не передбачає зосередження на зайвих деталях, впливає на змістовність твору, зацікавлення ним читачем. Звідси, критична засторога про те, що Аркадій Любченко *«ще не оволодів складним і важким умінням розроблювати сюжетну схему, і тому вона в нього здебільшого досить простенька і не динамічна»* [9, 2]. Цю ж особливість ранньої манери письма молодого автора підмічає І.Михайлин: *«Характери описувалися в статичі...»* [15, 6].

Дотримуючись об'єктивності літературно-критичних оцінок, Меженко наводить позитивні характеристики творчої практики А.Любченка: *«...кожне його оповідання – це нова спроба, нове літературне завдання. Не завжди виконання задовольняє вимоги строгої критики, але завжди воно виявляє знання літературних прийомів, досить значний лексичний апарат письменника і спробу по-своєму зрозуміти й освітити матеріал... Він дає цікаві в подробицях малюнки, сповнені життєвої правди і побутової реальності. Тут його літературна вмілість»* [9, 1-2]. Висловлюючи міркування про творчий потенціал митця, прозріло зазначає: *«Свого стилю він ще не створив, але тепер вже виявив певний нахил до реалістичних прийомів, з яких мабуть надалі зможе дати широкі плани, що мали б лягти в основу роману або великої повісти»* [9, 1-2]. «Широким планом», перспективу появи якого прозрів Юрій Меженко, стала повість у новелах «Вертеп» Аркадія Любченка. «Вона постає як загадковий твір, який не підлягає скільки-небудь задовільній інтерпретації, – вважає І.Михайлин. – Лише дослідницька метапозиція, розуміння алегоричної сутності твору в цілому й кожної новели зокрема – створюють підстави для його осмислення» [15, 6].

Характеризуючи творчу палітру Григорія Косинки, Меженко вказує на спостережливість як головну зброю митця. *«Від того, що спостерігає митець залежить його фах: музика, маляр, різьбяр. Але майстер слова мусить спостерігати все. І звук, і фарбу, і рух, і форму. В цьому секрет повноти та барвистості словесної творчості»,* – вважає критик. – *«Сліпий може бути музикою, маляр може бути глухим. Письменник мусить мати здорові очі, і чулий слух, і чуйний дотик. Він мусить уміти вхопити і найніжніші тонкощі парфумів, і найтонші відтінки звуку»* [14, 1]. Науковець зауважує, що висловлені ним міркування – аксіоми, відомі представникам різних верств

суспільства, проте вважає за доцільне звернути на них увагу, оскільки творчість Г.Косинки є свідченням правдивості цих тверджень. На думку Ю.Меженка, крім психологічно-інтуїтивного зору, спостережливість *«так глибоко вже увійшла в його метод писання, в його спосіб викладу своїх образів, що відкиньте її і мало чого лишиться. Мабуть, буде ще трошки ліричної закоханості в жовті жита, в чорну ромашку землю та в такі романтичні краєвиди»* [14, 1]. Подібна думка звучить у книзі «Імпресіоністи, їхні сучасники, їхні соратники: живопис, графіка, література, музика»: «Пізнання світу в імпресіонізмі ґрунтується переважно на витонченій спостережливості, візуальному досвіді художника, що використовує для досягнення художньої переконливості твору і закони природного оптичного сприйняття» [3, 36]. Меженко переконаний: творчій манері кожного митця притаманні два первні – *спостережливість та образність; образність і комбінування*. Привертає увагу міркування критика про те, що, незважаючи на непорушно-тривкий зв'язок між вказаними первнями, один із них переважає у художніх текстах будь-якого автора. Дослідник наголошує на потребі розвитку другого первня (образність і комбінування) в творчості митців. *«...Всотати в себе образ – це лише пасивна діяльність»*, - пише він [14, 2]. Важливішим є вміння трансформувати спостережене в оригінальні образи, комбінувати їх.

Літературознавець зауважує, що другий первень лиш почасти наявний у творчості Косинки: *«Він відчув і пахоці, і фарби, форми і згуки, ненависть, радість помсти і радість кохання. Це перший первень. В повній мірі він його має. Другий же тільки почав у ньому зростати»* [14, 2]. На думку Юрія Меженка, саме цим слід трактувати наявність елементів реалізму в художніх творах митця: *«Мабуть тому так багато в його оповіданнях фотографічності, правдивості, а іноді навіть живого реалізму»* [14, 2].

Аналізуючи творчі перспективи Григорія Косинки, Меженко бачить їх високими: *«Стає на власні ноги і визволяється з волі фактів. Вони його полонили тимчасово. Але він на шляху до вільної творчості. Цей шлях зараз стоїть перед Косинкою, і він не може... з нього зійти, бо природа символічного образу, та імпресіоністичний метод писання виразно накреслили перед ним сильне і неперешкодне стремління на волю від мертвих фактів до живої творчої волі»* [14, 2]. Синтез реалістичної та імпресіоністської манер зображення в художніх текстах Григорія Косинки та Аркадія Любченка деякі науковці вважають закономірним. На думку Д.Наливайка, «в літературі імпресіонізм на свій кшталт, у своєрідних формах продовжував той рух до життєподібності, до природності, «незробленості» зображення, яке в цілому було властиве реалізму другої половини XIX століття» [16, 107]. Проте слід зауважити, що особистість автора у творах зазначених митців відмінна від авторської позиції в художніх текстах представників реалізму: «Усезнаючий автор зникає, замість нього всевладно панує слово та почуття персонажа, його суб'єктивне бачення себе та навколишнього світу» [6, 24]. Вказана тенденція помітна у текстах інших митців-модерністів.

Розглянуті особливості творчої манери Григорія Косинки та Аркадія Любченка дають змогу окреслити коло критеріїв, що сформували критичну оцінку Юрія Меженка. До них належать:

- вміння автора висвітлювати психологічні проблеми;
- динамічність розгортання сюжетних ліній тексту;
- володіння лексичним матеріалом та літературними прийомами;
- акцентуація митця на яскравих деталях;
- тяжіння до оригінального авторського стилю;
- здатність спостерігати, що виявляється в образності твору;
- вміння структурувати художній матеріал.

Варто й узагальнити спільні та визначальні риси творчості Аркадія Любченка і Григорія Косинки, означені критиком. Певною мірою, вони можуть репрезентувати якості малої прози двадцятих років ХХ століття:

- увага до революційної тематики;
- стильова варіативність;
- вплив імпресіоністської манери письма;
- новаторство зображення подій та персонажів;
- зосередженість на деталях;
- вміле використання художніх засобів, мовного матеріалу.

Вироблені Юрієм Меженком критерії оцінки художнього тексту не втрачають своєї актуальності й сьогодні, в контексті сучасних літературознавчих студій. Застосування їх дає змогу провести всебічний аналіз твору, дослідити його формально-змістові, ідейно-тематичні пласти, уникаючи поверховості та схематизму. Критичні висновки, зроблені ним, є виявом оригінальної світоглядної позиції і становлять цікавий матеріал для створення цілісного наукового портрету дослідника.

1. Українська мала проза ХХ століття: Антологія / Упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт, 2007. – 284 с.; 2. *Бахтін М.* Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – 416 с.; 3. *Импрессионисты, их современники, их соратники: живопись, графика, литература, музыка.* – М.: Искусство, 1976. – 318 с.; 4. *Королевич Н.Ф. Юрій Меженко (1892—1969)* / Н. Ф. Королевич // Українські бібліографи ХХ століття / Н. Ф. Королевич; [за ред. В.Г. Волох, В.В. Патоки]. – К., 1998. – 148 с.; 5. *Криволапов М.О.* Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецької науки в Україні ХХ століття. – К.: Видавничий дім А+С, 2006. – 268 с.; 6. *Логвин Г.* Коцюбинський і імпресіонізм // Дивослово. – 1996 – №10. – С. 23 - 28; 7. *Любченко А.П.* Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник/ Упоряд., авт. післямов. В.А. Любченко; авт. передм., комент., приміт. І.Л. Михайлин. – Х.: Основа, 2005. – 464 с.; 8. *Меженко Ю.О.* Матеріали по бібліографії / Укл.: Т.А. Ігнатова. – К., 1994. – 175 с.; 9. *Меженко Ю.О.* Автор невеликої кількості оповідань. Стаття. Автограф. Б.д. – 5 арк. - Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф № 191.; 10. *Меженко Ю.О.* Є на світі такі люде. Стаття. Автограф. 1920. - 6 арк. - Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 191.; 11. *Меженко Ю.О.* Задачи критики литературы состоят в том... Стаття. Автограф. Б.д. – 4 арк. - Відділ

рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 191.; 12. *Меженко Ю.О.* Мистецтво для народу. Стаття без закінчення. Автограф. Б.д. – 2 арк. - Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 191.; 13. *Меженко Ю.О.* На шляхах до нової теорії. Стаття. Автограф. Б.д. – 17 арк. - Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 191.; 14. *Меженко Ю.О.* Спостережливість – це головна зброя митця. Стаття. Автограф. Б.д. – 2 арк. - Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. № 191.; 15. *Михайлин І.Л.* Скарби слова Аркадія Любченка / Ігор Михайлин // Любченко А.П. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / Аркадій Любченко; упоряд., авт. післямови В.А. Любченко; авт. передм., комент., прим. І.Л. Михайлин. – Х.: Основа, 2005. – С. 3–24.; 16. *Наливайко Д.С.* Искусство: направления, течения, стили. – К.: 1981. – 287 с.; 17. *Филипович П.П.* Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – 275 с.

*Лідія Мацевко-Бекерська,  
д-р філол. н., доц.,  
Львівський національний  
університет імені Івана Франка*

## **РЕЦЕПТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАРАТОРА В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ**

Досліджена проблема наратора в призмі рецепції літературного твору. Розглянуті основні смислотворчі центри, що сприяють естетичній комунікації. Наратор представлений як осердя розповіді, завдяки якій текст перетворюється в посередника комунікації. Розгортання розповіді забезпечує рух твору в площині специфічних координат: зображений світ переміщається із уявної довільності автора в особистісне сприймання читачем. Саме для гармонізації діалогу введено поняття наратора.

*Ключові слова:* наратив, наратор, художній дискурс, рецептивна площина, художній світ.

Исследована проблема нарратора в призме рецепции литературного произведения. Рассмотрены основные смыслообразующие центры, которые способствуют эстетической коммуникации. Нарратор представлен как сердцевина повествования, благодаря которому текст превращается в посредника коммуникации. Разворачивание повествования обеспечивает движение произведения в плоскости специфических координат: изображенный мир перемещается из воображаемой реальности автора в личностное восприятие читателем. Именно для гармонизации диалога вводится понятие нарратора.

*Ключевые слова:* нарратив, нарратор, художественный дискурс, рецептивная плоскость, художественный мир.

The problem of the narrator is studied in the light of the reception of the literary work. The main sensemaking centres that contribute to aesthetic communication are examined. The narrator is presented as the core of the narration due to which the text becomes the mediator of communication. The development of the narration provides the movement of the literary work into the plane of the specific coordinates: the depicted world is moved from the imaginary arbitrariness of the author to the personal perception of the reader. To harmonize the dialogue the concept of the narrator is introduced.

*Key words:* narrative, narrator, artistic discourse, receptive plane, fictional world.

Новітній літературознавчий дискурс щораз активніше постулює синергетичні методологічні принципи, активізуючи концепти системності,



цілісності, самоорганізованості складних систем, цілком слушно залучаючи до кола об'єктів дослідження художні явища, історико-літературні процеси, інтенційні феномени. Водночас у полі зору дослідника літератури як предмету, як процесу, як історико-культурного феномену, як вияву побудови культурологічно-філософських парадигм незмінно перебуває текст і його найперша рефлексія, а саме – рецептивна площина. Одним із ключових концептів вивчення природи рецептивного процесу вважаємо наратора. Отож, не втрачає актуальності питання про функціонування наратора як у матерії художнього тексту, так і на обширах сприймання та подальшого розуміння. Наразі можемо констатувати, що пошуки найбільш виправданої, домінантної за принципами чи підходами, теоретико-методологічної бази літературознавчих досліджень припинилися. Як довершений факт маємо коливання між усталеними принципами сприймання та інтерпретації художнього твору й новітніми відкриттями переважно на зближенні безпосередньо літературознавства із філософією, антропологією, естетикою, соціологією тощо. Одним із напрямів, що потенційно засвідчує можливість значного розширення простору вивчення літературного твору, є наратологія. Поставши в другій половині ХХ ст., вона виявила одночасно гнучкість щодо засвоєння попередньої літературознавчої традиції та відкритість до введення нових констант для комунікування читача із текстом.

У контексті встановлення термінологічних констант наративу як літературознавчого дискурсу варто осмислити передумови виникнення самої потреби ідентифікувати, а далі класифікувати характерні ознаки розповіді в структурі літературно-естетичної комунікації. Як зауважив Дж. Ділі, «першою з оповідних універсальї, які нам треба розглянути, є власне універсальна роль оповіді [narrative] як основи передавання культури – основи [...] суто людського семіозису, за допомогою якого біологічна спадковість переходить у кумулятивне передавання навчання, що уможливлене єдиною завдяки оповіді» [3, 39]. Отож семіотична природа аналізу тексту відчувала потребу встановити діалогічний контакт між світом, про який оповідається та результатом цієї оповіді у вигляді завершеного художнього явища з участю досить продуктивного посередника. Розповідь є тим необхідним елементом, що дає можливість онтологічно синтезувати весь попередній культурно-естетичний досвід у матриці змістово значущих одиниць, котрі своєю чергою сплітаються у химерні комбінації смислів і таким чином витворюють не лише фікційний стосовно описуваного, але й цілком реальний і пізнаваний на чуттєвому рівні світ асоціацій, символів, вражень.

Поставши як рефлексія на потребу артикулювати деяке знання про зовнішній простір, література неминуче застановилася саме на розповіді, позаяк лише таким способом стало можливим адекватно відобразити реальність, надавши читачеві право шукати самого себе у змісті твору. Варто погодитися із висновком У. Еко стосовно того, що «з якоїсь точки зору все є відношенням часового та просторового сусідства або подібності з усім іншим» (Курсив наш. – Л. М.-Б.) [4, 551]. Адже у глобальному розумінні літературно-художній

твір є виявом саме такого унікального сусідства. Передусім він покликаний встановити чіткі межі між тим, що було чи є (тобто дійсним предметним світом) і тим, що з'явиться у свідомості читача (індивідуально окресленим світом фікційної предметності). Тому текстова матерія повинна володіти і власним голосом, аби артикулювати первинно наявний інтелектуальний чи онтологічний смисл та водночас запросити читача до естетичного (інтелектуального, філософського, етичного тощо) діалогу.

Характерною ознакою синтезу просторових площин художнього матеріалу є множинність одночасних проєкцій – на конкретно-історичний простір автора, на змодельовану традиціями та одномоментними ціннісними пріоритетами рецептивну готовність абстрактного адресата. Тому власний текстовий простір повинен відрізнитися смислотворчою гнучкістю і здатністю екстраполювати загальну суть на складнопередбачуване сприймання. Тобто просторові виміри розповідної манери також мають ознаки деякої автономності функціонування в структурі твору.

Проблема часового сусідства є більш складною, оскільки увага акцентується на значному триванні художнього явища, що пов'язується як із константними чинниками літературного процесу, так і з фактами ідеологічної, суспільно-світоглядної, особистісно-ціннісної трансформації, котра є невід'ємним атрибутом еволюції. У цьому контексті розповідна манера набуває важливості у комунікуванні попереднього досвіду, будучи осередком збереження традицій, а також виступає в ролі «естетичного диктатора», акумулюючи певні цінності та закорінюючи їх у свідомість читача. Таким чином, розповідь стає означником естетичного сусідства у найширшому семантичному тлумаченні цього поняття, і наратор здобувається на істотну значущість як у текстовому просторі, так і в рецептивному обширі. Завдяки розповіді текст перетворюється в посередника комунікації, розгортання ж розповіді уможлиблює рух твору в площині специфічних координат: зображений світ переміщається із уявної довільності автора в особистісне сприймання читачем. Не завжди комфортний у психологічному розумінні процес набуття нового досвіду завдяки розповіді про щось чи про когось гармонізує асиміляцію читача з первинно чужою для нього системою спостереження за новою предметною реальністю і, тим паче, за формуванням характеру Іншої особи. Поступове вживання у реальність Іншого прибирає всі перешкоди для встановлення своєрідного мовчазного діалогу.

Вникнення у художній світ синхронно із розгортанням розповіді значною мірою компенсує втрачене «своє», на місце якого мимоволі заступає досвід іншого. Тому вже від самого початку читання розповідного тексту виникає досить глибокий і навзаєм зацікавлений діалог двох Інших – твору, адресованого комусь, і читача, готового сприйняти когось (інтенцію тексту). Не викликає сумніву, що «читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та настанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще непізнаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому

процесі з нами «щось» відбувається. Те «щось» потрібно детальніше розглянути, особливо тоді, коли включення «невідомого» до сфери нашого досвіду затемнюється досить простою ідеєю у літературній дискусії, а саме процес абсорбування непізнаного світу розцінюється як *ідентифікація* читача з тим, що він читає» [9, 363]. Власне для осмислення стратегії втілення «чогось» за посередництва розповідної манери викладу художнього матеріалу введені поняття наративу. Спроби пізнати специфіку наративного дискурсу витворили загальні засади наратології, яку розуміємо як «теорію повісткування» чи «теорію оповіді / розповіді» [14, 9].

Ставлячи в центр дослідження поетикальних характеристик літератури певної доби природу художнього викладу (нарацію), опиняємося перед складністю однозначного термінологічного визначення. Згідно з етимологією, «нарація – від лат. *narrare* – розповідати, повідомляти, а також сповіщати, звідомляти, оповідати», тобто «наративний» – це «розповідний», «повідомлений», «оповіданий», нарація – від лат. *narrare* – розповідати, розказувати, а також згадувати, називати, казати, говорити», а тому парадигматика значень дозволить достатньо широко й вільно слугуватися даним терміном. З другого боку, Ж. Женетт пропонує використовувати і розрізняти наступні терміни: «*історія (histoire)* – для оповідного означуваного чи змісту; *оповідь у власному сенсі (recit)* – для означника, висловлювання, дискурсу чи власне оповідного тексту; *нарація (narration)* – для породжуваного оповідного акту і, в розширенні, для всієї загалом реальної чи вигаданої ситуації, у якій має місце відповідний акт» [6, 317].

Подібне розуміння природи наративності знаходимо у польському літературознавстві: «Нарація – це монологізований виклад, який представляє плин подій, ушеренованих у певному часовому порядку, пов'язаних із персонажами, що беруть у них участь, із середовищем, в якому вони відбуваються. Вона являє собою основний спосіб викладу в епічному творі» [17, 258]. Тобто ключовою структурною одиницею наратологічного аналізу визнається словесна матерія, що артикулює подію. При цьому змістове оформлення самої події може бути довільним – важливим є факт її вербалізації. Понад те, на думку В. Шміда, «термін «наративний» вказує не на присутність опосередкованої інстанції викладу, а на певну структуру матеріалу викладу» [14, 12–13].

У найширшому розумінні «наратологія прагне до відкриття загальних структур найрізноманітніших «наративів», тобто оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональності» [14, 9]. Таким чином, через наративне структурування тексту стає можливим диференціювати приватне всезнання автора та прагнення читача знайти максимально можливу кількість аналогій до свого життєвого досвіду. Існування деякого «посередника» певним чином згладжує інтерпретаційний конфлікт між писанням і читанням (між написаним і прочитаним), дає можливість кожному процесові виявитися якнайповніше, заявити про себе і сподіватися на активний діалог. Адже «мета автора – це не тільки передати досвід, але й, насамперед, передбачити ставлення до того

досвіду. Отже, «ідентифікація» не є кінцем у собі, а тільки стратегія, завдяки якій автор збуджує уяву читача, що, звичайно, не заперечує того, що з'являється форма участі у тексті через читання: дехто втягується у текст настільки, що виникає відчуття, ніби не існує відстані між ним та описуваними подіями» [9, 363]. Наративна площина виконує роль ідентифікатора змісту: для передання досвіду авторові важливо дистанціювати зображений світ від себе особисто (від власної біографічності, за винятком творів специфічного жанру), натомість для читача істотним психологічним чинником є розуміння свого домінування над смислом, оскільки сприймання твору через посередництво не-автора знімає відповідальність за розуміння первинного змісту «неправильно». З другого боку, читач пізнає якщо не цілком новий фікційний світ, то пробує виявити невідомі його особливості чи закономірності, а процес шукання для самого читача є автономним завдяки формальному відчуженню автора.

Фактично наративна специфіка літератури є основою окреслення оптимального рецептивно-комунікативного простору. Очевидно, що «наратор, *der Erzähler*, являє собою прийняте кантівською філософією гносеологічне припущення, що ми осягаємо світ не таким, яким він існує сам по собі, а таким, яким він пройшов через посередництво деякого споглядального розуму» [14, 12]. В.Ізер, покликаючись на міркування Ж.Пуле про унікальність привласнення досвіду «когось іншого», робить досить цікавий висновок щодо потреби існування деякої субстанції погодження позицій: на думку Ж. Пуле, літературний текст набуває повноти існування тільки в читачі. Зрозуміло, що тексти вміщують ідеї, продумані кимось до кінця, але під час читання ми стаємо суб'єктом, який осмислює. Так зникає поділ «суб'єкт – об'єкт», що є необхідною умовою будь-якого пізнання і будь-яких спостережень; усунення такого поділу ставить читання в унікальну позицію, яка передбачає можливість абсорбування нового досвіду. Ідея, що у процесі читання ми повинні мислити думками когось іншого, привела Пуле до такого висновку: «Все, про що я думаю – частина *мого* мисленнєвого світу. А якщо я мислю думками, які, очевидно, належать іншому мисленнєвому світові, то цей світ є думкою в мені, хоч я не існував у ньому [...] Коли я читаю, я мисленно вимовляю «я» і це «я», яке я вимовляю, вже не є мною» [9, 363]. Тому підхід до літературного твору як до феномена суголосся багатьох голосів є чи не найбільш прийнятним для синтезу досягнень та пошуків дотичних з наратологією напрямів дослідження: структуралізму, семіотики, феноменології та рецептивної естетики.

За визначенням Р. Барта, «твір не варто розглядати як кількісну категорію. Відмінність тут ось у чому: твір є матеріальним фрагментом, що займає певну частину книжкового простору, а Текст – поле методологічних змагань» [1, 491]. Звичайно, аналіз літературно-художнього твору лише задля відпрацювання принципів методологічного порядку загрожує втратою онтологічної вартості самого твору, тому наративістика бачиться продуктивною у спробах встановити поряд із вичерпною дослідницькою комунікацією максимально зрозумілий полілог на основних рівнях: автор – твір (згодом – текст) – читач.

Цікаво, що вихідним для прихильника і теоретика структуралізу Ж.Женетта є переконання у тому, що «старовинне «знання» про літературу спиралося на два стовпи, котрі, якщо пригадати, називалися: особистість і творчість» [7, 364]. Саме тому оповідна матриця прозового твору спроможна якомога чіткіше виявити як особистість творця, так і унікальні ознаки його творчого становлення та виявлення. Набування розповіддю своєї змістової конфігурації видається процесом здебільшого інтуїтивним, емоційно зумовленим, спричиненим деяким ситуативним (у майбутньому невідтворюваним аналітичним шляхом), індивідуальним відтінком настрою або психологічного стану. Тому поступове розгортання наративного дискурсу нагромаджує комплекси ймовірних значень, а отже – відкриває перед читачем невичерпну рецептивну перспективу: «множинність Тексту зумовлюється не двозначністю складників його змісту, а так би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий. Читача тексту можна уподібнити до мандрівника» [1, 493]. Продовжуючи метафоричну аналогію Р.Барта, можна твердити, що нарація становить не просту мандрівку, але таку, що синхронізована в специфічному часі свого здійснення: спочатку автор простував подієвими перипетіями задуманої ним розповіді і при цьому керувався однаково вартісними раціональними та підсвідомими чинниками форматування естетичного простору, пізніше читач опинявся в усвідомленому як фікційний та сприйнятому і відчутому як реальний світі подій. Загалом наратологічний підхід до літературного твору підтверджує подвійність усього, що має в семантиці поняття «літературного».

У процесі створення літературно-художній твір постає синтезом реального знання автора про себе та світ і виявляє закономірності погодження наявного знання з потребою пізнати щось нове чи заперечити неприйнятне для особистого сприймання. Історія написаного тексту також розвивається як системне опозиційне утворення: функціонування тексту передусім ідентифікується на предмет його «літературності», а вже згодом вкорінюється у культурно-естетичний простір або відсторонюється від нього. Зрештою, процес сприймання артикулює двояку природу особи читача: з одного боку, це пошук для потреби відкрити, пізнати щось нове, з другого – намагання якомога щільніше увійти в діалог з твором з метою ідентифікації власного досвіду. Тому «мандрівка» читача одночасно є мандрівкою самого твору.

Одним із чинників такого руху є специфічно організована розповідна площа твору, елементи якої дають можливість компенсувати місця встановлення невідомого моментами «впізнавання» чи «сповнення сподівань». Тому погоджуємося із тим, що «зразкова цінність критичної діяльності очевидним чином пов'язана з її двояким семіологічним статусом: як метамова (дискурс про літературну мову) вона вивчає знакову систему, якою є література; як мова-об'єкт же (тобто стаючи сама літературним дискурсом) вона утворює семіологічну систему в очах тієї метакритики, чи «критики критик», яка є нічим іншим, як семіологією у найбільш узагальненій формі. Отже, критика справді сприяє одночасно «розшифруванню та формуванню»

смыслу, оскільки вона є одночасно семантикою та семантемою, суб'єктом і об'єктом семіологічної діяльності» [5, 192].

Особлива роль у формуванні рецептивного поля належить нараторові як центру смислотворення у художньому просторі. Насамперед «мистецтво письменника полягає в тому, як він окреслює кордони цього простору (простору фігури), зримого тіла Літератури» [8, 208]. Тож поперед тексту як завершенням вербалізованого досвіду саме автор моделює постать того, хто втілить погляд на світ, запросить іншого до діалогу і підніметься над буквальним значенням кожного слова. Барт поляризував об'єкти дослідження, додаючи прав інтерпретаторові та звужуючи творчу інтенцію автора: «автора вважають батьком і господарем свого твору, отожд літературознавство вчить нас поважати автограф і відкрито засвідчені наміри автора... Стосовно ж Тексту, то у ньому відсутній запис про батька [...] У Тексті не вимагається поважати якусь монолітну цілісність, його можна розчленувати» [1, 494]. Однак цілковите і суб'єктивно спрямоване розуміння твору дає підстави для численних сумнівів у висліді такої інтерпретації, оскільки загрожує настільки заглибитися у «сітку метафор», що більше чи менше достеменно встановлення смислу видаватиметься або неможливим, або відчуженим від первинного задуму. Напевно, однією з функцій наратора є утримування рівноваги як сприйняття значення конкретних структурних елементів твору, так і цілісного розуміння його пізнавально-естетичної консистенції.

Осмислення функціональної сутності наратора потребує встановлення чіткої диференціації за суб'єктно-формальною ознакою основних субстанцій – реального біографічного автора, уявного читачем творця, а також свідомо змодельованої письменником сутності всезнаючого джерела твору. На переконання В. Виноградова, невід'ємним атрибутом існування літературного твору був саме образ автора: «Образ автора – це не простий суб'єкт мовлення, найчастіше він навіть не названий у структурі художнього твору. Це концентроване втілення суті твору, яке об'єднує всю систему мовленнєвих структур персонажів у їхньому співвідношенні з оповідачем, розповідачем або розповідачами і через них є ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого» [2, 118]. Таким чином, допускається часткове ототожнення авторської інтенції як першоджерела смислу та її текстового вияву.

Натомість системно-суб'єктний метод Б.Кормана зосереджений на особливості функціонування внутрішньотекстового автора, який тлумачиться як «свідомість твору»: «співвідношення автора біографічного та автора-суб'єкта свідомості, виявом якої є твір [...] в принципі таке ж, як співвідношення життєвого матеріалу та художнього твору загалом: керуючись деякою концепцією дійсності та виходячи із визначених нормативних і пізнавальних настанов, реальний, біографічний автор (письменник) створює з допомогою уяви, відбору та переробки життєвого матеріалу автора художнього (концепційного [в оригіналі – «концепированного»]). Інобуттям такого автора, його опосередкуванням є весь художній феномен, весь літературний твір» [10, 174]. Отже, для диференціації автора і суб'єкта поза ним запропоновано

розмежувати два основних рівні, однаково асимільовані у мовленнєвий аспект твору: суб'єктивність джерела висловлювання та індивідуальне втілення свідомості того, хто промовляє у творі. Однак тут варто врахувати і детальнішу класифікацію самого субстанційного джерела, яку подає А.Окопень-Славінська: «автор у всіх його життєвих ролях» та «автор як адресант твору, тобто диспонент правил, творчих актів» [18, 109–125]. Дослідниця намагалася розщепити сутність автора і визнала, що літературний твір фіксує мимовільну самоідентифікацію творця та його зумисну настанову як для персонажів, так і для читача. Для цілісності матерії твору, щоправда, введене поняття «суб'єкта твору», того адресата, який сприймає авторську стратегію. Гадаємо, для продуктивного вивчення тексту в його наративній проекції достатньо визнати творчу інтенцію складовою літературної комунікації загалом, без подальшого мікродеталізування, оскільки перспектив конкретизації авторської сутності може згромадитися як завгодно багато, а це, своєю чергою, ускладнить сам аналітичний процес. Попри намагання окремих літературознавчих методик знівелювати авторську інтенцію як суттєвий чинник розуміння смислу твору, залишається усвідомленою естетична та інтелектуальна вага самої постаті автора у літературному дискурсі: «коли (реальний автор) пише, він створює [...] передбачуваний варіант «самого себе», який відрізняється від передбачуваних авторів, котрих ми зустрічаємо в творах інших людей [...] той образ, який створюється у читача про цю присутність, є одним із найбільш значних ефектів впливу автора. Як би автор не намагався бути безособовим, читач неминуче створить образ [автора], який пише в тій чи іншій манері і, звичайно, цей автор ніколи не буде нейтральним у ставленні до яких би не було цінностей» [15, 70–71].

Цілісності та системності дослідженню природи розповідного тексту додає поняття «абстрактний автор», яке, на думку В.Шміда, «позначає, з одного боку, наявний незалежно від усіх роз'яснень автора семантичний центр твору, ту точку, в якій сходяться всі творчі лінії тексту. З другого боку, це поняття визнає за абстрактним принципом семантичного з'єднання всіх елементів творчу інстанцію, чий задум – свідомий чи несвідомий – здійснюється у творі» [14, 48–49]. Досить компромісною щодо абстрактного автора є позиція Ж.Женетта: «уявний автор – це все, що повідомляє нам текст про автора» [16, 102]. Тобто не будучи матеріалізованим у словесній матерії тексту, не диктуючи свого бачення конкретної ситуації реципієнтові, автор разом з тим і визначає позицію щодо смислу твору, і вказує на точку відліку для встановлення ціннісних пріоритетів щодо значення написаного.

Таким чином, абстрактний автор як передумова формування сутності наратора виявляється у комплексі характерних ознак: 1) він є синтетичним – у плані значення та формального вияву – утворенням в уяві читача після прочитання твору; 2) він є явним у мовленнєвій діяльності, змодельованій читачем; 3) він є автономним як щодо тексту, так і щодо його рецепції; 4) він є символічно реальним, тобто надається до встановлення або ідентифікації в межах читацької компетентності; 5) він не повинен ототожнюватися з

конкретною особою письменника, оскільки інтелектуально-естетичний горизонт абстрактного автора щоразу поповнюється контекстним значенням, тобто виходить за рівень фактичного знання письменника як представника певного історично-культурного середовища.

На протилежній опозиційній до абстрактного автора точці перебуває абстрактний читач. Його рівень оприявлення у літературному творі винятково суб'єктивний і належить авторській інтенції, адже окреслення читача починається зі свідомості автора. Акумуляування естетичного чи будь-якого іншого досвіду відбувається з очікуванням деякого відгуку на описане, тобто автор веде безпосередній уявний полілог, в якому всі інші, крім нього, учасники мають константну ознаку – фікційність: моделювання деякого життєвого простору з реальними для нього персонажами, з дійсними обставинами описаних подій адресується уявному читачеві, який мав би сприйняти текст у тому семантичному окресленні, яким його задає автор.

Термінологічно поняття має кілька визначень: «імпліцитний читач» В.Ізера, «віртуальний реципієнт» М.Гловінського, «особистість адресата» М.Червенки, «задуманий читач» Е.Вольфа або синтез «уявного читача» та «концепціонального читача» Г.Грімма. На переконання Ж.Женетта, «можливий збіг абстрактного та фіктивного читача у тому разі, коли йдеться про екстрадієгетичного наратора» (адресата, до якого звертається безособовий і всюдисущий наратор з-поза фікційного світу) та «імпліцитного читача» [16, 95]. Загалом найхарактернішими ознаками абстрактного читача є: 1) уявна конфігурація особи, яку визначає контекст з притаманними йому принципами світоглядного, суспільного, культурно-історичного плану; 2) виняткове авторське домінування над наданням голосу цьому читачеві; 3) приписування права на розуміння істини в її остаточному значенні; 4) володіння конкретними орієнтирами щодо ключових естетичних вартостей універсального звучання. Таким чином, сутність абстрактного читача полягає в його ідеальності як щодо авторського задуму, так і щодо тривання літературного твору в процесі естетичної комунікації.

Для рецептивного горизонту важливо, що на перетині всіх суб'єктивованих інстанцій оповідного літературного твору опиняється наратор. Поняття, широко вживане у сучасному літературознавстві, зазнає деякої синонімії, зближуючись то з оповідачем, то з розповідачем. Будучи «адресантом фіктивної нараторської комунікації» [14, 63], засвідчує свою атрибуцію відсутністю реальних стосунків та контактів із зображуваним світом, однак допускає їх в уявній формі. Розповідача з оповідачем об'єднує виразна дистанційованість від реального автора, проте відрізняє рівень асимілювання у художній простір твору.

Дослідники диференціюють особливості вияву розповідача за трьома категоріями: розповідач як головний герой твору, як побічний герой або як мовленнєво втілений опонент біографічного автора. У російському літературознавстві розмежування оповідача–розповідача відбувається за критеріями ідентичності оповідача з тим, про що оповідається: «розповідач



викладає події від третьої особи, оповідач – від першої» [13, 236], а також за способом оприявлення у творі: «Оповідач – носій мовлення, не виявлений, не названий, розчинений у тексті» і «розповідач – носій мовлення, який відкрито організовує своєю особою весь текст» [11, 33–34]. Для характеристики сутності наратора слід взяти до уваги позицію польських дослідників, які наголошують, що «характеристика наратора передбачає два головні моменти: 1) позицію, яку він займає стосовно до світу, що постає з його викладу; 2) міру його присутності в структурі твору» [17, 259].

Позиція В.Шміда видається найбільш оптимальною в аналітичному дискурсі, позаяк звільняє категорію наратора від суб'єктивних і довільних значеннєвих нашарувань з боку інтерпретатора. Стосовно потреби надати нараторові персоналізованих ознак, тобто сприймати його частиною оповідної структури не лише формально, але й смислотворчо, дослідник зауважує, що «наратор конституюється у тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови» [14, 65]. Хоча наратор не може ототожнюватися з певною особою, його присутність є доконаним фактом для кожного оповідного (чи розповідного) твору: «він може бути ледь уловимим, зливаючись із абстрактним автором. Але яким би об'єктивним, позаособовим він не був, таратор завжди постає як суб'єкт, наділений більше або менше визначеною точкою зору, яка виявляється, щонайменше, у відборі тих чи інших елементів із «подій» для описуваної історії» [14, 66]. Ймовірно, саме активізація мовленнєвої складової викликає намагання дослідників максимально зблизити парадигми автора і наратора саме на рівні стилістики. Таким чином, з одного боку місія наратора виявляється через артикулювання авторської творчої інтенції у цілісності художньо-зображальних засобів, з другого – у здатності встановити естетичний діалог відстороненого від твору автора із читачем, який пов'язаний з певною історичністю.

Духовний світ автора значною мірою моделюється для текстового оформлення, до нього додаються контекстуальні чинники, він заздалегідь проектується на очікувані реакції читача (читачів) та літературного процесу загалом. Тому духовність наратора має всі ознаки «вторинної моделюючої системи»: створений за певними канонами та правилами, він починає функціонувати як самодостатній організм із властивими для нього важелями переконання реципієнта. Читач здебільшого ідентифікує психологічну сутність автора саме через дозволєну наратором призму, під його кутом зору розгортається інтерпретаційна проєкція літературного твору. За визначенням М. Легкого, «наратор – мовно-стилістичний епіцентр викладу. «Тут» і «тепер» наратора читач приймає за вихідний пункт своєї хронотопної орієнтації. Наратор – особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості, він не позбавлений деякої автономності» [12, 22].

Можемо вважати, що сутність наратора в рецептивній перспективі синтезує всі притаманні літературі як духовно-інтелектуальному феноменові ознаки: закорінення певного особистісного досвіду в матрицю тексту з

подальшою відкритістю до нескінченної рецепції та інтерпретації, перебування у створеному фікційному світі з унікальними часо-просторовими характеристиками, об'єктивне відтворення подієвості в різноманітних формах, співіснування кількох мовленнєвих площин, що уможливають багатоголосся художнього тексту тощо. Автономність наратора є константою розповідного твору, оскільки дає можливість поляризувати автора та персонажів, автора і читача, фікційний світ зображуваної реальності модифікує в уявно-реальний світ, пізнаний читачем. Тобто будучи суб'єктом викладу, «наратор формує цей виклад, а з ним – і художній світ твору» [12, 22]. Тому серед основних принципів щодо ідентифікації наратора в матерії літературного твору наводяться такі: «прийнятий в нарації кут зору, дистанцію щодо персонажів і подій, епістемологічну перспективу й засади поцінування, знання про зображений світ та засоби обмеження і мотивації цих знань» [17, 259].

З точки зору побудови рецептивного ланцюга наратор постає як складноорганізований суб'єкт з багатьма способами свого оприявлення, як посередник між:

а) реальним світом, до якого належить біографічний автор, та фікційним світом художнього твору;

б) зображеним символічно значущим світом літературного твору та пізнавальною компетентністю читача;

в) інтелектуальним, світоглядним, естетичним, моральним досвідом автора та рецепційною готовністю читача до специфічного, одностороннього діалогу;

г) природними для дійсного автора мовленнєвими конструкціями, тенденційно змодельованим мовленням персонажів та відгуком читача іншої культурно історичної реальності на вербалізацію духовної сутності віддаленої епохи.

Таким чином, проблема наратора в літературознавчому дискурсі не викликає принципових дискусій щодо термінології, розбіжності радше стосуються підходів до типології наративної парадигми тексту, а також узгодження у текстологічному застосуванні запропонованих методик дослідження. Розгортання художнього простору цінне та значуще лише за умови подальшого діалогу: свідомостей, уяв, бачень, розумінь, досвідів. Тому функція наратора передусім визначається його відповідальністю за гармонізацію наявного художнього світу з очікуваннями, сподіваннями читача.

1. *Барт Р.* Від твору до тексту / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 491–496; 2. *Виноградов В.* Проблема авторства и теория стилей / Виктор Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1961. – 614 с.; 3. *Ділі Дж.* Основи семіотики / Джон Ділі. – Львів : Арсенал, 2000. – 231 с.; 4. *Еко У.* Надінтерпретація текстів / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 549–563; 5. *Женетт Ж.* Введение в архитекст / Жерар Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282–342; 6. *Женетт Ж.* Изнанка знаков / Жерар Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 189–205; 7. *Женетт Ж.* Стендаль / Жерар Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 362–391; 8. *Женетт Ж.* Фигуры / Жерар

Женетт // Фигуры : [в 2-х томах]. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С.205–217; 9. *Ингарден Р.* Про пізнавання літературного твору / Роман Ингарден // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–208; 10. *Корман Б. О.* Избранные работы по теории и истории литературы / Борис Ошеревич Корман. – Ижевск : Изд-во Ижевск. ун-та, 1992; 11. *Корман Б.* Изучение текста художественного произведения / Б. Корман. – Л. : Просвещение, 1972. – 110 с.; 12. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка : дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 / Легкий М. – Львів, 1997. – 182 с.; 13. *Хализев В. Е.* Особенности эпических произведений / В. А. Хализев // Введение в литературоведение : [лекции по курсу]. / Под ред. Г. Н. Пospelова. – М. : Изд-во Моск. ун-та школа, 1988. – С. 219–240; 14. *Шмид В.* Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.; 15. *Boot W.* The Rhetoric of Fiction. – Chicago, 1961; 16. *Genette G.* Nouveau discours du recit. – Paris, 1983; 17. *Głowiński M., Kotsiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.* Słownik terminów literackich. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk, 1976; 18. *Okopień-Sławińska A.* Relacje osobowe w literackiej komunikacji // Problemy socjologii literatury / Ed. J. Sławiński. – Wrocław, 1991. – S. 109–125.

*Іван Мегела,  
д-р філол. н., проф.,  
Інститут філології  
КНУ імені Тараса Шевченка*

## **ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДНОЇ СТРУКТУРИ РОМАНУ Г. ГЕССЕ «ГРА В БІСЕР»**

Стаття присвячена аналізу наративної структури роману Германа Гессе «Гра в бісер». Висвітлюється побудова твору як яскравого прикладу фікційної літератури, художнього вимислу, метапрози, саморефлексивної оповіді про процес креації. Розглядається духовний розвиток головного героя твору Йозефа Кнехта як шлях до пізнання істини. Наголошується на тому, що життєписи Кнехта, написані ним у студентські роки, – це «біографія душі», специфічний сплав містико-трансценденційної прози і метафікційності, коли замість двомірної реальності вживається трьохмірна модель: світ фізичний - іраціонально - трансцендентний - художній. Декларується спорідненість побудови роману Гессе з композицією музичного твору, використання «розімкнутої» структури роману, що уможливило гру змістів, аналогічну грі в бісер. Досліджується наративна система твору, форма оповіді, «дидактична» та «іронічна» точки зору в розкритті морально-містичної діяльності свідомості.

*Ключові слова:* наративна стратегія, жанрова своєрідність, метафікційність, форма оповіді, побудова твору, художній синтез, гра в бісер, оповідна перспектива, музична композиція, «розімкнута» структура роману.

Статья посвящена анализу нарративной структуры романа Германа Гессе «Игра в бисер». Освещается построение произведения как яркого примера фикциональной литературы, художественного вымысла, метапрозы, саморефлексивного повествования о процессе креации. Рассматривается духовное развитие главного героя произведения Йозефа Кнехта как путь познания истины. Делается ударение на том, что жизнеописания Кнехта, написанные им в студенческие годы, – это «биография души», специфический сплав мистико-трансценденциозной прозы и метафикциональности, когда вместо двухмерной реальности употребляется трехмерная модель: мир физический - рационально-трансцендентный - художественный. Декларируется родственность композиции романа Гессе с построением музыкального произведения, использование «разомкнутой» структуры

романа, что делает возможным игру смыслами, аналогичную игре в бисер. Исследуется нарративная система произведения, форма повествования, «дидактичная» и «ироническая» точки зрения в раскрытии морально-мистической деятельности сознания.

*Ключевые слова:* нарративная стратегия, жанровое своеобразие, метафигиональность, форма повествования, художественный синтез, игра в бисер, повествовательная перспектива, музыкальная композиция, «разомкнутая» структура романа.

The article focuses on the narrative structure of the novel «The Glass Bead Game» by Herman Hesse. The composition of the novel is considered as a vivid example of fictional literature, artistic fiction, metafiction and self-reflective narration about creative process. The article examines spiritual development of the main character Josef Knecht through the way to know the truth. It is pointed out that Knecht's life stories, written in his student years, is a «biography of the soul», a peculiar combination of mystical and metempiric prose and metafiction, when instead of two-dimensional reality a three-dimensional model of reality is reproduced: physical –irrational – metempiric – artistic world. The relationship between the composition of Hesse's novel and a musical work, the use of novel «open» structure enabling the game of implications similar to the game of beads is exposed. The article studies the narration system of the piece of work, the narrative form, «didactic» and «ironic» viewpoints in terms of moral and mystical consciousness performance.

*Key words:* narrative strategy, genre peculiarity, metafiction, narrative form, composition, artistic synthesis, glass bead game, narrative perspective, musical composition, novel «open» structure.

Дія роману Германа Гессе «Гра в бісер» (1943 р.) відбувається у далекому ХХІІІ чи ХХІV ст., в уявній місцевості, назва якої походить від міфічного Касталійського джерела на горі Парнас, що колись вважалося джерелом натхнення і використовувалося для ритуального омовіння прочанами під час відвідин Дельф, а також піфією перед її провіщеннями. Про що ж оповідає «Гра в бісер»? Все про те ж, звичний для творчості письменника, пошук себе, але не у певному віці, не в межах певного типу суспільства чи культури, а у глобальному пошуку себе і свого призначення у світі.

У центрі твору – зіткнення двох світів – світу реального: з політикою, історією війн і битв зі світом духовним, світом наук і мистецтв. В якийсь момент, виснажений кривавими війнами ХХ вік, світ дійшов до розуміння необхідності вгамувати свою злість і шаленство. Так виникла Касталія – цілий світ, відрізаний від усього мирського і наносного, замкнений у собі, що представляє духовну еліту суспільства – вчених і музикантів, які оберігають створені людством культурні надбання, підтримують чистоту Духу [1], маленький острів у бурхливому морі почуттів та емоцій. Тут діє Орден служителів Духу, побудований за середньовічним принципом – він має дванадцять Магістрів, Верховну, Виховну Колегію. Для поповнення своїх рядів касталійці відбирають талановитих хлопчиків із різних регіонів і навчають їх у своїх спеціальних школах, прививаючи їм любов до музики, філософії, математики та до аналітичного мислення. Далі юнаки потрапляють до університетів, а після отримання освіти присвячують себе наукам і мистецтвам або педагогічній діяльності. Гра в бісер, якою займаються касталійці, – алегорія літератури, розгорнута в самостійний філософський сюжет. Оповідач й об'єкт оповіді – розслідування перебувають у різних часових вимірах, що

визначає мотивну мету оповіді: для автора важлива не так конкретна біографія головного героя, як сама таємнича Касталія.

Особливе значення для розуміння твору має епіграф до нього, сформульований Гессе у січні 1932 року, а потім перекладений середньовічною латиною Францом Шаллом (Клангором). У самому ж тексті роману авторство епіграфу приписане вигаданому Альбертусу Секундусу. В епіграфі зазначається, що всупереч поверховим твердженням, значно важче зображати неіснуючі речі, ніж ті, що реально існують, дуже важко описувати їх так, начебто вони реально існували і, ймовірно, впливали на дійсність.

Основний текст твору починається з присвяти – «Прочанам до Країни Сходу». Так називалась повість, опублікована Гессе 1932 р., яка близька за своєю концепцією до роману. Прочанами до Країни Сходу називалося Братство, яке існувало колись, але згодом розпалося і тепер вже цілковито забуте. Для побудови твору Гессе обрав доволі несподівану форму оповіді: він виступає не як оповідач, а лише як видавець. Оповідачем же є анонімний історик з далекого майбутнього, який проводить власне розслідування. Використання такого прийому дозволяє Гессе розкривати історію головного героя твору Йозефа Кнехта то з сухою діловитістю хроніки, то з радістю першовідкривача, то із захопленням людини, яка переповідає якусь цікаву історію. Експліцитний оповідач покликаний надати зображенню певної документальної правдивості й служити запорукою від «літературності», суб'єктивності у розкритті внутрішнього світу героя. Водночас у прагненні уникнути белетристичності закладена естетична програма, культурно-історичний підхід, що складає смислове ядро твору. Гессе використовує прийом «очуднення», не наближення до смислового значення нашого розуміння, а створення особливого сприйняття предмету, «бачення» його, а не «впізнавання». Тобто, речі не називаються своїми іменами, а описуються так, ніби вони бачені вперше.

Роман складається з трьох, нерівних за обсягом і різних за формою оповіді, частин: 1) вступного трактату про історію Касталії та гру в бісер; 2) життєпису головного героя: від дитинства – до обрання його магістром Гри, виходу з касталійського ордену і раптової смерті в холодній воді гірського озера; 3) власні твори Кнехта, написані ним у студентські роки, і подані в додатку до головної частини. Сучасний гессезнавець Сікандер Сінх називає таку різнопланову структуру агрегатною [2].

Передісторія Касталії подана як різка критика суспільства ХХ ст. і його занепадаючої культури, що її вигаданий Гессе історик літератури Алініус Цігенгальс, означив як «фейлетонну епоху». Сутність цієї культури у «фейлетонах» (від німецького слова «фейлетон», що означає «газетна стаття розважального характеру»). «Газетне читиво» стало знаменням епохи, котируються анекдоти і дрібні випадки з життя знаменитостей або павукоподібні твори на кшталт «Фрідріх Ніцше і дамська мода в сімдесяті роки ХІХ ст.», «Роль хатніх болонок у житті знаменитих куртизанок». Не наука, а профанація науки. Слово знецінилося, настала інфляція слова, за якою

приховується страхітлива духовна порожнеча, криза моралі, страх перед майбутнім. Анонімний історик Касталії, за яким стоїть сам автор, доходить до переконання, що така цивілізація вичерпала себе і перебуває на межі повного занепаду. Відчуваючи загрозу подібної перспективи, інтелектуальна еліта об'єднала свої сили для збереження традицій духовності і створила з цією метою «державу в державі» – Касталію.

«Гра в бісер» – яскравий приклад фікційної літератури, метапрози, саморефлексивної оповіді про процес креації, в ході якої читач, мовби, забуває про те, що він читає художній твір. Тут піддається сумніву «онтологічний пріоритет» реальності перед породженнями творчого вимислу, перед «книгою» [3, 334]. Побудова фікційного тексту (реальне-вигадане-уявне), за В.Ізером, базується на процедурі селекції з систем довколишнього світу елементів (як соціокультурних, так і власне літературних), що вважаються елементом реальності. Оскільки селекція є універсальною процедурою, що її здійснює творча особистість при створенні тексту будь-якої текстотипологічної приналежності, то про вимисел можна говорити як про універсальний механізм побудови тексту [4]. На думку Джона Серля, фікційність тексту визначається авторською інтенцією [5]. Взагалі-то, фікційність в описі чужого внутрішнього світу традиційно вважається провідною ознакою художнього тексту. Оскільки вимисел, як онтологічна основа фікційності, є неминучим елементом сприйняття світу, то фікційність, як справедливо відзначає В.Клейманова, є текстовою універсалізацією і належить до розряду фундаментальних понять, що відображають властивості буття, закономірні зв'язки і відношення буття і способів його пізнання. У тексті вона репрезентована мовними засобами і являє собою когнітивний параметр, який залежить від інтерпретаційної ситуації [6].

«Гра в бісер» – позажанровий твір, який важко піддається класифікації. Як його назвати? Утопією? Чи антиутопією? Філософським есе? Чи автобіографією? Притчею? Чи авангардистським романом, стилізованим під філософію сюрреалізму? Складність побудови, багатство символіки, гра іменами історичних осіб, науковими термінами і філософськими поняттями не веде, однак, до хаотичності. Завдяки есеїстичній манері письма, що переважає в основній частині твору, вдається досягти своєрідного синтезу оповідного й есеїстичного пластів тексту. Причому, домінує філософська складова, що цілком правомірно, виходячи з проблем, які висвітлюються у цьому творі.

Ця книга – життєпис Йозефа Кнехта, але в ній піднято стільки важливих, животрепетних питань, які хвилюють людський розум, що твір не сприймається просто як історія чийогось життя. Це твір про долю людини, яка прагне віднайти своє місце у світі, шукаючи серединний шлях між мирським і духовним. Гессе, мовби, підводить спільну риску під західною і східною духовністю, створюючи універсальний образ людини.

Зміст головної частини твору майже суціль складається з рефлексій. Таке відчуття, що тут немає дії, а є розвиток ідеї, внутрішня логіка, монологи лекційного типу, і діалоги, як чергування монологів. Розвиток Кнехта складається з кількох етапів, що ведуть героя до вершини – набуття статусу

Magister Ludi. Проте, бажану гармонію він набуває лише на деякий час, потім, немовби, «прокидається» і готовий знову «переступати» межі й рухатися далі:

І в кожна мить, що має вже промчати,  
Готовий будь навіки до прощання,  
Щоб стрепенуться й наново почати [7, 386].

Щодалі, тим важче дається Кнехту перехід з одного шабля на інший, тим гостріше відчуває він приховані дисонанси касталійської дійсності. Інтригу і психологічну напругу, для майже безподієвої оповіді, створюють дискусії Йозефа Кнехта зі своїм приятелем «миряниним» Плінію Десиньйорі. Головні персонажі – супротивники, однак вони не вступають між собою у непримирений конфлікт. На думку Гессе, буття являє собою не контраст, а єдність протилежних начал. Кнехт і Десиньйорі ведуть дискусію про вищі вартості та сенс людського буття, їхні аргументи «перепроверяються» коментарями, знаннями, запозиченими з книг східних мудреців і наукових праць синологів, що прояснюють зміст понять Дао, Ін-Янь та ін.

Співіснування і взаємодія протилежностей визначає розстановку дійових осіб та розвиток найважливіших колізій роману. Касталія показана у подвійному освітленні, як оплот істинної духовності та як хранителька культурних надбань. Дискусії, що їх ведуть між собою Кнехт і Десиньйорі, стосуються передовсім призначення Кастилії й виправдання її існування, що прочитуються як зіткнення двох різнополярних світоглядних позицій. Зовні несумісні, вони взаємодоповнюють одна одну, виражаючи погляди автора твору. На цьому шляху самоусвідомлення Десиньйорі виступає своєрідним alter ego Кнехта, озвучуючи його давні сумніви. Стиль діалогів Кнехта й Десиньйорі відзначається гнучкістю, вишуканістю, вдало відтворює їх змістове наповнення. Взагалі, Кнехта, Десиньйорі, Тегуляріуса (ще одного приятеля героя) можна сприймати як іпостасі єдиного «ліричного героя», хоча у даному випадку краще сказати не ліричного, а філософсько-психологічного.

Композиція роману покликана створити можливість для різних прочитань та інтерпретацій змісту головних конфліктів. Кнехта тривожить і хвилює контактування зі «справжнім», реальним світом». Він з радістю сприймає все краще, що забезпечує Касталія, однак, наділений справжнім даром учнівства і служіння, він інтуїтивно відчуває небезпеку касталійської відрубності. Завдяки своїм здібностям, Кнехт стає магістром Гри, але для досягнення цієї мети він обирає звивистий, затяжний шлях, оскільки нічого не приймає «на віру», хоче сам критично розібратися у сутності гри в бісер. Для цього йому доводиться заглибитися у вивчення багатьох складних питань. Одним з етапів такого шляху стає мандрівка до Китаю, до Бамбукового гаю, до «старих китайців», до Старшого Брата, самотника, який відмовився свого часу від життя в Касталії. Досвід Старшого Брата яскраво демонструє Кнехту приклад добровільного самозречення, відмови від індивідуальної творчості заради збереження надбань минулих часів. Важливе значення для духовного розвитку Кнехта має його місія до бенедиктинського монастиря Маріафельс, який показаний не як оплот

релігії, а як один з останніх бастионів духовності у «світі». Тут Кнехт засвоює від священника Якова новий погляд на історію, на взаємозв'язок часів, на співвідношення історії держави й історії культури. Наслідком духовних шукань героя і вирішенням протиріч стає його вихід з Касталії. Кнехт обирає роль вихователя сина свого приятеля Плініо Десиньйорі, але через кілька днів сам трагічно тоне у холодній воді гірського озера.

Невідомо, чи домогся б успіху Кнехт на своєму шляху, але ясно одне – заховатися від життя у світі ідей і книжкових знань – марна річ. Загибель Кнехта зароджує почуття вини у його вихованцеві, охопленого священним жахом від того, що «вина перетворить і його самого та вимагатиме від нього набагато більшого, ніж це було досі». Окрім почуття вини у Тіто Десиньйорі залишаються вірші й три життєписи, написані Кнехтом в роки його учнівства. Ці твори служать своєрідним ключем до розуміння індивідуального сходження героя твору до істини.

Серед студентів Кастилії існував давній звичай – створювати життєписи у стилі ранніх епох, з уявним перенесенням в інші культури, що повинно було сприяти мовно-стильовому вдосконаленню і служити засобом для самопізнання. Критики недаремно називають твори Кнехта «біографію душі» [8, 43]. Зазначимо, що вони сприймаються як чиста поезія і притчі, кожен читач має змогу вкласти в них своє розуміння. Акт творення сприймається у цій частині вже не як сотворення нової реальності, а як підпорядковування собі трансцендентних прозрінь автора.

У містико-трансцендентній прозі у наративну тканину вплетені елементи і навіть цілі пласти «вигаданої» художньої реальності. Виникає специфічний сплав онтологічної містики з «метафікційною», де іраціональне важко відділити від «фантастики тексту». Для вирішення надзавдання «метафікційного мистецтва – відтворення буття творячої свідомості автора, спрямованої на проникнення за межу матеріального світу і сокровений трансфізичний смисл буття, замість двомірної реальності вживається трьохрівнева модель: світ фізичний-іраціонально-трансцендентний-художній» [9, 168].

Герой першого «життєпису», «Заклинач дощу», на ймення Кнехт (нім. «слуга»), – благородний носій духовності первісно-общинного племені. Продовжуючи шлях свого попередника, він невтомно накопичує знання про довколишній світ і за їх допомогою прагне служити людям. Однак він натикається на непорозуміння з боку агресивно налаштованої громади, яка звинувачує його у безсиллі відвернути стихійне лихо. Здається, що, дикість і мракобісся ось-ось погасять цей світильник розуму. Але справа Слуги не вмирає, він жертвує собою задля того, щоб і не згасла іскра духовності, щоб люди, отямившись і заспокоївшись, щоб його учень і син Туру зміг продовжити його справу. Прикметно, що буденне життя заклинача дощу зовні майже нічим не відрізнялося від життя інших людей. Тобто, володіючи великим багажем знань, і впливаючи на явища природи, він не користується жодними привілеями. Таким і повинно бути, за Гессе, справжнє жертвне служіння.



Заклинач дощу, чи взагалі будь-яка інша людина, яка користується авторитетом, не повинна шукати особистої вигоди, а вміти жертвувати власними інтересами задля суспільства. Урок, що випливає з цієї історії, вчить пам'ятати і таке: не менш важливо жити задля ідеї, а не тільки вмирати за неї.

У другому життєписі йдеться про ранньохристиянських схимників, якими рухає ідея спасіння й спокутування світу. Сповідник Йосиф Фамулус (латиною «слуга») у свій спосіб служить людям, рідкісною добротою, сумирністю та вмінням вислуховувати їхні зізнання у гріхах, полегшувати їхню душу. Однак, він розчаровується у своєму служінні, оскільки бачить обмеженість своїх сил і свого розуміння, відчуває неспроможність піднятися над життєвською суєтністю. Він тікає «зі свого посту» і по дорозі зустрічає іншого, старшого сповідника Діона Пургіля, який здійснює своє служіння в інший спосіб, творячи суд і визначаючи покарання. Однак, і Пургіль розчарувався у всьому і сам шукає підтримки у Йосифа. Зустріч двох схимників надає сил старшому з них повернутися до свого скиту і продовжити свою діяльність. Перед цим він зробив Йосифа своїм учнем і спадкоємцем, бо, як вважає письменник, кожна людина повинна залишити у світі учня, посадити дерево і дочекатися його плодів. Прикметно, що коли до християнських схимників за порадою звернувся мудрець язичник, то його міркування здалися схимникам повною нісенітницею. Тобто, тут має місце заперечення язичницького шляху до істини.

«Індійський життєпис» – третя варіація долі. Життя Даси (на санскриті слуга) протікає бурхливо і стрімко. Але одного разу він опиняється перед екзистенційним вибором. Він бачить не то сон, не то видіння, в якому бачить себе правителем країни, в нього є кохана дружина, обожнюваний синочок. Та все це не робить його щасливим: синочок гине, дружина вимучена постійними ревнощами, країна програє війну. Прокинувшись від сну, Даса вирішує відмовитися від своїх амбіцій, упокорити свій дух і стати учнем йога, відійти від мирського життя. Власне це відхід у нірвану, визнання мирського життя ілюзією, «майєю». Оригінально вирішений «відхід» з життя героя цієї історії. Побачивши крізь водяний струмінь, що витікав кілька миттєвостей з магічної чаші – все, що чекає на нього у земному житті, якщо він піде шляхом задоволення своїх «юнацьких» пристрастей: блаженство кохання, слава і влада, а затим зрада, страждання, моральне падіння та повний крах, і, переживши, все це у собі, Даса зникає зі світу. Він не помирає, а просто переходить у фікційний простір за невидиму межу.

Який же з трьох шляхів Гессе вибирає для свого програмного героя Йозефа Кнехта? Перший – принесення себе в жертву заради майбутнього. Кнехт гине задля того, щоб могла існувати Касталія, країна розуму й духовності. Своім відчайдушним стрибком у крижану воду озера він вражає свого невгамовного учня, пробуджує його до нового.

Відчуття вини, зароджене фізичною смертю Кнехта в його вихованцеві, повертає нас до християнського тлумачення фіналу і задуму роману. Цю особливість «Гри в бісер» Г.Гессе відзначив С. Аверінцев, коли говорив про

постійну рухливість точки зору письменника: «кінцевий підсумок залишається навмисно багатозначним» [10]. Письменник розумів усю складність буття людини і пов'язану з цим неможливість однозначної відповіді на «вічні» питання, що їх ставить перед собою людство.

Виходячи з трьох життєписів, шлях героя можна сприймати як сходження до істини в буддиському розумінні: прокинення і досягнення рівня Бодхисатви, який вибирає шлях свідомого служіння людям. Як наслідок – неминуха смерть магістра Гри Йозефа Кнехта: його вихід з безмежної вервечки перевтілень (сансари): із язичника в ченця, а з ченця в йога, з йога, можливо, знову в християнського священика, з подальшим відходом у музику, яку можна сприймати як символ мистецтва взагалі, – вихід у нірвану, остаточне визволення в абсолютному небутті (смерть у холодній воді). Для Гессе ні Кнехт, ні Даса, які здійснюють принципово різний вибір, не можуть, претендувати на осягнення кінцевої істини. Абсолютна істина постійно змінюється, вона сприймається письменником як щось химерне. І Кнехт, завершуючи свій шлях, формулює суттєву для письменника думку: важливі не самі істини, які в кінцевому рахунку виявляються чимось одностороннім чи примарним, а здатність «витерпіти дійсність», зберігаючи людську гідність.

Ідея служіння залишається домінуючою у свідомості Кнехта незалежно від обставин, в яких він перебуває. Благородна, хоча багато в чому наївна, спроба побудувати бездоганно гармонійний світ, коли дійсність перебуває у владі трагічного хаосу, не була для Кнехта лише суб'єктивною, духовною потребою, але виражала прагнення автора твору створити bastion культури й інтелектуальної чистоти, нагадуючи про те, що вищий сенс людського існування, як і означувані ними високі моральні критерії, живі у всі часи.

Критики відзначають спорідненість композиції роману Гессе з композицією музичного твору [10]. В цьому сенсі, три життєписи – це лише програвання у різних тональностях головної музичної теми твору – життєпису самого Йозефа Кнехта. Цей етичний імператив спонукає Кнехта покинути світ, коли він, почувши таємничий поклик свого учня, безстрашно кидається у холодну воду гірського озера. Смысл епілогу «Гри в бісер» можна розшифрувати як розчинення героя у природній стихії, що завжди володіє непереборною привабливістю на тлі вишуканого, але безпристрасного мудрування, або як набуття нірвани, чи як жертвна загибель, провіщена рішенням героя вийти до людей із касталійської ізоляції. Фінал відкритий для різних трактувань відповідно до принципу поліфонічності, що лежить в основі побудови роману [11, 207].

Реалізуючи задум роману як паралельних епізодів – ланцюжку «парадигматичних біографій», порушуючи хронологічний та ідейно-тематичний зв'язок між ними, письменник використовує «розімкнуту» структуру роману, що уможливлює безмежне чергування, гру змістів, аналогічну самій Грі в бісер. Відсутність в композиції роману послідовного причинно-наслідкового зв'язку, за принципом, як вибудовує явища лінійне, дискурсивне мислення Заходу, апелює до будійсько-даоської парадигми

мислення. «Тут спочатку була Мовчанка, Образ, але не Слово, не Смысл (Логос)». Відповідним чином структура роману, будучи зовні хаотичною і навіть суперечливою, виявляє певні паралелі з «Дао де цзином». Текст подрібнений на фрагменти, послідовність зв'язку відсутня, однак кожний фрагмент обумовлений характером цілого і є цілим; внутрішній, езотеричний зміст тексту створюється завдяки комбінації фрагментів і тієї роботи свідомості, яку ця комбінація породжує.

Структура роману демонструє образ такого гармонійного розвитку, коли завершення одного процесу передбачає нову творчість, кінець провіщає початок, являючись висхідною точкою для нового циклу. Покинувши Касталію, «змінивши своє мистецтво» на інше, Кнехт переходить у протилежну якість. Водночас, починається новий процес: колишній магістр стає наставником Тіто Діеоиньєрі. В долі хлопчика Кнехт відіграє таку ж роль, яку колись відіграв у його власній долі Магістер музики. Слід підкреслити, що в контексті роману даний процес виходить за рамки окремої біографії Кнехта і є символом життя взагалі. Таким чином, мікрокосм роману відповідає уявленню Гессе про структуру універсуму, де взаємодія протилежних полюсів буття обумовлює їх нерозривну Дао-єдність.

Головним принципом, концептом, що дозволяє говорити про системне, упорядковане існування в романі різних жанрових ознак, є поєднання в тексті двох планів – езотеричного (головного) й екзотеричного (залежного). При цьому езотеричний план утворений філософським змістом роману, а екзотеричний – жанровими категоріями роману-виховання і роману-утопії. Подібний підхід дозволяє розглядати «Гру в бісер» як синтетичний роман з породжуючою основою езотеричного характеру, що дає можливість упорядкувати різні жанрові категорії в рамках однієї системи [12].

За своєю жанровою природою «Гра в бісер» – загадка, з якою Гессе запропонував «пограти» нащадкам-читачам. Герман Гессе створив синкретичний жанр роману, в якому проглядають окрім ознак роману-хроніки, роману-антиутопії, 1) німецького роману виховання ХІІІ ст. – головний герой проходить етапи становлення особи – «роки навчання» – «роки мандрювань» – «прихід до мудрості земної»; 2) філософської повісті з використанням «стороннього» героя для сприйняття світу і його суперечностей; 3) німецької романтичної повісті ХІХ ст. – герой-мандрівник, який прагне до філософського осмислення (бажання знайти у всьому сенс); герой, подорожує між двома світами, між двома «реальностями», між сном і дійсністю, втративши соціальне й географічне коріння, вільно пересувається різними регіонами.

Окремо слід сказати про специфічне використання категорії часу в «Грі в бісер» – його мовби не існує, дія роману пробігає поза часом, але з іншого боку, читач може визначити конкретний історичний час. У романі використана велика кількість символів для змалювання «реальної» картини світу, має місце прагнення розкрити проблеми людського суспільства і природи на філософському рівні. І все ж семантичне поле «Гри в бісер»

моделює, здебільшого, сферу естетичної діяльності, яку Гессе розглядає як діяльність, що організує всі сфери життя суспільства і людини на основі порядку й чіткості, благочестя й гармонії. Естетичний рівень є вираженням морально-життєвого, синтезом розрізненого розмаїття духовного й матеріального життя. Світоглядний фундамент Грі будується на визнанні закономірного зв'язку інтелектуальної, моральної та естетичної сфер.

В основі форми роману – діалогічність й відкритість, що досягається значною мірою шляхом використання засобів музичної виразності. Роман Гессе, як відкрита структура, вимагає співтворчості читача, як це буває при виконанні музики, коли всі слухають одну й ту ж симфонію, але в кожному вона відлунує чимось іншим. Музика передбачає постійну наявність суб'єкта, і, відповідно, інтелектуальний роман Гессе – суб'єктивний.

У центрі – складний процес становлення, філософськи й соціально поглиблений, він є рушієм сюжету та обумовлює незавершеність і відкритість тексту. Має місце своєрідна схема «перетворення» – рух від недосконалої людини до довершеної, від «зовнішньої» до «внутрішньої». Дух музики, що сприймається як істинна гармонія і просвітлення, визначає весь розвиток Кнехта: хлопчиком він дає клятву вірності Магістру Музики, який полонив його своєю натхненною грою. Навіть відхід Кнехта з Касталії теж сприймається як заклик до свого учня, як симетричне завершення за законами музичної композиції. І Магістр музики, і Кнехт сприймають музику не лише як естетичну насолоду, а, насамперед, як духовну діяльність, смисл якої полягає у «розчищенні» дійсності й облагородженні людини.

Г.Гессе розглядає людину як істоту складну і суперечливу. З одного боку, це істота реальна зі всіма слабкостями, а з іншого – в цій же істоті закладена потенційна, довершена особистість.

Роман Г.Гессе спрямований до певної єдності, зорієнтований на певну мету, яка не досягається, але проявляється у вигляді певної ідеї. Ця ідея працює на першому плані тексту, перетворюючись на своєрідний центр роману. Об'єктом зображення є не розмаїтий світ, а сфера «магічної дійсності», зосередження на реаліях духовного життя. Як відзначає відомий дослідник творчості Г.Гессе Р.Каралашвілі, для того, щоб стало можливим втілення «магічної дійсності» у формі роману, необхідно відмежувати її від зовнішніх, немагічних подій, необхідно в самому романі створити певний замкнутий простір, на який би проектувалися духовні процеси, набуваючи тут наглядного образу подій. Ця необхідність обумовила перетворення реально-побутового плану в творах Г.Гессе на реалії і символи магічної дійсності [13, 157], а також перенесення місця дії в далеке минуле чи майбутнє, або створення автономного простору всередині сучасної дійсності. Ці тенденції ведуть у свою чергу до герметизації романної форми [13, 158].

Власне, музика і є одним з тих засобів герметизації тексту, що втілює ідею гармонії, яка є джерелом процесу «перетворення», демонструючи складність цього процесу, наглядно розкриваючи зв'язки людини з довколишньою дійсністю. Тема мистецтва знаходить вираження і через ліричні

вставки, вірші, написані Йозефом Кнехтом і подані «видавцем» наприкінці роману. Як зазначає Тамара Сільман, лірична вставка «...означає паузу, зупинку у розвитку сюжету, короткий перепочинок від руху вперед. Вона є моментом оглядки, узагальнення, формулювання якогось рішення, несподіваного розуміння героєм якихось своїх взаємостосунків з іншими людьми...» [14, 191].

Власне, лірику Гессе можна було б поділити на три види. Перший – це згадані вставки. Другий – вірші, співзвучні з прозовими текстами, і власне ліричні твори, які, у свою чергу, можна поділити на філософську, любовну лірику, вірші про природу, вірші присвячені музиці й живопису. З одного боку, у них виражені безпосередні думки й відчуття поета, а з іншого боку, – це, немовби, і не його думки і переживання, а те, що вистраждав і хотів висловити його герой. Такими є, зокрема, вірші «Щаблі» та «Останній гравець у бісер».

«Гра в бісер» – одночасно доцентровий і відцентровий роман, оскільки, з одного боку, – це простір, в якому розвиваються події і в якому проживають персонажі, тут є опис того, як облаштований зовнішній простір; з іншого боку, – це аналіз не стільки фізичних, скільки духовних параметрів життя магістра Гри Йозефа Кнехта.

Виходячи з цього можемо виділити такі характеристики оповіді:

- рухливий статус оповідача, що полягає у «постійному переміщенні перспективи», яка то зливається з кругозором героя, то принципово внеположна йому;
- наявність щонайменше двох точок зору чи перспектив, з яких ведеться оповідь, – «дидактичної» та «іронічної», причому, друга підлягає першій, але виражена в негативній формі пародії;
- «суб'єктивний та ідеологічний» характер монтажу, мотивований дидактичною тенденцією оповіді;
- історія головного героя подана як повчальна ілюстрація долі «людини як такої, everyman».

Гессе жив у 30-40-х роках ХХ ст. в Швейцарії, де в той час працював історик А.Боннар, який означив цивілізацію як суму знань, досвіду, звичок, що їх люди використовують для свого існування [15]. Знання ці пов'язані структурно: зміна знань в одній сфері людської діяльності неодмінно веде до зміни в інших видах людської діяльності.

Таке ж розуміння існування і розвитку людського співтовариства та його культури закладене у грі в бісер, що є у Гессе грою з усім змістом і всіма цінностями нашої культури, грою універсальною, вона піднімається над спеціальностями» [7, 95]. Слово Бісер у назві твору свідчить про те, що йдеться про гру з великою кількістю елементів, внутрішньо пов'язаних між собою. І саме розкриття цих внутрішніх зв'язків є предметом навчання гри й сутністю самої гри. Гра в бісер чимось споріднена з роботою палеонтолога, який на підставі обмеженої інформації – окремих елементів скелета тварини – описує її цілісну структуру, взаємодію окремих органів, середовище існування тварини і т.п. Отже, правилами гри в бісер є закони природи, в конкретному випадку –

розуміння їх людьми на момент гри, на підставі яких існує та розвивається людське суспільство.

Гра в бісер – кульмінація духовної енергії людини. Вона синтезує “в собі три первні”: *науку* (як точні, так і гуманітарні дисципліни), різні види *мистецтва*, а також *медитацію* – “виховання розуму”, що включає у себе й елементи морально-містичної діяльності свідомості. Виникає синкретичний дискурс – “різновид високорозвинутої таємничої мови, в якій беруть участь найрізноманітніші науки і мистецтва”, коли *гравець* користується *бісером* “замість літер, цифр, нот та інших графічних знаків” [7]. З цих *скляних слів* магічним чином виникають світи, на кшталт того, як в індійській міфології вічно крутиться магічне-колесо буття. В процесі такої гри видається можливим відтворення всього духовного змісту світу.

Окремо слід сказати про образ *скляних слів*, з яких творили свої світи *гравці в бісер*. Згідно християнської концепції творячого Логоса, світ створений Божественним Словом (див: Ін.: 1, 1-4). У романі Гессе слова *скляні*, завдяки цьому виникає дивовижний оптичний ефект: вони, фокусуючи, вбирають у себе проміння світу зовнішнього, але водночас і відбиваючи їх, мовби, відштовхують його вплив. Перед нами художня модель світу, яка вбирає у себе, залишаючись водночас ізольовано-непроникною й самодостатньою [16, 218].

Мнемозина – домінанта *творення*. Справжнє мистецтво народжується в точці перетину двох векторів: синхронного – сотворення “другої реальності”, та діахронного – *згадування про минуле*. Справжній митець не тільки володіє знанням реальним, але наділений і надприродним *всезнанням* Творця, що дозволяє йому створювати “те, чого він ніколи не бачив, але напевне знав, що воно існувало” [17].

Вишиковуючи в один ряд як рівноправні частини опис життя Кнехта, поданий анонімним істориком, життєписи, створені фікційним головним героєм, дія яких відбувається у різночасових уявних просторах, Гессе акцентує центральну парадигму всього твору. Неодмінною умовою правдивості художнього твору є його відношення до реальності. Мається на увазі не лише те, що впливає з хронотопу, континуму реальності явищ, а як похідне від психоаналітичної відверненості суб’єктивної правди індивіда. У цьому сенсі роман «Гра в бісер» є поетологічною рефлексією дієвості мистецтва, яке шляхом переборення предметності у метафоричному просторі формує антологічну свідомість Самості та історизує існування людини.

Оскільки епічний стиль хронікального опису життя головного героя твору створює враження «правдивої» автентичності й контрастує з вигаданими, створеними уявою героя твору життєписами, то виникає напруга між текстуально іманентним й експозитним у найбільш дискусивному питанні про значення літератури як чогось фікційного та про її спроможність у суспільному дискурсі. Значення мистецтва виростає з його іманентної можливості абстрагувати і релятивувати явища й реальність, так само, як гра з відверненими поняттями відповідає роману як художньому твору,

побудованому за принципом гри в бісер, абстракції якої є завжди новими складниками символу сутнісної континуїтності всього сущого у матеріальному світі [2, 240].

Своєрідність індивідуально-авторського стилю Г.Гессе, його системи оповіді знаходить вираження в його проекції самого себе у вигляді «самості» як архетипу гуманізму, що з'єднує людство у часі й просторі книжкової культури. Атмосферу особливої напруги і динамічності «Гри в бісер» надає представлений крізь призму сатиричного осмислення вічний конфлікт суб'єкта та об'єкта, що сприймається як «магічне читання книги життя» і як «відтворення світу в самому собі» [18].

Заключний роман Германа Гессе – справжній шедевр оповідної прози, своєрідна загадка з багатьма невідомими. Дослідження наративної системи цієї книги – один із можливих шляхів осягнення її смислового, структурного, формального багатства.

1. Бороденко Н.В. Противостояние двух миров в романе Г. Гессе «Игра в бисер» / Бороденко Н. В. // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. - 2011. - Т. 13, № 2-6. - С. 1444-1446; 2. Sikander Singh. Hermann Hesse – Stuttgart: Philipp Reclam, 2006; 3. Амосин М. «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы» (О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите») // Амосин М.Ф. Зеркала и Зазеркалья. Статьи. - СПб, 2008. - 334 с.; 4. Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней; Антология. - СПб: Изд-во СПбГУ, 2001. - С.186-216; 5. Серль Дж. Логический статус художественного дискурса // Логос. – 1999. - № 3(13) – С.34-47; 6. Клейменова В.Ю. Фикциональность и вымысел в тексте // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. – 2011. - №143; 7. Герман Гессе: Гра в бісер. - Харків:Фоліо, 2001; 8. Erläuterungen zu Hermann Hesse Das Glasperlenspiel von Martin Pfeifer., Hofeld; C. Bange Verlag, 1994; 9. Злочевская А.В. На путях модернизма к метапрозе XX в.: «метафикциональная версия» мистического реализма в романах Г.Гессе, В.Набокова и М.Булгакова (на материале «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты») // Соколовские научные чтения—III «Судьбы русского модернизма в XX веке» Памяти профессора А.Г.Соколова- режим доступа: Stephanos 2014 #3. [http : // stephanos.ru](http://stephanos.ru), с.162-182; 10.Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.Г.Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. – 1970. - №3. - С.113-143; 11. Зверев А. Игра в бисер // Энциклопедия литературных произведений. М.:Вагриус, 1999. - С.205-208; 12. Губерман Ю.О. Поэтика романа Г. Гессе "Игра в бисер" в контексте философии буддизма и даосизма [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Гутерман Юлия Октябровна. - Электрон. дан. – М., 1999. - 181 с. – Режим доступа: <http://sigla.rsl.ru>, регламентир. (02.11.2013); 13. Каралашвили, Р. Г. Мир романа Германа Гессе / Р. Г. Каралашвили. - Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984. - 262 с. 14. Сильман Тамара. Заметки о лирике. Л.: Сов.писатель, 1977. - 223 с.; 15. Боннар. А. Греческая цивилизация. - М.: «Искусство», 1992; 16. Злочевская А.В. Парадоксы зазеркалья в романах Г.Гессе, В.Набокова и М.Булгакова // Вопросы литературы. – 2008. - №2. - С. 201-221; 17. Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. - М., 1998. - 474 с.; 18. Василенко С.В. Сатира как составляющая индивидуально-сатирического стиля Г.Гессе [Электронный ресурс] [www.levlivshits.org/index.../216-13reading-2008.html...](http://www.levlivshits.org/index.../216-13reading-2008.html...)

## **СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ТАНАТОСУ В ПРИЗМІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ЕПОХ**

У статті аналізується Танатос у призмі культурно-історичних епох, залежність теми смерті від часу створення текстів. Акцентовано на відмінностях зображення між романтичними і реалістичними напрямками, окреслено термін «Літературознавча танатологія».

*Ключові слова:* смерть, літературознавча танатологія, бароко, романтизм, реалізм, модернізм, готика, декадентство.

В статье анализируется Танатос в призме культурно-исторических эпох, зависимость темы смерти от времени создания текстов. Акцентируется на различиях изображения между романтическими и реалистичными направлениями, определен термин «Литературоведческая танатология».

*Ключевые слова:* смерть, литературоведческая танатология, барокко, романтизм, реализм, модернизм, готика, декадентство.

In the article analyzes the Thanatos in the reflection of cultural and historical eras, the dependence on the time of death themes creating texts. The attention on the differences between the images romantic and realistic ways. Define the term "Literary thanatology."

*Key words:* death, literary thanatology, Baroque, Romanticism, Realism, Modernism, Gothic, decadence.

Літературознавча танатологія – галузь літературознавства, яка характеризується специфічною метою, має об'єкт і предмет дослідження, термінологічний апарат, власну історію і перспективи. Об'єктно-предметною сферою літератури є будь-які текстові елементи, пов'язанні зі зображенням смерті у літературному творі (тема, проблема, ідея, мотив, образ). Поняття танатологічного мотиву відрізняється від інших термінів тим, що дозволяє залучити до аналізу всі аспекти художнього тексту як семантичного та естетичного явища. Розвиток літературознавчої танатології поділяється на три етапи: перша половина ХХ ст. – процес становлення, друга половина того ж століття – етап поступового розвитку, пов'язаний з розробкою особистих історико-літературних питань, і, нарешті, на порубіжжі ХХ – ХХІ ст. починається формування її як науки. З'являються дослідження, спрямовані на типологізацію танатологічного матеріалу й формування методології [9, 478-479]. У дослідженнях творів танатологічної поетики одним із найважливіших чинників є час написання твору, відношення до поетики смерті у конкретну культурно-історичну епоху. За твердженням А.Шопенгауера, «Смерть є музагетом філософії» [19, 1]. Якщо переосмислити слова німецького філософа і застосувати їх до творчого процесу, то побачимо постійну присутність образу (теми) смерті у літературі, в будь-яку культурно-історичну епоху, на всіх рівнях аналізу тексту. Саме феномен Танатосу, за спостереженням Л.Демської-Будзуляк, створює таку межову ситуацію, в дискурсі якої можна побачити



зміни у системі цінностей як окремої людини, так і цілої епохи [3, 25]. На думку О.Кирилук, проблема Танатосу займає значне місце в інтелектуальному просторі сучасної культури. Смерть розглядається як один з універсальних культурних кодів, категорія межових ситуацій людського буття, необхідна ланка у ланцюжку «життя – смерть – безсмертя» [8, 46]. Як стверджує М.Бардіна, в українському світогляді концепт смерть є найбільш глобальним (разом зі своїм когнітивним двійником життя) культурним концептом [2, 101-102].

Причини зацікавлення Танатосом, за спостереженням Ю.Тетеріної, такі: по-перше, бажання пізнати і описати природу недосяжного явища; на думку психолога К.Харта Ніббріга: «Ми вміщуємо смерть у метафори, не знаючи її, будучи близькими з нею лише в тому випадку, коли вона служить нам опорою у вигаданому світі» [17, 21]. По-друге, бажання перемогти звичний страх перед невідомим. У міфах і фольклорі є перевтілення: щоб народитися знову, треба померти. Задля набуття такого досвіду людина звертається до фільмів жахів, готичних романів тощо. По-третє, дослідником рухає бажання колись підкорити смерть. Мотив вічного життя спостерігаємо у фольклорі завжди у вигляді особливого дару вищих істот: богів, магів [15, 52-53].

Французький історик Ф.Аррьес, аналізуючи походження уявлень про смерть, виокремлює п'ять етапів у розвитку уявлень про неї: 1). З архаїчних часів – «нормальне», тобто «підкорена смерть». Це уявлення про те, що всі люди колись помруть, тобто це явище нормальне, звичайне, яке не може викликати страху. Мертвих описували як навіки заснулих, тому цвинтар був не лише місцем поховання, а й місцем життя (місцем зустрічей, зборів). 2). Починаючи з XII століття – «смерть своя». Це уявлення про смерть з'явилося через вплив ідеї індивідуального самоусвідомлення та ідей Страшного Суду. Значення ритуалів, пов'язаних з похованням і передсмертним станом, зростає. Близькість живих і мертвих припиняється – цвинтар виносять за межу міста, тобто територію живих. Разом з тим, смерть займає панівне місце у мистецтві. 3). В епоху Просвітництва – «смерть далека і близька». Смерть уявляють як дещо дике, непокірне. Це мов реакція на втрату механізмів захисту від природи. 4). В епоху романтизму – «смерть твоя». Смерть іншої людини переживається важче, ніж наближення власної. Феномен смерті естетизується. 5). У XX столітті – «смерть перевернута». З'являється страх перед самою згадкою про смерть, ця тема стає забороненою. Скорочують час пов'язаних з нею ритуалів (поховання, траур) [1, 328-342].

Дискурс Танатосу, за спостереженням М.Лановик, існував ще у часи фольклору: вважалося, що душі померлих не покидають землю, а поселяються у лісах чи гаях (де вони можуть перевтілюватись у тварин) і приходять до живих. При цьому предки можуть сприяти або шкодити, тому при похоронних обрядах використовувалися ритуали, щоб їх задобрити. У давніх людей було уявлення про потойбіччя як існування паралельного світу. Взагалі простір (та й світ) за колишніми уявленнями поділявся на своїх – чужих та живих і мертвих (які теж були своїми чи чужими): таким чином, були свої та чужі живі, свої та чужі мертві [11, 14]. Н.Звягіна додає, що у старовину найсильнішим вважалося

прокляття вмираючого, люди боялись його влади над життям, тому, що йому давався останній шанс втілити те, на що не вистачило сили [4, 47].

За словами Р.Красильнікова, «Іліада» Гомера точно є одним із перших творів, де змальовано образ смерті, якщо не згадувати про єгипетську «Книгу мертвих», яку вважають релігійною пам'яткою. В античній літературі, зокрема у творчості Софокла, танатологічні елементи пов'язані з мотивами фатуму і кари. Римський поет Горацій в поезії «Пам'ятник» декларує ідею творчого безсмертя. Середньовічні твори (ранній героїчний епос, лицарський роман, хроніки й літописи) пропонують вибір між «благородною» й «нищою» смертю. Література Нового часу орієнтована на різноманітність танатологічних поглядів: у класицизмі життя і смерть належать не Богу, а володарю; у трактаті Дж.Донна «БіоТанатос» – особистості; у романах маркіза де Сада Танатос взагалі «еротизується» [9, 25; 10, 18]. Так, середньовіччя спричинило появу багатьох творів, у яких лунають есхатологічні мотиви. Епоха бароко багато в чому була спадкоємицею попередньої доби, виростала з неї, вбираючи й органічно вплітаючи в канву своїх творів різні елементи середньовіччя, серед яких, зокрема, захоплення зображенням картин кари Божої, мук грішників та воскресіння мертвих.

Д.Чижевський називав смерть серед елементів барокової поетики, які цілком виходять “поза межі краси”, а іноді не можуть бути поєднані з нею за своєю суттю, – “закохання бароко в зображенні страхіть, жорстокості, трупів тощо” [18, 9]. Безумовно, поява таких мотивів була спричинена історичними подіями: «Сам час підготував наочний матеріал для таких зображень, бо саме сімнадцятий вік належав до епох, що вкрили Європу руїнами та трупом. І Україна належала до тих країн, що в них спустошення були найбільші» [18, 9; 6, 102]. За спостереженням Р.Красильнікова, романтизм, як і сентименталізм, оспівує трагічну смерть головного героя або його коханої, цікавиться світом мертвих і вбивць [24, 25]. Як стверджує М.Уваров, будь-яка форма любові визначається ступенем наявності в ній слова «смерть». Танатос з'являється у час випробування істинного кохання, бо смерть подібна істинній розлуці [16, 8-9]. На думку Л.Демської-Будзуляк, мистецтво романтизму естетизувало феномен смерті. Особливо яскраво це простежується на класичному поєднанні в романтизмі краси і смерті. Більше того, смерть прекрасної дами чи прекрасного лицаря стає чи не центральним образом естетики романтичного мистецтва [3, 27]. Згодом на зв'язок Смерті і Краси як естетичного феномена вказував Ф.Ніцше, ведучи мову про естетику цивілізацій, що вмирають [14, 38-42]. На думку Т.Зеленко, смерть є одним із магістральних мотивів готичної літератури, тому що Танатос уможливорює розкриття людських надякостей, які не здатні виявити себе у просторі буденності [5, 9].

Реалізм застосовує образ смерті як кінцеву частину романної формули, вважаючи смерть результатом соціальних й історичних процесів. У цьому, як зазначає Р.Красильніков, його подібність до натуралізму [9, 25]. Також цікаво спостерегти, як відзначила Л.Демська-Будзуляк, що для різних мистецьких парадигм (реалізм та модернізм), існує докорінно відмінне використання

елементів Танатосу. У координатах реалістичного мистецтва смерть виступає складовою змісту з певним дидактичним навантаженням. У модерністів смерть – формальний засіб задля досягнення певного емоційного ефекту або ж розкриття психології героїв. Символічно ці дві стилістично відмінні смерті можна назвати “смерть розумова” (реалістична парадигма) та “смерть тілесна” (модерністична парадигма). Під тілом підрозумівається весь комплекс людських почуттів і реакцій підсвідомого й несвідомого. Тобто, у творах реалістичного напрямку герой реагує на смерть розумом, розумовим досвідом (часто його ототожнюють із мудрістю), робить певні спостереження, що переважно супроводжуються логічними висновками, тоді як у творах модерністського напрямку герой реагує тілом (конвульсії, закам’яніння), відчуттями (холоду, жару, дотику чогось, візії), емоціями (страх, розпач, біль тощо) [3, 26-27].

Зазвичай захоплення смертю опановує настрої культурно-історичних епох у переломні моменти, коли життя втрачає реальні барви. Як вважала Г.Соловйова, для декадентів мистецтво є не життям, а дечим зовсім відмінним. Вони обминають реальність, ворожі до неї, відчуваючи себе тими, хто живе у вічності. Ненависть до буденності народжує цікавість до таємниць незвіданого, зрештою, до пізнання смерті як однієї з найбільших таємниць. Смерть втрачає свій жах і стає естетично усвідомленою цінністю [13, 3-4]. І тоді, за словами Н.Ропшина, «... туга за смертю заражає усіх, стає повітрям, яким дихає кожен» [12, 10]. На думку Л.Демської-Будзуляк, зміна естетичної парадигми наприкінці ХІХ ст. посприяла переосмисленню багатьох явищ не лише мистецьких, а й філософсько-культурних. Відбувся перегляд художньої традиції та стилістичного вираження загальнолюдських цінностей у творах мистецтва. Однією з популярних у цей період, переважно у зв’язку з філософією та естетикою декадансу, була тема смерті [3, 27].

За спостереженням Р.Красильнікова, модернізм керується есхатологією, нівелюючи героїчне, проте акцентуючи містичне, залучаючи дослідження психоаналізу [9, 25]. Як зауважує Л.Демська-Будзуляк, «коли йдеться про образ смерті в українській літературі доби модернізму (тобто від кінця ХVІІІ ст. й до початку ХХ ст.), варто зазначити, що він еволюціонував досить мляво. Досягнувши свого розквіту в добу романтизму (численні балади, сентиментальні оповідання), фактично застиг на цьому рівні. Смерть романтична, смерть близької людини викликала сум, печаль, подекуди катарсис, але своєї трансформації у смерть дику, страшну, щільно пов’язану з індивідуальним досвідом не перейшла. Виняток можуть становити лише окремі новели та оповідання Ол.Плюща, Г.Хоткевича, М.Яцкова, М.Коцюбинського. Оригінальною є смерть у драматургії Лесі Українки – як шлях подолання своєї долі. А також в І.Франка, коли письменник часто експлуатує образ двійника, який, як відомо, у світовій культурі безпосередньо пов’язаний зі смертю. Проте для всіх цих письменників смерть як досвід межової ситуації послужила, радше, практичним матеріалом» [3, 26-27].

Екзистенціалізм вдається до поетики Танатосу як до наріжного каменя літератури, через призму «межових ситуацій», пізнаючи сенс людського існування. Філософ Ж.-П.Сартр сприймав життя людини як свободу (вільний вибір), який моделює усвідомлення власної смерті [14, 321-327]. Екзистенціалізм в українській літературі знайшов часткове вираження у мотивах поезії В.Стуса. На думку Є.Іщенко, смерть у творчості поета виявляється як екзистенційний вибір, без страху перед неминучістю: «...смерть, перетворена на головну точку опори для аналізу душевних станів, на остаточний висновок у протиставленні земного (профанного) і вічного (сакрального), зумовлює перебування у вічному колообігу природи: життя – смерть – і знову життя» [7, 18]. На думку Р.Красильнікова, постмодернізм грає зі смертю, уявляючи її як можливість, одну з можливих доріг, повертає її проти автора, який уже не може відповідати за життя увіх героїв [9, 26]. Письменники навіть грають у власну смерть. Це відповідає тезі М.Фуко про смерть автора як народження читача [20, 12].

Танатос наявний у творах будь-якого часу, починаючи з фольклору і закінчуючи постмодернізмом. Смерть у літературі є «наріжним каменем» для літератури бароко, романтизму, модернізму, необхідна для творів готичної і декадентської естетики. Досліджуючи твори танатологічної поетики, слід брати до уваги час творення: стилі романтичного напрямку естетизують смерть, протиставляючи її життю, або створюючи буття – після небуття; реалістичного – констатують смерть, описуючи її як наслідок соціально-історичних процесів. Танатос є віддзеркаленням не лише індивідуального стилю письменника, а й культурно-історичних епох.

1. *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти / Ф.Арьес; пер. с фр.; общ. ред. Оболенской С.В.; предисл. Гуревича А.Я. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Прогресс-Академия», 1992. – 528с.; 2. *Бардина Н.В.* Языковая картина мира в словацких сказках: системообразующая функция концепта «смерть» // Слов'янський збірник. – Одеса, 2002. – Вип. 9. – С. 101 – 110; 3. *Демська-Будзуляк Л.* Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців / Л. Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 25-31; 4. *Звягина Н.* Роза с могилы / Н.Звягина // Фигуры Танатоса. Филосовский альманах. Третий специальный выпуск. – 1993. – №3 – С. 47-49; 5. *Зеленко Т.В.* Про поняття "готичний" в англійській культурі XVIII століття // Питання філології. – 1978 – № 7. – С. 18-26; 6. *Іванек М.* Мотив смерті в поезії українського барокко / Мирослав Іванек // Варшавські українознавчі записки. - Варшава, 1989. - Зошит 1. - С.97-109; 7. *Іщенко Є.* Екзистенційні концепти художньої свідомості Стуса: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 Українська література / Є.Іщенко. – К., 2010. – 22 с.; 8. *Кирилюк О.* Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури. – Одеса: Автограф, 2004 – 416 с.; 9. *Красильников Р.Л.* Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа: [монографія] / Р.Л. Красильников – Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.; 10. *Красильников Р.Л.* Танатологические мотивы в художественной литературе: дис. доктора філол. наук: спец. 10.01.08 / Красильников Роман Леонідович. – М., 2011. – 544; 11. *Лановик М.* Українська усна народна творчість: підруч. [для студ. Вищ. Навч. закл] / Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик. – К., 2006. – 165 с.; 12. *Ропшин Н.* Тоска по смерти. / Н. Ропшин // Свобода и культура. – 1906. – № 7. – С. 10-11; 13. *Соловьева Г.В.* Смерть и модернизм / Г.В. Соловьева // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. – 1995. – № 5. – С. 3-4; 14. *Сумерки богов* / [Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр

Ж.П.]. – М.: Политиздат, 1990. – 398 с.; 15. *Тетерина Ю.* К вопросу о смерти как лингвокультурном контексте. [Электронный ресурс]. / Ю.Тетерина // Режим доступа до журналу: [http://vestnik.yspu.org/releases/novye\\_Issledovaniy/33\\_4/](http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/33_4/) 16. *Уваров М.С.* Любовь и смерть в философско-музыкальной мистерии серебряного века / М.С.Уваров // Фигуры Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. – 1995. – № 5. – С. 8-9. 17. *Харт Ниббриг Кристиан Л.* Эстетика смерти/ Пер. с нем. А.Белобратова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 424 с.; 18. *Чижевський Д.* Поза межами краси (До естетики барокової літератури) / Дмитро Чижевський – Нью-Йорк: Українсько-американське видавниче товариство, 1952. – 22 с.; 19. *Шопенгауэр А.* Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Сборник произведений. – Минск, 1998 – 528 с.; 20. *Фуко Мишель.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. // Мишель Фуко. Работы разных лет. Пер. с франц. – М., Касталь, 1996. – 448 с.

*Іване Мchedладзе,  
докторант,  
Тбіліський державний університет  
імені Іване Джавахішвілі (Грузія)*

## **МИХАІЛ ДЖАВАХІШВІЛІ ТА УКРАЇНА: ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ І ЩОДЕННИКОВИМИ ЗАПИСАМИ)**

У статті розглядається творчість М.Джавахишвілі в контексті грузино-українських літературних взаємин 20-их – 30-их років ХХ століття на основі архівних матеріалів та щоденникових записів.

*Ключові слова:* автор, компаративістика, радянська література, грузино-українські літературні взаємини.

В статье рассматривается творчество М.Джавахишвили в контексте грузино-украинских литературных взаимосвязей 20-ых – 30-ых годов ХХ столетия на основании архивных материалов и дневниковых записей.

*Ключевые слова:* автор, компаративистика, советская литература, грузино-украинские литературные взаимосвязи.

The article analyzes Mikhail Dzhavahishvili's work in the context of the Georgian-Ukrainian literary relationship in the 20s-30s of the twentieth century based on archival material and diary entries.

*Key words:* author, Comparativistics, Soviet literature, Georgian-Ukrainian literary relationship.

Грузинская литература двадцатого века сформировалась в среде важных исторических и политических процессов, что в определённом плане так же было вызвано глобальными процессами. Существует масса соображений о глобализации и об её сопровождающих процессах в сфере искусства, которые нужно обязательно учесть. Мы считаем, что с двадцатого века глобальные процессы несказанными темпами начали развиваться. Современный белорусский литературовед Анатолий Андреев ставит интересные акценты на влияние глобализации в литературе: «Под глобализацией понимают тенденцию к унификации общественных и духовных проблем, имеющую отчётливо выраженный бездуховный и антикультурный характер... Глобализм и

деградация в литературе не просто пересекаются; глобализм становится формой культурной деградации» [1, 46]. Те исторические и эпохальные явления, которые развивались в двадцатом веке, во время формирования Советского Союза, свободно можно рассматривать как своеобразную форму глобализации, которую некоторые исследователи называют т.н. «*Закрытой глобализацией*». Существенным требованием большевицкой тоталитарной культурной политики было создание новой монолитной культуры, интеграции (по своему усмотрению) разных национальных культур, входящих в Союз силой. В этом аспекте полностью разделяется довод о том, что глобализм, по своей сути, является формой деградации.

Говорить о грузинской литературе XX века без Михаила Джавахишвили невозможно. Вместе со своими единомышленниками он является метром новейшей грузинской литературы. Для этих писателей разделять утопические принципы социалистического реализма оказалось неприемлимым, что стоило им жизни. Михаил Джавахишвили – явление в современной литературе, но соглашаться с этим до конца для большевиков было неприемлемо. Представители пролетарской литературы и официоза всеми средствами боролись против него. Несмотря на то, что он был членом Союза писателей и написал несколько статей о новой власти (понятно, при каких обстоятельствах), он до конца был персоной нежелательной для коммунистической власти. Самым выдающимся его произведением, выражающим болезненные проблемы современности, является роман «Постояльцы Джако». По словам автора, он начал писать его в сентябре-октябре 1924 года и сам оценивал так «Джако – это стон моей души». По-сути, Джако является стоном души всей Грузии, и не только в прошлом. Потомок «нового времени» Джако – следствие т.н. «советской интеграции», типичный «безродный» (никто не поймёт, где начинается грузин и где заканчивается дагестанец, где начинается осетин и где заканчивается русский). Кому нужна такая уродливая интеграция, равна уничтожению? Конечно колониалисту, Российской империи, которая скрывается под маской непонятного симбиоза новой советской власти [11, 169]. Естественно, этот факт в своё время не остался незамеченным для критиков, превратившихся в жандармов. В 20-ые годы среди грузинских антисоветских эмигрантов активно обсуждался этот роман, которые находили в нём прямую связь с уродливой политикой большевизма. В 1929 году в Париже, в журнале «Кавкасион», Вл. Бакрадзе опубликовал статью «Критические замечания. «Хизаны Джако». Роман Михаила Джавахишвили».

Статья представляет собой сопоставление большевизма с литературным образом, с художественным типом Джако: «Освободите большевизм от его фразеологии, революционной риторики, снимите с него маску, и вы получите Джако» [4, 60]. Вл. Бакрадзе пишет, что если в будущем у историков не будет никаких документов для ознакомления и изучения большевизма, кроме «Хизанов Джако», этого одного произведения будет вполне достаточно для исследования большевизма [10, 119]. Автор статьи проводит параллели между Сталиным и Джако, делает соответственные и это происходит в самый

агрессивный период большевизма, в разгар репрессий брали, когда вся советская литература была занята «Сталиниадой». Послушайте Джако, когда он выступает против церкви: «Не надо нам церкви! К черту церковь! Церковь, ты стара, кончена!»; или когда он отменяет все законы: «Ты бы проснулся! Понял бы, что теперь не время закону. Раньше вы писали законы, сейчас бы вы убрались да околели бы. Сейчас я пишу законы тебе! Джако пишет тебе закон, Джако! Ну, ну!» Кто это говорит? Джако Дживашвили или Сосо Джугашвили на партконференции, или на страницах «Правды»? По-существу, оба говорят одно и то же, только стилистически чуть по-разному»<sup>3</sup> [4, 61]. В последний период для читателей и исследователей стали доступны архивные и другие материалы о нём, которые дают возможность по-новому осмыслить ряд вопросов (подразумеваются его записи из неопубликованной до последнего времени записной книжки; также воспоминания его дочери и те документальные материалы, которые использованы в книге воспоминаний). В его трагической жизни многие близкие и коллеги сыграли отрицательные и позорные роли (естественно принуждённо, с целью самосохранения), что до сих пор является неисчерпанной темой для обсуждения. Анализируя грузинскую советскую литературу в своей книге «Укрощение литературы», Акакий Бакрадзе сразу же во введении зафиксировал свою по-человечески правильную позицию, которая является самой объективной и реальной оценкой: «Когда я писал «Укрощение литературы», моей целью не было упрекать кого-либо. Не было, потому что я сам не знаю, как бы я повел себя в их положении. Заранее никто не ведает, что он сотворит, когда ему ухо протыкают иглой, когда оторвут (половой орган), когда повесят вверх ногами, когда железными дубинками сломают кости, и кто знает еще какие мучения ему достанутся... Если ты все это перенёс и ты не сломался, то ты имеешь право смотреть на других с упрёком и прощающим взглядом, но если тебе не грозит ничего и в теплой постели беспечно наслаждаешься, тогда легко судить других и играть честность. Я просто хотел с помощью документов нарисовать картину времени и человека, обречённого в этом времени (особенно писателя)» [3, 2]. Михаил Джавахишвили является человеком именно обречённым во времени, о чём говорят и его записи.

Грузино-украинские литературные и переводческие отношения советского периода развивались в соответствии с соцреалистическим законом, что находились в полной гармонии с требованиями власти, переводили то, что было нужно для официоза и т.д. Хотя это не подразумевает, что наследие того периода можно отнести сегодня к «макулатуре». Начиная с Шота Руставели, несравненные классические и современные грузинские литературные переводы были созданы в тот период на украинском и грузинском языках. Переводы Тараса Шевченко, современных украинских творцов наиболее интенсивно происходили в Грузии именно в этот период. Трансфер классической

---

<sup>3</sup> Частная коллекция Г. Шарадзе. – Музей грузинской эмиграции Тбилисского государственного университета имени Ив. Джавахишвили.

литературы между нашими странами, за маской соцреалистического т.н. «паровозов», считаем великим культурным актом.

Если пересмотреть грузинскую литературную прессу 1937 г., особенно прессу «Литературной Грузии», там сможем встретить много позорных и болезненных материалов, где писатели осуждают «предателей родины», «врагов народа в масках» и др. Сегодня можно смело сравнить эти статьи с работами, выполненными в условиях апокалипсиса. Несмотря на то, что исследования о Михаиле Джавахишвили превышают десятилетия, его творчество не рассматривалось в грузино-украинском контексте, который богат интересными фактами. Концептуальное изучение вопроса внесёт ясность в душевный кризис эпохи, как Грузии, так и Украины. В этом аспекте интересна история перевода произведений Михаила Джавахишвили на украинском языке и исследование материалов вокруг этого вопроса. Нужно отметить то обстоятельство, что сам автор очень критически относился к разным переводам своих произведений.

Те вопросы, которые связывают Михаила Джавахишвили с Украиной, на которые в этом исследовании обращаем внимание, пока не были изучены, поскольку его официальная позиция в советской прессе 30-ых годов и записные книжки значительно отличаются друг от друга. Элита украинской литературы ещё в 20-ые годы заинтересовалась писателем и начала переводить его произведения. В автобиографии, датированной 30 ноября 1936 года, которую написал сам М.Джавахишвили, указан факт его перевода в Украине. Мы полагаемся на данные автора об украинских переводах: журн. «Червоний шлях», 1929 р. №1 – (Злодей); 2) Рассказ «Два сини» - Книгоспілка, Харків. 3) Покидьки життя (Хизані Джяко) - Д.В.У., Харків, 1938; 4) Збірка оповідань (Сборник рассказов); 5) Зустріч (Повесть пятёрых) - Книгоспілка, Харків, 1930; 6) Ламбало і Хаша. - Книгоспілка, Харків 1930. 7) Завала (Постояльцы Джяко, второй перевод) - Рух, Харків, 1931г. 8) Арсен з Марабді – Київ 1937; 9) Чашечка – Книгоспілка, Харків, 1930р.<sup>4</sup>

Советское литературоведение, естественно, эти вопросы рассматривало в контексте «большой дружбы». В письме, напечатанном в «Литературной газете» №51 от 1961 года «Мост большой дружбы», О.Синиченко рассматривает художественные тенденции грузинской литературы в украинских переводах, где упоминает также Джавахишвили, в частности перевод его новелл. Один из посредников грузино-украинских отношений Г.Наморадзе, в напечатанном на страницах газеты «Заря востока» (1957 г. № 198) письме «Культурные связи Украины и Грузии», упоминает также М.Джавахишвили и Украину. В библиографическом справочнике грузино-украинских литературных взаимосвязей

---

<sup>3</sup> В 2013 г. Грузинский литературный музей имени Георгия Леонидзе (издатель Лаша Бакрадзе) опубликовал 2 тома автобиографий грузинских писателей, в котором помещены автобиографические печатные версии, написанные самими писателями. Указанный материал наводим за этим изданием (книга первая стр. 361. ). Цитируется за формой и очердностью публикации.



«Райдужними мостами», изданном в 1968 году, О.Синиченко ссылается на грузинскую литературу, в том числе переводы Михаила Джавахишвили.

В постсоветской Грузии активизировались поиски и исследования материалов о Михаиле Джавахишвили. В написанной про жизнь отца книге, дочь писателя – Кетеван Джавахишвили, публикует уникальные материалы и воспоминания о его жизни, которые часто радикально отличаются от утаившейся ранее информации. Одним из таких фактов, считаем именно вопросы перевода на украинский язык и полагаемся на ее данные. По данным автора и его дочери в 1936 году «Арсен з Марабді» на украинском языке был издан в Киеве. Как выясняется из приведённой переписки, между Михаилом Джавахишвили и украинской стороной завязалась обострённая полемика. Это не удивительно, поскольку и Союз писателей Грузии, и грузинские пролетарские писатели, сам Лаврентий Берия и другие неустанно критиковали Михаила Джавахишвили. На этом фоне естественным является напряжение с украинскими издателями, которые были под аналогическим прессом.

Роман должны были напечатать в издательстве «Радянська література», но из-за конфликта интересов передали другому издательству. По словам К.Джавахишвили, автору сообщили из издательства, что: «В романе есть такие места, которые по идеологическим соображениям требуют исправления; мы полагаем, что вы доработаете эти места и внесёте нужные изменения в перевод ... Просим быстро нам ответить». Недовольный Михаил Джавахишвили в ответ написал: «Деметрадзе в Москве публично говорил и написал письмо в «Литературной Газете», именно это письмо является результатом того... А на Украину послал телеграмму 23/III.1934« Арсена печатали три раза по-грузински, по-русски дважды, по-армянски печатают без исправления, я отказываюсь что-либо менять. Ваш Главлит имеет право вычёркивать места» [6, 282]. После этой телеграммы опять обновилась переписка с Агуфи в Союзе писателей Украины, где он старается найти оправдание обвинениям, высказанным против него и романа. В конце письма М. Джавахишвили пишет: «Я не могу дать согласие на то, чтобы напечатали отрывки из этого романа или из других рассказов только для того, чтобы покрыть мной полученный аванс <..>. Дело касается не только двух тысяч рублей, а касается моей литературной чести, которую я защищаю и на Украине, где меня довольно хорошо знают... [6,283].

Но «литературную честь» Михаила Джавахишвили день за днём оскорбляли на Украине. Про «Арсена из Марабды» Новицкий написал ужасную рецензию, на что Джавахишвили очень возмутился и написал Агуфе второе письмо: «Получил Ваше письмо и вторую рецензию. Существенно я не могу на него ответить. Рецензия нелепая, бессмысленная и злая» <....> Если судить по рецензии Новицкого, мне придётся написать роман сначала... [6,284-285]. В конечном итоге, его творчество всё равно дошло до украинского читателя, хотя те сложности, которые сопровождали эти процессы никогда не рассматривались. В этом аспекте нужно полностью осмыслить следующее заключение: «У соцреализма есть своеобразное понятие перевода. Соцреалистический перевод. Соцреалистический перевод опирается не только

на эстетический вкус переводчика и лингвистическо-литературное чутье, а на базовый критерий соцреализма, закон соцреализма. Перевод в Советском Союзе был принят не только составляющим элементом культурно- литературного процесса, но значительной частью идеологической жизни» [5, 204].

Михаил Джавахишвили отмечал, что в своей записной книжке записывал десятки увиденных и услышанных в день мнений, на которые наши писатели смотрели с ухмылкой... Наблюдая за его записями, можно обнаружить много дополнительных и неизвестных фактов, которые лишь сегодня стали доступны исследователям и читателям. Особенную ценность преобретают те сведения, которые касаются болезненных процессов 20-30-ых годов XX в. Именно в этих записях мы нашли впечатления и известия, полученные после путешествия М.Джавахишвили в Украину, которые только в записной книжке и можно было записать. В 30-ые годы XX века по известной инициативе Максима Горького устраивали обмен бригад писателей между республиками Советского Союза. Благодаря этой инициативе Михаил Джавахишвили попал в Украину – Киев, Харьков и другие города. По требованию организатора, полученные впечатления были опубликованы в 1934 году в «Литературной газете» (№ 1-3 (57)) под названием *«Два месяца на севере»*. Постараемся сравнить записи и отдельные детали, размещённые в газете. В письме *«Два месяца на севере»* писатель особое внимание уделяет книжному хранилищу Потоцкого: *«Этому книжному хранилищу он посвятил 56 лет. В церковной сокровищнице нам показали грузинскую богослужебную одежду и наши пожертвования, и спросили мол почему не забираете. Самое время, чтобы наш музей об этом позаботился* [7, 4]. В этом же письме он обращает внимание на один значительный фактор: *«Я посмотрел прежние храмы Св. Софы и Владимира, которые переделали в антирелигиозный музей, между прочим в Ленинграде в Казанском и Исаковском храмах устроили антирелигиозные музеи»* [7,4].

В своей записной книжке он неоднократно упоминает проблему под названием «украинский национализм» и пишет, что это является главной проблемой Украины: *«После Украины ЦК Белоруссии признала, что главной опасностью является тамошний национализм, а русский шовинизм во всем Союзе остается главной опасностью ... В новых колхозах всех собирают вместе – русских, украинцев, немцев, осетин –конечно же для русификации»* [8, 37]. Для Джавахишвили, так же как для всего прогрессивного общества, была неприемлема «москвоцентриальная» политика: «Даже “либретто” утверждает Москва, центризм – это хорошо в стране населённой одной нацией, а в России это имеет другой характер», - писал в своей записной книжке Михаил Джавахишвили [8, 41]. Проблема национальной идентичности его очень мучила, о чём говорит как его творчество, так и мнение исследователей, критиков. Нужно обратить внимание на ещё одну запись, где косвенно упоминается тяжёлое политическое положение и массовые аресты, осуждения писателей: *«Встреча «Харьковского пролетариата» (городской комитет и областной комитет) писателей. Стоял холод. Много писателей арестованы. Не видны старые знакомые, углубляют курс Косиора против национализма.*

*Вспомним грузино–украинскую литературу. С речью выступили я и Вишня. Кулиш, Кириленко, Микитенко (вспомним Скрипника, Хвилевого, Кузбар, Кириленко; меня попросили передать грузинским писателям, что они преследуют меньшевизм и национализм, как они преследовали» [8, 35-36]. Ему принадлежит одна из записей, которая стала пророческой не только для него и его жизни: «Друзья! Не будем думать о смерти, ибо смерть сама думает о нас днём и ночью» [8, 218].*

В 2013 г. Университет Ильи издал первый том собрания сравнительной литературы (ред. Ципурия Белла, Мамацашвили-Кобахидзе Атинат), которое задумано серийным изданием. Несмотря на то, что в Грузии проводятся активные исследования и дискуссии, имеются радикально разные взгляды и школы литературной компаративистики, издание сказало своё веское слово в современной грузинской компаративистике. Во введении редакторами высказаны предусмотрительные мнения о современном состоянии отрасли: интерес к современной литературе в грузинском научном пространстве даёт возможность более интенсивного интеркультурного исследования литературы; необходимы обобщённые позиции видения как мира, так и грузинской литературно-культурной действительности; использовать тот мыслительный и культурный опыт, с помощью которого другие страны справляются с травмированным прошлым или сегодняшними вызовами в культурной и социальной реальности; найти в современном мире пути реинтеграции Грузии и грузинской культуры [9, 15-16].

Для развития посттоталитарного грузинского и украинского общества, культуры, которые справились с общим травмированным прошлым, литературная компаративистика может сыграть значительную роль. Сравнительные исследования предлагают восприятие общей проблемы. По оценке польского компаративиста Богуслава Бакулы: «Кожна національна література – інтегральний і живий складник універсальної літератури» [2, 56]. Существующая генетико-контактная связь и интердисциплинарные исследования именно между национальными культурами, считаются одними из центральных направлений в современной компаративистике (В.Будный, М.Ильницкий, Л.Грицик, Н.Гаприндашвили и др.). В постсоветском литературоведении грузинская и украинская литературы рассматриваются как самобытные национальные литературы. Произошло их отмежевание от единой «советской семьи», выделились новые приоритеты и фактические материалы в изучении которых компаративистика играет большую роль. Думаем, представленные материалы расширят исследования грузино-украинских литературных взаимосвязей, в которых анализ творчества Михаила Джавахишвили открывает новую страницу.

1. Андреев А.Н. Глобализация как литературное явление // Национальные литературы и процесс культурной глобализации. VIII международный научный симпозиум: Тезисы. – Тбилиси, 2014; 2. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики // Слово і час. – 2002. – № 3; 3. Бакрадзе А. Укрощение литературы. – Тбилиси: «Саранги», 1990; 4. Бакрадзе Вл. Критические замечания. «Хизаны Джако»: Роман Михаила Джавахишвили // KAVKASIONI – Париж, 1929; 5. Гаприндашвили Н. Теоретичні основи порівняльного літературознавства. – Тбілісі: «Меридіан», 2013; 6. Джавахішвілі К. Життя Михайла

Джавахішвілі. – Тбілісі: «Мерани», 1991; 7. Джавахішвілі М. Два місяця в Северії // Літературна газета. – 1-3(57). – 1934. – 10 янв.; 8. Джавахішвілі М. Щоденникові записи/ Упор. Ц.Гендеадзе, М. Шішніашвілі. – Тбілісі: «Інтелект», 2011; 9. Збірник порівняльного літературознавства. – Тбілісі: Вид. Університету Іллі, 2013; 10. Мchedладзе И., Наскидашвили Н. Концепты вождя грузинской советской и эмигрантской литературы 30-ых годов XX века // НОМО LOQUENS, GEORGIAN MULTILINGUAL ASOCIATION, volume V. – Тбілісі, 2013; 11. Ратиани И. Литературный рефлексий кавказа и кавказский в грузинской письменности. Теоретичний аналіз//KADMOS, Journal of Studies of Humanities, Iia State University. - Тбілісі, 2010.

**Ігор Набитович,  
д-р філол. н., проф.,  
Університет імені Марії Кюрі-Склодовської,  
м. Люблін (Польща)**

## **ТЕОЛОГІЧНИЙ РОМАН ЯК ЖАНРОВИЙ РІЗНОВИД («ЩОДЕННИК СІЛЬСЬКОГО КЮРЕ» ЖОРЖА БЕРНАНОСА ТА «СПОКУТНИК І КЛЮЧІ ЗЕМЛІ» ВАСИЛЯ БАРКИ)**

Між творчістю французького письменника Жоржа Бернаноса, одного з наймаркантніших авторів «католицької літератури» та Василя Барки – одного з найбільших християнських письменників української літератури ХХ століття можна додати певні паралелі, типологічні збіжності, ідейно-естетичні перегуки. Роман Василя Барки “Спокутник і ключі землі” за своїми жанровими, ідейно-естетичними ознаками можна порівнювати з романом Ж. Бернаноса “Щоденник сільського кюре”. Кожен із письменників (і Ж. Бернанос, і В. Барка) своїми творами представляє особливе жанрове утворення – *теологічний роман*, у якому сюжетні лінії переплітаються із певними теологічними та філософськими роздумами; життєві історії героїв цих творів або стають своєрідною верифікаційною дискурсією навколо певних теологічних постулатів.

*Ключові слова:* Жорж Бернанос, Василь Барка, жанр, *теологічний роман*.

Между творчеством французского писателя Жоржа Бернаноса и Василя Барки – одного из главных христианских писателей украинской литературы ХХ века можно увидеть идейно-эстетические параллели, типологические сходства. Каждый из писателей (и Ж. Бернанос, и В. Барка) своими сочинениями представляет особый жанр – *теологический роман*, в котором сюжетные линии переплетаются с теологическими и философскими идеями.

*Ключевые слова:* Жорж Бернанос, Василь Барка, жанр, *теологический роман*.

There are certain parallels, typological convergences, ideological and aesthetic persuasions in the creative work of French writer George Bernanos, one of the most markable authors of «Catholic literature» and Vasyl' Barka – one of the greatest Christian writers of Ukrainian literature of XX century. Vasyl' Barka novel “The Redeemer and the Keys of the Earth” can be compared with George Bernanos novel “The Diary of a Village Cure” by its genre, Ideological and aesthetic features . Each of the writers (George Bernanos and Vasyl' Barka) present special genre creation by their works that is *theological novel*, where the storylines are combined with certain theological and philosophical reflections, life stories of their heroes become peculiar verification kind of discourse around certain theological tenets.

*Key words:* George Bernanos, Vasyl' Barka, genre, *theological novel*.

У ХХ столітті в літературі – як художня практика Модернізму – з'являється тенденція до взаємодії між художньою літературою та

філософськими й психологічними теоріями, які безпосередньо впливали на мистецтво. В літературі ці тенденції почали проявлятися не тільки в декларації світовідчуття, світогляду мистця, а й на жанровому, морфологічному, тематологічному рівнях. Зокрема дуже помітно ці тенденції проявилися у великій кількості жанрових різновидів роману.

Окремим явищем у літературі цього періоду є так звана «католицька література». Бурхливим періодом її формування було міжвоєнне двадцятиліття ХХ віку. Французька католицька критика першої половини ХХ ст., яка задавала тон для інших європейських «католицьких літератур», намагалася не тільки формулювати основні засади та принципи «католицької» літератури, але й впливати на формування цього літературного напрямку. У міжвоєнній Польщі та Галичині під впливом, зокрема, французької «католицької» критики формуються окремі літературні й літературно-критичні середовища, які шукають власних шляхів становлення «католицького» письменства. У Польщі центром кристалізації «католицької» критики стає середовище журналу “*Verbum*”, а української у Галичині – журнал “Дзвони” та група «українських католицьких поетів» “Логос”. І перші, й другі шукали визначальних параметрів «католицького» письменства, намагалися сформулювати принципи, на яких би мали ґрунтуватися як «католицька» література, так і «католицька» літературна критика. Дослідженню історії українського «католицького письменства», «католицької критики» та окремим постатям католицької критики міжвоєнного двадцятиліття в українському літературознавстві вже присвячено кілька важливих досліджень [7], [12], [13], [16]. Останньою найповнішою й усеохопною такою студією є монографія Мар’яни Комариці [8].

Уже в межах міжвоєнного періоду поступово викристалізовується бачення необхідності ширшого, універсальнішого підходу до такого типу художньої літератури. Початок Другої світової війни унеможливив розвиток цього напрямку критики в українському варіанті (поза окремими, майже непомітними, спробами на еміграції), а польська літературна критика поступово переходить до розгляду не «католицької» художньої літератури, а «християнського», а потім – і «релігійного» письменства [23], [24], [25], [26]. Елементи інтерпретаційного дискурсу та ідейно-естетичних засад «католицької критики» представлено в публікації Ярослава Грицьков’яна [4].

У міжвоєнній Галичині, поруч із іншими, виступає група українських письменників католицької орієнтації – “Логос”. З’являються органи цього й інших літературних об’єднань та письменницьких груп. Як наголошує Микола Ільницький, “з появою цих друкованих органів окреслилися основні напрямки подальшого розвитку літератури, які незабаром знайшли літературознавчо-теоретичне обґрунтування”. Уже в перших публікаціях різних авторів того чи іншого літературно-критичного табору, в яких представлено такі обґрунтування “доволі виразно окреслено програмові засади тих основних ліній, за якими незабаром проходитиме розмежування літературних сил за світоглядно-ідеологічними та естетичними принципами” [7, 5]. Це розмежування проходитиме за принципом градації: якщо на першому етапі – до кінця 1920-их

– початку 1930-их років ще можливе було своєрідне «змішування» деяких із цих світоглядно-ідеологічних середовищ (наприклад націоналістичного та католицького), то до середини 1930-их відбувається їх майже повне відокремлення.

Ярослав Гординський декларував процес зародження «католицької літератури» як своєрідний антипозитивістичний злам. На початку ХХ віку, каже він, “на духовому полі настав могутній переворот”, який “проявився виразно вже перед великою світовою війною й був підготовленням до неї. Характеристичною прикметою тої новітньої духової течії належить признати передовсім свіжу творчість на релігійному й філософсько-світоглядному полі. Тим різниться вона виразно від позитивістичного раціоналізму 70-90-их рр. ХІХ ст.”. Новітня людина “тужить за понадматеріальним, понадчасовим, понадлюдським, вічним. Світова війна тільки показала наглядно нестійкість і непевність усяких чисто матеріальних фактів і ще більше спонукала людський ум шукати чогось тривкішого поза тими фактами. До витворення цього нового духа ХХ ст. причинилися передовсім такі мислителі, як Ніцше, Толстой, Стріндберг, К’еркегор, Бергсон і Рудольф Айккен (очевидна річ, що їх діяльність не все була згідна з духом Церкви)” [3, 63].

Теофіл Коструба у “Вступі” до “Антології українського католицького письменства”, яка так і не вийшла у світ, приходить до загального висновку про те, що ідеал католицької літератури – це “писана католиками така література, що впливає з усвідомленого життя [Божої] ласки в письменника, є органічно (не проповідницьки!) моральна, а в ділянці словесного мистецтва гимном у честь Творця” [10, 59]. Він вважав, що важливим елементом ідеалу католицької літератури є недопущення будь-якого компромісу “правди зі злом. Бо ідеал – це не щось недосяжне [...], це просто обов’язок досконалости, який відноситься до кожного християнина в ділянці його праці на славу Богу, а тим більше до католицького письменника” [10, 60]. Т.Коструба також намагався виокремити основні характеристики понять «католицький письменник» та «католицька література». Він наголошував, що *католицька* література є такою не тому що її пишуть католики, оскільки життєва практика показує, що не завжди всі католики перейняті як слід католицькими ідеалами. Ця література має бути не лише католицькою, а й *літературою*, тобто явищем мистецтва. Крім того – це література писана католиками, «інакше вона не буде католицькою» [10, 61].

Теофіл Коструба виділяє три типи письменників, яких можна було б уважати за католицьких. *Перший тип* – це письменник, який “має розумовий католицький світогляд”, тобто визнає за правдиве і слушне те, чого “навчає католицька Церква, але до цього й обмежується”. Внутрішньо такий тип є «незгармонізований», а “його розумове переконання не опанувало [усієї] його істоти, себто не сягнуло ділянки волі, почування й уяви; не зважаючи на своє розумове переконання, він іще не підпорядкував своїй волі етичним вимогам Церкви, себто не живе з віри. Дуже часто живе він у гріхах і в його душі панує трагічний розріз між розумом і життям. Його уява й прочування не захоплюються Божими справами, а далекими від Бога, не раз дуже й дуже

грішними. В творчості такого письменника бачимо описи гріха, а навіть зі змаганнями виправдати зло [...]. Звідси випливають не раз такі твори, де письменник-католик описує напр[иклад] подружню зраду, навіть із деяким оправданням [...] або гльорифікує самогубство” [10, 61-62].

*Другий тип*: це такий письменник, у “якого розумовий світогляд згармонізований із волею, себто він живе по-християнськи [...]”. На жаль, не завжди ця гармонія розтягається на цілість духовного життя письменника; бувають іще ремінісценції злого, описуваного з деякою симпатією, отже найправдоподібніше зв’язані ще з нахилом до нього. Не мусять це бути речі надто брудні; це можуть бути [...] «манівці духа» письменника” [10, 62].

*Третій тип* – «найбільш ідеальний» тип католицького письменника. У нього “не тільки згармонізований розум і воля”, але також “уява й почуття звертаються вже тільки до величного, відкидаючи все приземлене й низьке. Твори такого письменника будуть дійсно перлинами католицької літератури, більш або менш мистецького – залежно від таланту автора” [10, 62-63].

Католицький твір може порушувати будь-яку проблему, однак різниця “не йде про те, що в творі не сміла би бути заторкнена проблема, про яку, так би мовити, в порядному товаристві не говорять”. Т. Коструба для окреслення різниці “між представленням навіть найбільшої гидоти в католицьким і некатолицьким творі” цитує відомого польського письменника-католика Яна Добрачинського: “Католицький твір зовсім не мусить обговорювати виключно безоглядно добро – тоді він справді входив би в колізію з життєвою правдою. Тема [католицького твору] може торкатися навіть найгірших злочинів і занепадів, аби тільки вони стояли перед обличчям вічної справедливості” [10, 65]. Українська «католицька література», на жаль, майже не витворила високого гатунку художньої прози.

Творчість французького письменника Жоржа Бернаноса (1888 – 1948) – однієї з наймаркантніших постатей «католицької літератури» – в українському літературознавстві уже досить ґрунтовно досліджено Валентиною Фесенко [17], [18], [19]. В українському письменстві певні паралелі, типологічні збіжності, ідейно-естетичні перегуки до творчості цього мистця можна добачати у творчості Василя Барки – одного з найбільших християнських письменників літератури ХХ століття. Роман Василя Барки “Спокутник і ключі землі” ще не став об’єктом широких досліджень в українському літературознавстві. За своїми жанровими, ідейно-естетичними ознаками його можна порівнювати з романом Ж. Бернаноса “Щоденник сільського кюре”.

Характерною особливістю художньої літератури ХХ століття є поява письменників, у творчості яких філософське світобачення є невід’ємним елементом їх творчого світовідображення й “філософія естетизується, а література просякає концептуалізмом” [6, 31]. “Спокутник і ключі землі” та “Щоденник сільського кюре” належать саме до такого типу творів. Обидва твори мають дуже багато ознак притчевості, однак для них обох характерною є спроба художнього осмислення тих проблем, якими займається теологія. І тому

варто ввести для цих обох романів своєрідний новотвір для визначення їх жанрового різновиду: *теологічний роман*.

Проблема жанру, жанрових різновидів залишається животрепетною, достатньо складною й до кінця і на сьогодні не вирішеною в літературознавстві. Однією із останніх наукових студій, у якій скрупульозно й усебічно розглядається теорія жанрів – дослідження Нонни Копистянської “Жанр, жанрова система у просторі літературознавства”. Як справедливо зауважує ця дослідниця, безперечно, що “жанротворчими є і змістовні компоненти, і формальні у їх взаємодії та взаємообумовленості, що виникають у кожному жанрі по-своєму. Характер цього зв’язку, який склався історично, є тим головним, що визначає жанр і його відмінності від інших жанрів”. Таким чином, “це не комбінація елементів змісту і форми, не статичний їх набір чи склад, не механічне їх поєднання, [...] а їх органічне взаємопроникнення і взаємопідпорядкування, динамічна співвіднесеність та інтеграція” [9, 28].

У цій статті буде проведено компаративістичний аналіз романів Ж.Бернаноса та В.Барки, і показано, як філософські та теологічні ідеї у цих творах реалізуються як на жанровому, так і на морфологічному, тематологічному та інших рівнях, творячи особливу художню теологічну доктрину. Тобто можна твердити, що ці твори є своєрідними *художніми теологічними трактатами*.

Підставами означити жанрово романи “Щоденник сільського кюре” та “Спокутника і ключів землі” як *теологічні романи* є представлення у них у художній формі головних аспектів догматики християнської Церкви. Ці романи є своєрідною енциклопедією основних правд віри, загальних теологічних понять. Одночасно вони є й спробою філософських роздумів на проблемах, якими переймається і філософія, й теологія: як буття загалом, так і людської екзистенції зокрема.

Роман Жоржа Бернаноса “Щоденник сільського кюре” – історія молодого священика (події роману відбуваються у Франції в міжвоєнне двадцятиліття ХХ віку), який приїжджає в звичайну парафію й намагається – незважаючи на духову та духовну вбогість села й власну вбогість матеріальну, працювати для людей – в ім’я Боже. Священик веде щоденник, занотовуючи в ньому події й думки, намагаючись зрозуміти як свій внутрішній світ, так і свої взаємини зі світом людей та Божим світом. За кілька місяців кюре помирає від раку. Щоденник, як зауважує В. Фесенко, “сприймається не просто як літературна форма, найкраще пристосована для створення автентичности сказаного. Це можливість участі в духовому всесвіті героя для самого автора, а ще – засіб трансформації уявного художнього простору у відкриття і трансформацію власного «я»” [18, 122]. Така інтроспективна дискурсивна стратегія дозволяє Жоржеві Бернаносові, за Міхаїлом Бахтіним, збудувати різнонаправлене двоголосе стилістично тривимірне слово.

Особливістю номінативного простору наративної структури твору є те, що всі кюре в романі – як рядові Церкви, не мають власних імен: вони номінуються лише за назвою того чи іншого населеного пункту. Таке



знеособлення не нівелює жодного з них, як неповторну індивідуальність, навпаки – надає їх світоглядним і життєвим позиціям певної універсальності, *єдності-в-розбіжності*. Одночасно, дивлячись на церкву, в якій він служить (збудовану ще в XV сторіччі), кюре почуває тут свою тимчасовість, бо в ній він – «не більше, як перехожий». Знеособлена універсальність дає можливість концентрувати увагу реципієнта саме не на деталях індивідуалізованої образної системи, а на глобальних проблемах людської буття та інтроспективному перегляді окремої християнської екзистенції.

Світ Бернаноса – світ дуальний, де *sacrum* та *profanum* існують обабіч одне одного – інколи тісно наближаючись і взаємно переплітаючись. Говорячи про проблему *sacrum*'у в художній літературі (йдеться про Клоделевого “Заручника”), кюре Торсі наголошує на важливості всебічності й об'єктивності художньої правди при представленні *sacrum*'у та *profanum*'у в художньому тексті: “Той пан Клодель був генієм, я цього не заперечую, але ці літератори всі однакові: як тільки їм хочеться доторкнутися до святости, вони починають белькотіти про високе й божественне, вони тулять це високе й божественне повсюди. Святість не є високою й божественною” [2, 454]. Саме романи Жоржа Бернаноса (й “Щоденник сільського кюре” особливо) вказують на надзвичайно складну – у найрізноманітніших аспектах – проблематику поняття *sacrum* і можливість художніми засобами проводити особливе мистецьке теологічне дослідження сакрального в людській екзистенції.

Письменник в художній формі розбудовує особливий християнський *Universum*, який має всі ознаки своєрідного художнього теологічного трактату. Художнє дослідження теологічних проблем у романі розгортається як динамічна структура – у тісному переплетенні з сюжетними колізіями твору. Дуалізм цього *Universum*'у виражається у різних метафоричних формах: як у діалогах з іншими героями, так і у щоденникових роздумах кюре.

Визначення сутності Бога (як певної теологічної проблеми) декларується у творі у максимах та метафоричних твердженнях. Бог “не мститься, це слова людські” [2, 419]; Не можна “торгуватися з добрим Богом, йому треба віддаватися повністю, не ставлячи жодних умов. Віддайте йому все, й Він поверне вам сторицею”; “Не існує ані царства живих, ані царства мертвих, а існує лише одне царство Боже, й усі ми, живі й мертві, перебуваємо в ньому” [2, 425]; “Якби наш Бог був Богом поган або філософів, – твердить один із героїв-кюре, – (для мене це одне й те саме), Він міг би сховатися десь у самій височині небес, наше лихо його не обходило б. Але [...] наш Господь пішов йому назустріч” [2, 426]. Святість Бога кюре з Торсі називає “грізною простотою Бога, яка посоромила гординю янголів! [...] Бог, який став людиною, реалізуючи досконалість людини, міг залишитися непоміченим”, тому “треба було відкрити очі”. При в'їзді в Єрусалим “наш Господь захотів посмакувати тріумф, як і все інше, як і смерть, він не зрікся жодної з наших радостей, Він не визнавав лише гріх. А його смерть! Він її виплекав, там нічого не бракувало” [2, 459]. Життя людини – божественне творіння: “Мені здається, що я пройшов у зворотному напрямку всю дорогу, яку подолав відтоді, як Бог

витяг мене з небуття, я був спочатку лише іскоркою, тією пилінкою, що нагрілася до червоного жару від божественного милосердя. Тепер я знову став тією самою пилінкою, що закинута в непроглядну ніч. Але ця пилінка вже майже не червоніє й ось-ось погасне” [2, 373].

Чарльз Гартшорн, аналізуючи дискусії теологів та філософів щодо найфундаментальніших проблем людського буття, а також художню літературу – як своєрідний засіб представлення людських релігійних переживань і філософських та теологічних пошуків, твердить, що “теологічні помилки нелегко відрізняються від помилок філософів, а більшість філософів дають собі волю в теологізуванні або критиці теології”. Прозаїк та поет “має справу з більш конкретними темами ніж філософ. Теологи мають справу просто з питанням буття та важливою природою божественності, й теологія перебуває на тому ж самому абстрактному рівні, що й філософія, або та частина філософії, що називається метафізикою”. Коли “письменники або їхні герої мають релігійні інтереси з метафізичними аспектами, то часто виражають або мають на думці філософські принципи віри”. Філософи та теологи “є посередниками між наукою та релігійною вірою” [20, 55]. Розглядаючи, наприклад, проблему детермінованості / недетермінованості людського буття (у стосунку до минулого), Ч.Гартшорн демонструє цілий ряд теологічних помилок, які приховані у творчості американських письменників XIX – XX віку (зокрема, Марка Твена та Скотта Фіцджеральда) – на фоні філософських та теологічних дискусій щодо цієї проблеми.

Як видається, на відміну від філософа та теолога, письменник (і його герой) має право на теологічну помилку, оскільки художня література не може перетворюватися на ілюстративний матеріал до підручника з догматичного чи морального богослов'я. Художня література, стаючи *locus theologicus* (теологічним місцем) [див. про це детальніше: 14], може бути певним матеріалом свідчення релігійного досвіду людини, її пошуку свого місця – з оглядом на присутність у людському бутті віри чи невіри, ненависти до ближнього й здатності розділити його страждання, християнської надії та любови.

Романи Жоржа Бернаноса демонструють право на пошук власного шляху у стосунку до *sacrum*'у, до Бога, право на теологічні помилки навіть у священика й пошуку нових – не детермінованих філософією та теологією – відповідей на питання, які ставить життя людині сучасного світу, оскільки туга Бернаноса – є “тугою його епохи, яка втратила онтологічні опертя і не знає, на чому заснувати свою екзистенцію, які цінності могли б послугувати орієнтиром. Туга персонажа – це туга самого автора, туга людської душі, туга індивідуума, що віч-на-віч зустрівся зі смертю” [17, 14]. Герой Бернаноса декларує це право на теологічну помилку навіть у священика: “Я не втратив віру, тому що Бог визнав за потрібне вберегти мене від нечистоти. О, звичайно ж, *таке спрощення примусить посміхнутися філософів!* (письмівка моя – *I. H.*)”. Але ж цілком очевидно, що ніякий безлад, ніякі катастрофи не можуть

настільки збити з пантелику людину, щоб вона поставила під сумнів, наприклад деякі з аксіом геометрії” [2, 386].

Кюре Торсі, роздумуючи над священницьким покликанням, формулює свою ідею у вигляді біблійного глокалізму [див. про це детальніше: 15] покликання кожного відбулося у євангельські часи, коли “задовго до того, як ми народилися [...] наш Господь зустрів нас десь у Вифлеємі, в Назареті, на дорогах Галилеї [...]. У день, нічим не відмінний від інших, Його погляд зупинився на нас, і залежно від місця, години, обставин наше покликання набрало свого особливого характеру. О, я не вважаю що це питання належить до теології! (письмівка моя. Тут знову йдеться про право на теологічну помилку – І. Н.)” Священик, який відрікся сану, каже, що його серце “залишилося таким, як і було. Воно лише відкрилося для більш людського, а отже, й більш великодушного уявлення про життя” [2, 346-347]. Щодо свого сану кюре Торсі наголошує, що “ми (священики – І. Н.) платимо дуже дорого за надлюдську гідність нашого покликання”. Світ “ставиться до нашого світу з інстинктивною ненавистю”. “Поганий священик – це священик пересічний”, – вважає головний герой [2, 347-348]. У своїй парафії, роздумує він, “я мусив би бути господарем”, а “я тут показую себе таким, яким я насправді є: нікчемним жебраком, що ходить від дверей до дверей із простягнутою рукою, навіть не наважуючись постукати в жодні” [2, 402]. Добро та зло – на думку Еміля Дюркгайма, – це “два поріддя одного й того самого роду, а саме моралі” [5, 38]. Світ Зла для Ж. Бернаноса – це світ Сатани. Цей “світ загалом не може бути осмислений нашим розумом”. Кюре не може однак уявити цей світ Зла “як усесвіт. Він є і завжди буде лише начерком, начерком творіння бридкого, невдалого, десь на останній межі буття” [2, 404]. Одночасно письменник ніби продовжує полеміку з філософами, про яку йшлося вище: “Історик, мораліст, навіть філософ воліють бачити перед собою тільки злочинця, вони перебудовують зло за образом і подобою людською. Вони не сформовують собі ніякого уявлення про зло саме по собі, про це страхітливе всмоктування порожнечі, небуття” [2, 404]. Зло, “посіяне де завгодно, проросте майже напевне. І навпаки, щоби дало сходи крихітне насіння добра, щоб воно не було задушене, треба майже якогось надзвичайного шансу, майже щасливого чуда” [2, 369]. Сатана “не накаже, як його Супротивник зі своєю божественною простотою: «Наслідуйте мене!» Він не терпить, щоб його жертви були схожі на нього, він дозволяє їм бути лише грубими, бридкими й недоладними карикатурами, якими милується, хоча ніколи не насичується, люта іронія пекла” [2, 404].

Одна з центральних проблем, які поставлені у романах Ж.Бернаноса та В.Барки – проблема віри та проблема гріха. В.Фесенко дуже точно зауважує цю одну з центральних проблем Бернаносівської творчості: “Архетипічна ситуація звільнення від гріха [...] присутня майже в кожному бернаносівському романі [...]. Бернаносівський роман звернутий до вічності й оповідає історію Спасіння людства через страждання тих його представників, які зберегли високу

духовність” [19, 134]. Та ж головна ідея – необхідність свідомого спокутування гріха, стає центральною в романі Василя Барки “Спокутник і ключі землі”.

За лічені місяці до смерти Ж.Бернанос записав у своєму щоденнику: “Ми не знаємо самих себе, гріх заставляє нас жити на поверхні самих себе. Ми не повертаємося до витоків аж до моменту смерти” [Цит. за: 18, 125]. Бернаносівське формулювання концепту гріха є своєрідним художнім вираженням теологічного представлення цього концепту: “Всі гріхи між собою схожі, власне існує один тільки гріх [...]. Світ гріха невідривний від світу благодати, він дивиться в нього, як дивиться красевид у своє віддзеркалення в темній і глибокій воді. Існує спільнота святих, але також існує й спільнота грішників. У тій ненависті, яку грішники плекають один до одного, у своєму презирстві, вони єднаються, вони зливаються, злипаються до купи й одного дня постануть перед очима Всевишнього, як одне болото липучої багнюки, над яким марно прокочуватиметься й відкочуватиметься висока хвиля божественної любови” [2, 400]; “Тріх проти надії – найсмертельніший з усіх, і, можливо, саме в нього люди найчастіше впадають, його найбільше плекають” [2, 376]; Гордість – це “тільки гріх, нічим не кращий і не гірший за інші гріхи, це тільки ще одна грудка грязюки, кинута на велику купу багна” [2, 394].

Пекло, як місце відпокути за гріх, “не належить до цього світу й ще менш належить до світу християнського. Вічна кара, вічна покута – це ж просто чудо, що ми спроможні мати про це уявлення тут, на землі, тоді як не встигаємо ми вчинити якийсь гріх, як досить одного погляду, одного знаку, одного німого заклику, щоби прощення впало на нас із височини небес”. Пекло, – це “повна неспроможність любити” [2, 420] (йдеться тут, звичайно про *agapē* – любов християнську).

Протистояння добра та зла в звичайному людському житті знаходить різні вияви представлення й інтерпретації в художньому тексті – в роздумах молодого кюре – зокрема, на онтологічному рівні втілення в протиставній парі – святости та гріха. Метафора ракової пухлини відіграє у творі надзвичайно знакову архітектонічну роль: вона стає антиципаційним фактором наближення трагічної розв’язки, сегментує наративну структуру твору: ніби випадкова поява цього образу у зав’язці (“Моя парафія помирає з нудьги” і ми (священики – *I. Н.*) згодом “виявимо в собі клітини цього раку”) знаходить декларацію, як вияв суспільних проблем, і, поступово, невпинно й невблаганно наближається, «врізаючись», як метеорит у земну атмосферу, в життєвий простір головного героя, його екзистенцію, руйнуючи надії й пляни. Образ, що виростає з цієї метафори, розростається до розмірів уособлення метафізичного зла, стає символом його дисемінації в світі, несе на собі семантичні ознаки *sacrum*-як-*нечистого*, *sacer*’у.

Однією з найважливіших проблем поетики, аксіологічних та естетичних пошуків сучасного письменника, який досліджує взаємини людини та *sacrum*’у, є подолання стереотипів секулярного світобачення, оскільки “головною кризою для сучасного мистця є безперервність боротьби з реальністю, з не зовсім чітко визначеними завданнями відтворення Бога в мистецькому зображенні,

знаходження замінних форм для тих, які він був вибрав або був змушений відкинути, і створюючи субстантивний світ, який, хоч і залежний був від нього у час творення, проте потім задовольняє як об'єкт зображення віри" [21, 4].

Між світами *sacrum* та *profanum* і у Бернаноса, й у Барки найголовнішою залишається людина, яка перебуває у межовій ситуації, проходячи за дуже короткий відтинок часу до усвідомлення неминучості власної смерті. Довідавшись про свою хворобу (рак), кюре стає перед обличчям смерті: "Мені здавалося, що видимий світ витікає з мене з нечуваною швидкістю й у безладному миготінні образів, не похоронних, а навпаки, осяйних, блискучих" [2, 513]. Останні рядки його щоденника – примирення зі самим собою: "Людині легше, коли вона думає, що ненавидить себе. Благодать у тому, щоб забути. Й коли вся гордість помирає в нас, найвища благодать у тому, щоб смиренно полюбити самого себе, як і першого-ліпшого з громади страждених людей Ісуса Христа" [2, 531]. Вершиною цього примирення є останні слова кюре (які, насправді, належать святій Терезі): "Благодать – у всьому".

Таким чином ще однією спільною рисою романів Ж.Бернаноса та В.Барки – їх ідейна співзвучність з християнською філософією екзистенції: у Бернаноса, й у Барки – у роздумах кюре, й українського емігранта палає вогонь К'єркегорівського «трагічного і неспокійного християнства» (Іняс Лепп). У "Автентичній екзистенції" І.Лепп декларує, що з погляду екзистенції (на відміну від буття) "людина є дивовижною сумішшю часу і вічності, нескінченного та скінченого, свободи і необхідності, сумішшю, що традиційно виражається словами «душа» і «тіло», або «дух» і «плоть». Між цими суперечливими елементами, з яких складається людина, зазвичай не існує ні компромісу, ні гармонії, швидше вічна боротьба, у процесі якої то одні, то інші одержують верх" [11, 28]. Ці ж суперечності людської екзистенції нуртують у Бернаносових та Барчиних творах. І "Щоденник сільського кюре", й "Спокутник і ключі землі", oprіч усього, дають можливість шукати «безпосередню очевидність власної екзистенції» (Іняс Лепп), екзистенції, як специфічного буття, яке дуже відмінне від інших буттів.

І Жорж Бернанос, і Василь Барка протиставляють "оптимістичний трагізм" (Емануель Муньє) своїх героїв своєму сучасникові Мартінові Гайдеггеру, який заперечує раціональний оптимізм; людська екзистенція для нього є станом абсолютної закиненості, і, "будучи не в змозі вибирати існування і навіть існуючи, людина може мати лише трагічну долю, лише нещасну свідомість". Акт усвідомлення власної екзистенції співпадає з важким усвідомленням того, що людина є "*закинутою-у-світ*, де все хитке, випадкове, все неминуче веде до поразки, і все її життя – це очікування смерті, яка теж є цією найвищою і невідворотною поразкою". Буття людини, таким чином, є "буттям для вмирання, і єдина справжня річ, яку дозволено робити людині протягом її існування, полягає в усвідомленні свого ніщо та в реалізації певним, своєрідним способом свого *буття-для-вмирання*".

У контексті цього виникає Гайдеггерівське бачення автентичного / неавтентичного людського існування: те існування, яке “знає про свою абсурдність, приреченість на поразку в смерті й має сміливість прийняти цю безнадійну ситуацію, є автентичним”, а ті, хто не визнає абсолютної марності людського становища, які “боягузливо винаходять собі підстави жити, завжди мають справу лише з неавтентичним існуванням”. М.Гайдеггер сформулював метафізичну концепцію, яка показує, як людина може уникнути неавтентичного існування, “беручи на свої плечі тягар відповідальності за своє приречення й це означає добровільне усвідомлення остаточної станції – смерті, до якої вона невблаганно прямує” [22, 8]. Неавтентичне існування, за Гайдеггером – доля більшості людей, які, щоб “мати можливість жити і діяти, вигадують собі ідолів, що мають назви Бог, людство, наука чи революція” [11, 20]. Однак саме автентичне існування, яке усвідомлює випадковість цього існування, породжує відчуття непереборного страху. Зловлена в пастку часу, гайдеггерівська людина намагається дотягнутися до майбутнього, втікаючи від небуття, але, прямує до смерті, яка й є небуттям [22, 8]. Філософія М. Гайдеггера орієнтована на атеїстичний світогляд: людина, на його переконання, не повинна лякатися своє самотності в світі й перспективи смерті – не маючи, однак, за плечима християнської надії на життя вічне.

Подібна позиція й у ще одного сучасника Жоржа Бернаноса та Василя Барки – Андре Мальро, який розглядає існування людини, як величезну трагедію, бо, як він вважає, “найжахливішим є те, що людина, хоч що б робила, ніколи не може звільнитися від дратівливого відчуття, що це абсурдне життя – нестерпне і болюче – єдино можливе, що вона ніколи не зможе мати обґрунтованої надії щодо того, щоб мати інше життя, яке більше відповідатиме вимогам розуму та сподіванням серця. І це тому, що в понятті будь-якої екзистенції неминуче присутня приголомшуюча реальність смерті, яка зводить на ніщо все те, що може або що хоче робити людина” [11, 28]. Бернанос і Барка протиставляються Гайдеггерові й Мальро – бо їх надихає християнська метафізика.

Найголовнішим проєктом екзистенції людини є реалізація її призначення. Для *homo religiosus* найчастіше такий шлях є шляхом до Бога, уподібнення до Нього, оскільки, за С.К’єркегором, екзистенція – це певне завдання. “Досконалість буття, – наголошує І.Лепп, – міститься в його постійності й незмінності, досконалість екзистенції проявляється в інтенсивності її становлення” [11, 32]. У плані автентичної християнської екзистенції, становлення є “настільки суттєвим для людського стану, що й сама смерть не зможе їй покласти край, і що навіть блаженне життя буде прекрасним і постійним просуванням уперед” [11, 32].

Романи Жоржа Бернаноса та Василя Барки – це художнє представлення екзистенційного становлення *людини релігійної*, важкого, кам’янистого шляху пошуку Істини, її духового, духовного та морального удосконалення. Екзистенційне становлення є постійною боротьбою духу та матерії – в контексті зіткнення вічного та дочасного. “Вічність – це тривалість

Буття, Бога. Екзистенція ж є часовою” [11, 30]. Поруч із становленням невід’ємними складовими екзистенції є екзистенційна свобода (яку не слід розуміти як свободу волі чи свавілля) та віра. Невідлучним виразом віри є молитва. Й тут Ж. Бернанос теж віднаходить особливі метафоричні засоби вираження теологічних постулатів: “Бажання молитися – це вже молитва” [2, 370]; “Чи бодай хтось один, для кого молитва стала звичкою, коли-небудь признався, що молитва розчарувала його сподівання?” [2, 371] Молитва є “іншим способом плакати, плакати тими єдиними слізьми, які не є слізьми боягузтва” [2, 475]; “Від молитви одержують не забуття, а силу” [2, 507]. Ч.Гліксберг наголошує на тому, що письменник з релігійним світоглядом, шукаючи сучасних засобів поетики представлення релігійної віри в художньому творі, мусить у мистецькій формі задекларувати, як віра його героїв “відповідає життєвому досвіду, як його писання співвідноситься з нумінозним; як уявлення, які лежать поза видимою розумом межею є втілені у певну форму”. Одночасно релігійна почуттєвість автора “не повинна перешкоджати його зусиллям представлення чесної й нецензурованої версії людського універсуму” [22, 116].

Дехто з теологів (Карл Барт, Еміль Бруннер, Романо Гвардіні) побачили в філософії екзистенції (не екзистенціалізму!) можливості запозичення для “екзистенційної теології” ідей з екзистенціалістських аналізів стану людини. Християнська філософія екзистенції шукає шляхів стирання розриву між філософією й теологією, оскільки не можна “говорити про екзистенцію, не звертаючись до Трансценденції, тобто до Божого одкровення” [11, 105].

У Барчиному “Спокутнику і ключах землі” головний герой – український емігрант у США (події відбуваються після Другої світової війни) відпокутує гріх ворожбитства, бо коли людина “в’єднається в їх круг, цепи зв’яжуть: на безмір страждання, в приреченість”. І це – “моторошний полон, в особливий в’язниці темновласть” [1, 18]. Однак надія на спокуту існує, бо ж “небесне милосердя Ісуса Христа міцніше, ніж весь гріх людства за всі віки” [1, 144]. Романна архітектоніка побудована як своєрідне *imitatio Christi* – переживання головним героєм своєї Хресної дороги, яка є мистецькою реалізацією ідеї Нортропа Фрая про *Heilsgeschichte* – реалізації Божого провидіння й Божих діянь у людському світі, своєрідного відгуку Божого промислу в історії як людства в цілому, так і окремої людини зокрема (Додаймо, що ця ідея – це своєрідна трансформація ідей середньовічного плятонізму, за яким – усі історичні земні події є своєрідним віддзеркаленням біблійної історії). Історія Олега Паладюка в цьому контексті – це історія страждань, пошуку власної дороги до Бога (бо “способів рятівничих, по божественній волі Спасителя, ніхто не збагне” [1, 140]), ініціаційної смерті (на електричному стільці – за вбивство, якого він не вчинив) й відродження до нового життя, оскільки “страждання розп’ятого на Голготі відбулося [...] заради всіх на землі. Таємничий відсвіт події пройняв існуючі світи і змінив назавжди” [1, 43].

Теологічна складова в романі втілюється в роздумах головного героя твору, інших героїв, зокрема єпископа-українця. Єпископ викладає найголовніші постулати догматичного богослов'я: "Мусять мислителі повну історію всякого буття ділити на дві частини: до Голготи, і після неї, обраховуючи наслідки її [...]. Відбулася найсуттєвіша зміна всієї земнонебесности, відзначена в одному останньому і найзначнішому слові, почутому на всесвіті, – в слові з розп'яття: «Звершилось!» Подвиг Богочоловіка вирішив долю неба і землі" [1, 42]. Він же окреслює основні елементи Божої сили, як одночасної ознаки *sacrum*'у: "Сама природа має в собі здатність якусь для нас надто таємничу, сприймати наказ її Творця і відкликатися послухом; от – хоч у випадку, коли Христос повелів грозі перестати й розбурханому морю успокоїтися. В час смерти на Голготі, відбулася в природі зміна – супроти заведеного світопорядку: навіть сяйво сонця примеркло і наступила нічна темрява в середині дня [...]. Повністю космос пройнявся в зміни, через весь склад" [1, 42].

У теологічних спекуляціях герої твору формулюють надзвичайно важливі проблеми не тільки християнської філософії екзистенції окремої людини, а й цілісну теологічну картину буття людства, яке, після відкуплення первородного гріха, об'єднується в Церкву, лучачи світ небесний та земний, *sacrum* та *profanum*: після створення перших людей "вони, і потім кожна з народжених, шлюбна пара, зріднюються! – в єдність, і особи в численному нащадстві їх – також. Вся людність, як одно, родичається так само по плоті і душевно в походженні дітей від батьків. І в зв'язках духовних – теж: силою любови між самими батьками, між ними і їх дітьми, між дітьми самими також. Через потрібну одність всієї множини діється тайна: від обожненого тіла Христового, як богочоловічого! Від нього самого, духовного серця, світоча всякого життя, внутрішньо розходяться по всій цілості пресвяті впливи, перетворюючі і обновлюючі. Чудесністю – тілесно, душевно і духовно змінюють натуру всіх, з'єднаних вірою: для небесного безсмертя. З нею вони стають Церквою Христа, ніби тіло Його, і живуть життям від Нього: змінені істоти, через пожертву Його – тут: в розп'ятті..." [1, 44].

У цьому ж контексті важливим є й формулювання ідеї нації, точніше важливості релігійного аспекту для її народження, існування та єдності: "Духовно-психічна мережа [...] зв'язує народ споконвічно; навіть коли народи ще не становлять собою нації, – то: можна сказати, таємнича форма їх душі, як спільноти; витворена з моральною природою: що суть її – у братерській любові між людськими душами; відразу – в сусідстві з релігією, і повна духовним світлом від неї" [1, 123]. Одночасно з тим "тканину нематеріального «тіла» в кожному народі преображує, входячи, божественність Христа. Від того твориться в народах, з'єднаних Вселенською Церквою, – Його тіло, в престольности неба, тіло містичного образу, що просвітлює і одуховлює матеріальний склад" [1, 124].

Символом сучасної людини *арелігійної* стає у Барчиному романі образ мурашки, яка повзає по будильнику, залізає всередину, однак не може збагнути



сенсу його призначення та існування: “Якраз муравлик знову вилізає з середини будильника. Я стежив його на циферблаті: там шукає позивних дрібниць, без знання про міри часу в написаних числах; облазив дзвоники, без поняття про їхні звукові хвилі [...]. Всередині оббіг механізм без відання динаміки його. Так ми: відкидаючи ідею Богочоловіка: ідею, як освітлення всього, тратимо в темряві образ божества живого, з’явленого в Логосі, і правдиву картину світів. Бо через нього ми створені. Без нього немає справжніх знань. Стаємо муравликами непросвіченими: повзати поспіль” [1, 148].

Фредерік Гофман наголошує на тому, що сучасна література (маючи на увазі літературу від Модернізму до Постмодернізму) часто “описує поступове послідовне усунення Бога з людської душі. Однією з ключових метафор, використаних ще у ХІХ ст. Шарлем Бодлером, є показ формування прірви, майже безнадійно неосяжного простору між людиною та Богом, і тієї невимовної муки, якої зазнає людина в цьому процесі між одною миттю часу та іншою” [21, 7]. Можна б твердити, що «католицька література» (й “Щоденник сільського кюре” є яскравим прикладом цього), і, зокрема творчість українського письменника (який ідентифікував себе як православного) Василя Барки (як і, наприклад, Наталени Королевої, яка була римо-католичкою), найчастіше є прикладом процесу протилежного, але такого ж важкого й складного – віднайдення в людській душі божественних первнів, примирення з Богом.

Творчість Ж.Бернаноса та В.Барки є своєрідною відповіддю на риторичне запитання Ч.Гліксберга про те, “чи міг би письменник у наш час дати життя трагічній літературі, яка не була б підтримана пристрасно вихованою трансцендентною надією? На яких мотивах, і з якими виправданими обставинами він може продовжувати творити у всесвіті, який є невимовно абсурдним?” [22, 7]. Релігійна постава героїв Барки та Бернаноса, яка ґрунтована на їх глибокій вірі, призводить до оптимістично-трагедійної розв’язки у кожному з романів: примирення зі світом перед смертю Бернаносового кюре, й повернення до життя з електричного стільця Барчиного героя, який, навіть під безпосередньою загрозою смерті не зраджує клятві, даній на Євангелії.

Кожен із письменників (і Жорж Бернанос, і Василь Барка) своїми творами представляє особливе жанрове утворення – теологічний роман, у якому сюжетні лінії переплітаються із певними теологічними та філософськими роздумами; життєві історії героїв цих творів або стають своєрідною верифікаційною дискурсією навколо певних теологічних постулатів, або художнім узагальненням *буття-у-світі* людини та екзистенції окремо взятого героя – *homo religiosus*.

1. Барка Василь. Спокутник і ключі землі. – К.: Орії, 1992. – 428 с.; 2. Бернанос Жорж. Щоденник сільського кюре // Жорж Бернанос. Під сонцем Сатани. Щоденник сільського кюре: Вибрані твори. – Том 1. – К.: Юніверс, 2002. – С. 285-533; 3. Гординський Яр. В чім лежить вартість католицької літератури // Поступ. – 1924. – Ч. 3.; 4. Грицьков’ян Ярослав. Українські католицькі письменники міжвоєнного двадцятиліття: група “Логос” //

Записки Наукового товариства ім Т. Шевченка. – Том ССХХІХ: Праці філологічної секції. – Львів, 1995. – С. 170-178; 5. *Дюркгайм Еміль*. Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії. – К.: Юніверс, 2002. – 424 с.; 6. *Зверев А. М.* XX век как литературная эпоха // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: Институт мировой литературы РАН, 2002. – С. 6-46; 7. *Льницький Микола*. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20 – 30-х рр. XX ст. – Львів, 1998. – 148 с.; 8. *Комариця Мар'яна*. Українська «католицька критика»: феномен 20 – 30-х років XX ст. / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника – Львів, 2007. – 328 с.; 9. *Копистянська Нонна*. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.; 10. *Коструба Теофіл*. Що таке “католицька література” Життя і Слово: Квартальник для релігії й культури (Ватерфорд). – 1948. – Ч. 1. – С. 55-68; 11. *Лепп Іняс*. Християнська філософія екзистенції. – К.: “Пульсари”, 2004. – 148 с.; 12. *Микитюк Володимир*. Католицька критика міжвоєнного двадцятиліття // Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890-1999 / Pod red. B. Bakuly. – Poznań: Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, 2001. – S. 23-37; 13. *Микитюк Володимир*. Чехович – літературний критик // Słowo. Tekst. Czas. – Szczecin: Wyd-wo Uniwersytetu Szczecińskiego, 1997. – S. 116-122; 14. *Набитович Ігор*. Повернення *sacrum*. Українська література XX століття як *locus theologicus* // Ukraińskie zbliżenia literaturoznawcze / Pod red. I. Nabytowycza. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. – S. 41-54; 15. *Набитович Ігор*. Біблійний глокалізм у художній літературі *versus* літературна традиція та інтертекстуальність: назад у майбутнє // Поетика містичного: [колективна монографія] / Ред. О. Червінська. – Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. – С. 59-79; 16. *Салига Тарас*. Григор Лужницький і літературна група “Логос” // Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері. – Львів: Світ, 1994. – С. 69-78; 17. *Фесенко Валентина*. Передмова // *Жорж Бернанос*. Під сонцем Сатани. Щоденник сільського кюре: Вибрані твори. – Том 1. – К.: Юніверс, 2002. – С. 5-24; 18. *Фесенко Валентина*. Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва. – К.: Київський державний лінгвістичний університет, 1998. – 208 с.; 19. *Фесенко Валентина*. Християнські мотиви та біблійні архетипи в романах Ж. Бернаноса // Сучасність. – 1999. – № 5. – С. 132-138; 20. *Hartshorne Charles*. Some Theological Mistakes and Their Effects on Modern Literature // The Journal of Speculative Philosophy. – 1987. – Vol. 1. – № 1. – P. 55-72; 21. *Hoffman Frederick J.*. The Imagination's New Beginning. Theology and Modern Literature. – Notre Dame-London: University of Notre Dame, 1967. – 105 pp.; 22. *Glicksberg Charles I.* Modern Literature and the Death of God. – The Hague: M. Nijhoff, 1966. – 161 pp.; 23. *Gołubiew Antoni*. Czy istnieje literatura katolicka? // *Gołubiew A.* Poszukiwania. – Kraków, 1960. – S. 99-110; 24. *Sawicki Stefan*. Czy zmierch „literatury katolickiej”? // *Sawicki Stefan*. Z pogranicza literatury i religii. Szkice. – Lublin: RW KUL, 1979. – S. 133-153; 25. *Sawicki Stefan*. Katolicyzm a literatura. Perspektywy i trudności badawcze // Zeszyty Naukowe KUL. – Lublin, 1961. – Nr 3. – S. 59-74; 26. *Sawicki Stefan*. Religia a literatura. Trzy kręgi badawcze // Roczniki Humanistyczne. – Tom XXIV, zeszyt 1. – Lublin, 1976. – S. 59-67.

*Аляксей Ненадавец,  
д-р філол. н., проф.,  
Бобруйскі філіял Білорускаго  
дзяржаўнаго эканамічнаго ўніверсітэту  
м. Бобруйск (Білорусь)*

## **КАНЦЭПТ “ДОЖДЖ” У ПАЭЗІІ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА**

У артыкуле аналізуецца канцэпт "дождж", значэнне гэтага міфалагічна-фальклорнага сімвала ў вершах класіка беларускай літаратуры Уладзіміра Караткевіча. Аўтар выдзяляе асаблівасці асэнсавання паэтам спрадвечнага архетыпа.

*Ключавыя словы:* канцэпт, дождж, паэт, ідэя, спадчына, пераемнасць, памяць, традыцыя.

В статье анализируется концепт «дождь», значение этого мифопоэтического символа в стихах классика белорусской литературы Владимира Короткевича. Автор выделяет особенности переосмысления поэтом первичного архетипа.

*Ключевые слова:* концепт, дождь, поэт, идея, наследие, преемственность, память, традиция.

The article deals concept «rain», the significance of this myth-poetic symbol in the poems of the classic Belarusian poet Vladzimir Karatkevich. The author distinguish the peculiarities of over thinking the primary archetype.

*Key words:* concept, rain, poet, idea, heritage, continuity, memory, tradition.

Важным аспектам сучасных літаратуразнаўчых даследаванняў творчасці У.Караткевіча з’яўляецца пазнанне таго, як фарміраваўся погляд аўтара на прыроду і свет, узаемаадносіны чалавека і з’яў прыроды. Менавіта з’яў прыроды, бо пры гэтакім асэнсаванні У.Караткевіч заўсёды паглыбляўся ў самога сябе. Паглыбленне гэтае адбывалася з адной толькі мэтай: даць правільны адказ на тлумачэнне такой разгульнай сілы прыроды, стыхіі, прааналізаваць яе наступствы і, падкрэсліць, што чалавек бяссільны ў сваім памкненні супрацьпаставіцца дажджу, навальніцы, маланцы. Творца ўлавіў тут самае галоўнае: адчуўшы тое, што не змогуць у адкрытую змагацца з сілай нябеснай вільгаці, продкі пачалі абагаўляць яе (бо яна ж не толькі тапіла, але і паіла, жывіла!), прыстасоўвацца, прыносіць ахвяры-паднашэнні, выпрацоўваць багатыя звычаі і абрады выклікання дажджу. Ці, наадварот, адхілення, перапынення яго. У сваім памкненні аўтар мог вельмі лёгка прыйсці да глабальных абагульненняў і сфармуляваць гэта ўсё ў кароценькім (затое, якім ёмістым і непаўторным!) паэтычным радку: “Мокры край. Дождж і сонца“ [1, 68]. Сапраўды, цэлы край аказаўся мокрым, і асацыяцыя гэтага прыйшла не толькі з уласных назіранняў, але і з вуснапаэтычнай творчасці, з запісаў-дзённікаў славуных гісторыкаў і падарожнікаў, якія праязджалі праз Белую Русь. Як адну з найбольш характэрных рысаў гэтай зямлі, яны, якраз-такі, і адзначылі: “пастаянна імжачую з неба вільгаць”.

Паэт любіў прыроду ва ўсіх яе праявах: і восеньскі дробны дожджык, і халодны туман пасля яго, і буйна-пазрыстую расу, ад якой чалавеку нідзе не схавацца, бо яна раскашуе паўсюль: і ў траве, і на кустах, і на голлі, і на дрэвах. Дастаткова самага нязначнага подыху ветрыку, каб аказацца мокрым з ног да

галавы. У.Караткевіч, не раз і не два, адчуў гэта на сабе. Тым не меней, адмоўных пачуццяў раса, вада, дождж у яго ніколі не выклікалі. Хутчэй наадварот. З нейкай дзіцячай непасрэднасцю любіў ён ваду: азярцо, рачулку, мора, нават простую канаўку-ручаінку. А ўсё таму, што нарадзіўся на славытым Дняпры, па якім потым і ў “жыццё ўплываў, гойдаючыся на хвалях“, ды ўслухоўваючыся ў задуменны шум дажджу. У сваіх апісаннях і пейзажах паэт заўсёды спалучае здзіўляючую дакладнасць кожнага адбітку колеру, паху, гуку з туманнасцю ўсёй перспектывы карціны. Пейзаж ягоны атрымліваецца пагружаным у лірычную далячынь – імглістую і невыразную. Пераменчывыя, перламутравыя, пералівістыя адценні колеру і святла ў адлюстраванні прыроды часта перадаюць у аўтара ледзьве ўлоўны стан душы, які можна назваць: “прадчуваннем прыгажосці і церпялівае чаканне сустрэчы з ёю”. Гэтае трывожнае і радаснае прадчуванне шчасця (не толькі свайго, асабістага, але і лірычнага героя таксама), гэтае незвычайнае хваляванне, якое нечакана ахапіла душу, перапоўненую прыгажосцю свету, мабыць, і ёсць тая самая “лірычная сіла“, на якой надта любіў акцэнтаваць сваю ўвагу Ул. Караткевіч: “Пачатак лістапада.//Ноч глухая//Ляжыць за вокнамі самотнай хаты”[1, 12]. Аўтар усё сваё творчае жыццё цяпляліва і настойліва змагаецца (іншае слова проста не падыходзіць!) з гэтай сваёй схільнасцю да літаратурных рэмінісцэнсій і ўмоўных праяў прыгажосці і прыгожага. Як адзначае А.Русецкі: “Паступова ягоныя творы становіліся своеасаблівым полем гэтай няўрымслівай барацьбы, барацьбы паміж жыццёвым вопытам і адлюстраваннем, барацьбы за прагажосць супраць праяў (вельмі частых і надзвычай безгустоўных у іншых) “псеўдапрыгажосці”[3, 227]. Сапраўдная прыгажосць жыцця, адлюстраваная ў літаратуры, падаецца паэтам, як тлумачэнне ўласна перажытага, працулага, прапушчанага праз уласнае сэрца і душу. “Псеўдапрыгажосць“ - амаль заўсёды вынік адлюстраванага, кніжнага, навеянага нейкімі штучнымі (перанятымі ад іншых, а таму ўжо часта сустракаемымі і менавіта таму, мала што гаворачымі чытачу) ўзорамі. “Псеўдапрыгажосць“ надзвычай падражальная, пераймальная і заклікальная, якраз-такі, да гэтага нязмушанага, а нейкага ўвогуле цяжкатлумачальнага па сваёй псіхалагічнай аснове... пераймання. Прыгажосць жа самастойная, непаўторная. Яна ўзнікае як вынік пранікнёнага адкрыцця свету самім мастаком слова праз стварэнне (ці апісанне) звычайных прыродных сцэн і замалёвак: “Праз акенца сляпое // Шэры дожджык глядзіцца ў хату...” [1, 28]. Чамусьці ствараецца ўражанне, што фантазія У.Караткевіча невычарпальная, а ў адносінах да прыроды, прыродных стыхій, тым болей. Да дажджу, яна ўвогуле нейкая бязмежная. Мяркуйце самі, ягоныя ўлюбёныя словы: “чырвоны“, “сіні“, “змрочны“, “сарамлівы“, “няяркі“, “някідкі“, “шэры“, “імжачы“ інш. Але ж у яго яны хутчэй не колеры, а адценні! Не святло, а менавіта – водсвет, водбліск, адлюстраванні, пералівы, пераходы. Маруднае, але ні ў якім разе не зацягнутае, ўдумлівае да празмернасці, да цяжкатлумачальнасці, адлюстраванне прыроды, дажджу, выклікае справядлівае пачуццё вечнасці, бесперапыннасці пэўнага прыроднага цыклу, як, дарэчы, і самога жыцця. Паэт не крывіць душою і ў гэтым асвятленні адвечнасці, калі

гаворыць, што разважае, хутчэй за ўсё, не пра канкрэтнае жыццё асобнага чалавека (хоць і не без гэтага), а пра жыццё, лёс усяго чалавецтва. Нябесная вільгаць, дождж, тут набывае сімвалічнае гучанне пры тлумачэнні пэўных сацыяльных з’яў, узаемазвязаных з прыродай: “Спарадзілі б дажджы над светам усім, // І прыйшло б да нас мора, сіняе-сіняе, // З цеплынёю, з прыбоем, з пяском залатым” [1, 22]. Гэтую падрабязнасць назіранняў, гэтыя абертаны гукаў і паўтоны фарбаў аўтар перадае абдуманым адборам эпітэтаў, якія найбольш ярка і поўна адлюстроўваюць адпаведныя сцэны. Найдрабнейшае дакрананне да прадметаў апісання таксама ў многім узбагачаюць мову паэта. І мы заўважаем, што прыгажосць у яго беззваротна перамагае, але згаданая намі “псеўдапрыгажосць”, няма-няма ды і праблісне ў вершах аўтара.

У.Караткевіч бачыць квітнеючай, шчаслівай родную Беларусь. Мастакоўскае бачанне свету дапамагае яму знаходзіць у звычайных з’явах прыроды, у адвечнай змене пораў года, у ясным і бясхітрасным жыцці звяроў, жывёл і птушак, гэтаксама. Як і ў складаным, шматвобразным, дзейсным жыцці чалавека, незаўважную многімі іншымі глыбіню. Значнасць і прыгажосць, абмытую (“асвежаную”) дажджом (дажджыкам, дажджамі, ліўнем, навальніцаю). Не аддаляючыся ад рэчаіснасці, ён рамантычна ўзнаўляе жывое жыццё і жывую прыроду. І пры гэтым апісанні ягоныя вершыносяць на сабе вобразны адбітак нашага шматаблічнага часу: “Замігцеў агеньчык сляпы .// Ад дажджу пачарнеў небарака-дом” [1, 49]. У паэта ёсць свая стройная філасофія прыроды. І што характэрна – ва ўсіх сваіх творах ён пераканаўча паказвае яе грунтоўнасць і правату. Разам з правам на дастойнае жыццё, з імклівым развіццём прагрэсу, чалавек атрымаў і значную ўладу нават над самой прыродай. Здавалася б, з такой магчымасцю, чалавек-сучаснік займеў здольнасць разглядаць найярчэйшыя фарбы прыроды, якія проста не мог яшчэ разгледзець наш продак. У.Караткевіч слушна падкрэслівае – не мог разгледзець, але ж мог запроста прадбачыць, адчуць душою інтуітыўна. І гэта не з’яўлялася нейкім там недахопам. Проста, продку не трэба было тлумачыць усё гэта: з’яўленне дажджу, сам дождж, маланку і гром, – зыходзячы з навуковага пункту гледжання. Ён рабіў гэта з пазіцый багацейшага практычнага вопыту, які засноўваўся на спалучэнні практычнага і міфічнага, праўдзівага і фантастычнага. І гэта своеасаблівы погляд на распаўсюджаную прыродную з’яву, шырока захаваўся ў вуснапаэтычнай спадчыне беларусаў. Старадаўнія людзі добра ведалі, якому язычніцкаму богу належала нябесная вільгаць, як выглядаў ён сам, што мог рабіць на карысць сялянам, а што, наадварот, на шкоду і зло. Раз усё жыло, дыхала і адчувала, дык, адпаведна, павінна было некаму абавязкова падпарадкоўвацца, залежаць менавіта ад яго. У гэтага боства неабходна было вымольваць дождж і, калі ўсё пойдзе насуперак пажаданням, то прасіць аб літасці, аб тым, каб дажджавыя хмары расступіліся і дапусцілі да зямлі ласкавыя прамяні сонейка. Іншая справа, што У.Караткевіч многія архетыпы і вобразы нападўняе больш адпавядаючым ягоным творчым задумам сэнсам. Перачытваючы творы, міжволі ствараецца ўражанне, што таленавіты мастак слова ўмее знайсці своеасаблівыя белыя пляміны там, дзе літаратурная

карта, здавалася, даўным-даўно густа заселена героямі і вобразамі, персанажамі і параўнаннямі, эпітэтамі і гіпербаламі. Гэтыя белыя пляміны: новае, непаўторна-індывідуальнае. Тое новае, што адкрывалася зацікаўленаму чытачу ў мастакоўскай геаграфіі класіка беларускай літаратуры. Сярод сціпых палескіх абшараў (рагачоўскіх ці аршанскіх), нібы выпадкова, набрыдзе паэт на невядомы і нават увогуле не ўяўляемы нам край азёраў і рачулак, раскіданых сярод першастваральных (амаль што!) балацін і пустак, лясоў і высказяў, падобных, вельмі падобных, на марсіянскія малюнкi Я.Драздовіча. Аўтар так падрабязна, прачула і з веданнем справы, піша пра ўсё гэта, што і чытач пачынае верыць у існаванне новай, да гэтага моманту невядомай яму краіны ці старонкі. Арыгінальная, непаўторная і, разам з тым, удала прадуманая, памайстэрску прымененая манера пісьма, якая выгодна вылучала яго сярод многіх сучаснікаў-паэтаў: “Вільня ў дождж, як старая гравюра у “Тэцы Віленскай”:// Праз завесу дажджу – кожны дах у штрыхах, як страха” [1, 233]. Свет большасці твораў У.Караткевіча цудоўны і багаты, напоены сонцам і дажджом (больш дакладна – “умыты дажджом”), ён глыбока аптымістычны, населены працавітымі і смелымі, мужнымі і прыгожымі людзьмі. Яны становяцца яшчэ болей благароднымі, калі паэт паказвае, як ягоныя персанажы, самааддана і самаахвярна, спрабуюць супрацьпаставіць сябе стихіям прыроды, выконваюць цяжкую фізічную працу для таго, каб выжыць, каб пракарміць сябе, сваіх родных, свой род. У творах быццам бы мацнее, нават у самых рэалістычных вершах і паэмах, рамантычная плынь, рамантычная прыўзнятасць над зямлёю і “зямнымі справамі“, над жыццёва-будзённымі клопатамі. Таму людзі, намаляваныя ім, здаюцца казачна-гіпербалізаванымі героямі, а акаляючыя іх лясы і палі, паветра, азёры – такія незямныя, цудоўныя, што дыхаюць “выразнай“ фантастыкай, здаюцца самай, што ні ёсць, казкай: “На адхонах ліпы мокнуць, за ракой дажджы вісяць, // Нібы гэта і не жнівень, а кастрычнік на палях” [1, 294-295]. Як бачым, рамантычны стыль і мова найбольш адчувальны ў пейзажных замалёўках, узмоцненых тонка створанымі псіхалагічнымі сцэнамі. Атрымліваецца, што як асобныя замалёўкі навакольнага, так і апісанні псіхалагічнага стану або настрою герояў,носяць даволі абстрактны паэтызаваны характар, пазбаўлены рыс канкрэтнасці, рэалістычнай вобразнасці. Такая аўтарская мова, багатая сімволікай і ўвасабленнямі, інверсійная і рытмічна арганізаваная, з эмацыянальнымі і каляровымі кантрастамі, з свядомым супастаўленнем з’яў прыроды, стихій, надвор’я, мова ў многім метафарычная, прасякнутая страснай паэтыкай, рамантычна-узнёслым лірызмам, нясе ў сабе адзнакі творчасці няўрымслівага паэта. Пейзаж тут выступае эмацыянальным сплавам дэталей прыроды і чалавечых пачуццяў, думак: “Радуга на крылах навальніц.//Пад дзевятым валам ветразь ніцы” [1, 184]. Паэтычная традыцыя, паводле якой прыродныя з’явы, стихіі, прыродныя прадметы ўяўляліся жывымі істотамі, адухаўляліся і абагаўляліся, надзяляліся пэўнымі чалавечымі якасцямі і характэрнымі ўласцівасцямі, актыўна выкарыстоўваецца У.Караткевічам для вырашэння пэўных мастакоўскіх задач. Адкінуўшы ўсё гэта, паэт, хутчэй за ўсё, проста не здолеў бы стварыць

непаўторную па сваёй эмацыянальнасці і нейкай цяжкатлумачальнай стыхійнасці пейзажную лірыку. На вершах гэтага накірунку ляжыць значны адбітак першароднасці. У адпаведнасці са светабачаннем, светаадчуваннем народа яны даюць і паэтычную назву і характарыстыку той ці іншай з’яве або прадмету. Аўтар нічога асаблівага не выдумляў (і не спрабаваў рабіць гэтага!), бо бачанне, адчуванне прыроды, як жывой персаніфікаванай асобы, яшчэ захоўвалася на той час у беларускім народзе. Такі погляд на навакольны свет быў справядлівай данінай даўнім міфалагічным павер’ям, легендам, паданням. Зразумела, што паэт ні ў якім разе не мог прайсці міма духоўных набыткаў продкаў. Адзінае, на чым значна ўзмацніў акцэнт У.Караткевіч, - гэта сацыяльны аспект. Яму абавязкова трэба было вылучыць свайго героя з грамадства, адасобіць, каб падкрэсліць моц характару, непахіснасць духу, і каб зліць з прыродай, бо так імкнуўся паказаць агромністую фізічную сілу, непераможнасць і, у некаторай ступені, беспакаранасць за ўчыненае супраць прыгнятальнікаў зло: “Стогнуць пад дажджом старчакі альхі, // І ў будан з дрыгвы плыве золь-зіма” [1, 30-40]. Як бачым, тут лес, дождж, нават балотная “золь-зіма” паўстаюць у вершы нібы жывыя, адухоўленыя істоты. Вядома, што тут мы маем справу з паэтычным прыёмам, а радкі у якіх гэта апісваецца, можна назваць удала падабранымі, маляўнічымі метафарами, якія яшчэ больш паглыбляюць змрочнасць і беспрасветнасць, нават можна сказаць, што нейкі поўны апатыі момант у жыцці легендарнага народнага героя Машэкі.

Не будзем арыгінальнымі, калі скажам, што ствараючы пейзажную лірыку, У.Караткевіч стварае традыцыю. Дакладней, відаць, умацоўвае яе, бо да яго над гэтым стварэннем працавала ўжо шмат беларускіх паэтаў. Пра што б ні ішла гаворка ў прыродаапісальных вершах, аўтар вымушаны будзе прытрымлівацца амаль кананічнага прынцыпу: гаварыць пра тую ці іншую з’яву самае галоўнае, даваць яе найбольш істотныя, бачныя ўсім прыкметы. Гутарка ідзе пра эпічную традыцыю, характэрную, дарэчы, не толькі пейзажным вершам паэта: “Як палі без дажджоў, як карэнні без злівы ласкавай, // Як нябёсы без яснай вясёлкі, што цягне вадугу” [1, 78]. Калі мы адзначым, што прыродная засуш выступае ў вершы нібы жывая, адухоўленая пачварная істота, якая ўсё можа вынішчыць не толькі ў нейкай канкрэтнай мясцовасці, але і ў краі, а гром, навальніца з далёкім перуном, як доўгачаканае вызваленне (абуджэнне да жыцця прыроды і лірычнага героя), то гэта, бясспрэчна, не толькі паэтычны троп, увасабленне, а за такім бачаннем свету стаіць міфалагічнае ўяўленне старажытных беларусаў пра Перуна. Не забываймася таксама, што паняцці “гром” і “пярун” у народнай этымалогіі адназначныя. Таму і даводзіцца часта чуць: “Гром забіў!” Не маланка, не пярун, а менавіта гром [2, 56-57].

Эпічная традыцыя беларусаў падкрэслівае іх мірнае бытаванне, накіраванае ў асноўным на тое, каб выжыць, вытрымаць, выстаяць (дарэчы, як у супрацьстаянні з ворагамі, так і з прыроднымі сіламі). Увогуле, дождж, навальніца, гром, маланка імпануюць паэту. Ён любіць апісваць праявы магутнай, вялікаснай сілы ў прыродзе. Лірычны герой, як бачым, пейзажнай

лірыкі чалавек, надзелены надзвычай уражлівай і чуйнай душой, здольнай захапляцца, любавацца і зачароўвацца прыгажосцю навакольнага свету. Не дзіўна, што неблагі майстра пейзажу У.Караткевіч упэўнена валодае адначасова і майстэрствам псіхалагічных апісанняў. Тонкія пачуцці, драбнейшыя зрухі чалавечага сэрца, ледзьве прыкметныя хваляванні душы абуджаюць з асаблівай сілай ягоную аўтарскую ўвагу. Ён апісвае іх з такой жа ўвагай, любоўю і стараннасцю, з якой замалёўвае навальнічныя воблакі, навальніцу ці лес або пушчу ў прадчуванні дажджу. І яшчэ адно вылучае паэта ў гэтым плане – ён заўсёды захоўвае адзіную мэтанакіраванасць, незалежна ад матэрыялу, які ёсць у ягоным распараджэнні, і ад характару чытацкай аўдыторыі, якую збіраецца абслугоўваць: “Асенняй імжой безнадзейнай і вясной, // калі гоняць кароў, // Адзіная з тысяч вуліц, ты –святло маё і любоў” [1, 372].

Менавіта ў навакольнай прыродзе, у яе шматлікіх і разнастайных праявах бачыў наш далёкі продак жывую душу, істоту, заўсёды здольную чуйна ўспрымаць ласкавыя, спагадлівыя да сябе адносіны і за гэта, адпаведна, адплочваць таксама нечым станоўчым, ажыўляючым, спрыяльным. І быў продак далёкі найўным і шчырым, але ў гэтых якасцях скрывалася тонкая паэтычная натура (або значна прасцей і намнога ясней – быў той продак самабытным паэтам!), таму што сам надзяліў акаляючы свет дзівоснымі міфалагічнымі і дэманалагічнымі персанажамі, якія жылі не толькі на небе, у завоблачных вышынях, у дажджавых патоках, але і ў самых розных кутках зямлі: у лесе, у вадзе, у хаце, у свірне, у калодзежы-студні і ў іншых мясцінах таксама. У.Караткевіч разумее і другое: без гэтага найўна-дзіцячага, прымітыўнага погляду на навакольны свет, які характарызаваў багаты духоўны свет нашых папярэднікаў, не было б, аднак, і сённяшняга паэтычнага багацця жыцця з яго тропамі- метафарамі, параўнаннямі, асацыяцыямі, увасабленнямі: “...Дождж лапоча па драніне і праз завесі вады//У адрыну павявае ветрам волкім і прамым” [1, 298]. Калі ўважліва праглядаць паэзію У. Караткевіча, то лёгка можна заўважыць, што ў ёй сустрэнецца даволі многа экзатычнай рамантыкі “незвычайнага”, з пахамі цудоўных кветак, якіх ён, не выключана, што ніколі не бачыў, з акіянскімі вятрамі, якімі аўтар ніколі не дыхаў. І побач з усім гэтым, цэлая галерэя людзей (шматлікасць людзей у характары аднаго зборнага лірычнага героя, праяўленыя яны праз рысы і ўласцівасці апошняга) і дзесяткі пейзажаў (пейзажных замалёвак), характэрнай рысай якіх з’яўляецца паказ скрытай, някідкай (а ў некаторых выпадках і празмерна прастай) прыгажосці. Малюючы родны край, паэт вельмі часта паказвае, як прыроднае, прыгожае сутыкаецца з грамадскім, сацыяльным. Мы бачым: радасць, захапленне выклікае ўсход або заход сонца, цёплы вясенні дожджык ці раскацістая і разгульная летняя навальніца. Але нярэдка ў вершах, дзе паказваюцца малюнкi звычайнага побыту беларуса, зварот да сівой і трагічнай (радасці і веселасці было значна меней) мінуўшчыны, то радасць адразу, амаль што, саступае месца глыбокаму смутку: “У доктарскай шапцы дзіўнай -// Адзінай на гэтай зямлі -// Коннік мокне пад ліўнем, // Што зноў як з сіта паліў” [1, 163]. Але ж, як бачым, не толькі жывым здзіўляецца, захапляецца У.Караткевіч, а і ўсім нежывым, бо



граніцы між імі даволі ўмоўныя, а не такія ўжо і строгія, канчаткова яны не выяўлены, не ўсталяваны, таксама выклікаюць, адпаведна, паэтычныя пачуцці. Над зямлёй грымяць навальніцы, шумяць вятры, бліскаюць-паласуюць неба маланкі-джыгучкі. Музыка гэтай, здавалася б, нежывой прыроды многа гаворыць чалавечаму сэрцу, уражлівай чалавечай душы. У гэтай стыхіі дзівосных гукаў, шматлікіх непаўторных колераў і фарбаў, бясконцых праяў жывой і нежывой прыроды, на спалучэнні прачытанага і пачутага, убачанага і выдумананага асноўваецца светапогляд лірычнага героя аўтара. Вядома ж, што сюды абавязкова дадавалася яшчэ і адчуванне велічнасці, загадкавасці стыхіі, чалавечага і прыроднага жыцця. Усё гэта, безумоўна, неяк па-свойму фарміравала стылістыку пейзажных карцін, малюнкаў, якія, здаралася, маглі паказацца надта маштабнымі, а маглі паўставаць і амаль што будзённымі, праўда, усёроўна з нейкай рамантычнай “падмалёўкай”. Таму гэтакі дождж не псаваў ніколі настрою, не перашкаджаў лірычнаму герою жыць і ... кахаць: “І сонца ў люстрах дажджавых ляжала// Пад кожным крокам дарагім тваім” [1, 178]. Тым не меней, апора на народную традыцыю, арыентацыя на народную мараль і абрады, не асабліва абмяжоўвалі творчую фантазію У.Караткевіча. Хутчэй наадварот, гэта развязвала яму рукі, давала магчымасць да падключэння найбагацейшых уласных разважанняў і ініцыятыў. Можна адзначыць, што палёт думкі ў такіх выпадках усёроўна грунтуецца не на роўным месцы, а так ці інакш яна бярэ за аснову пэўныя прадметы і павер’і, якія сфарміраваліся і існуюць у бытавым асяроддзі даўным-даўно. Устойлівыя фразеалагічныя выразы (ці імкненне да іхняга паўтарэння) тады значна ўплываюць на паэтычны твор, характарызуюць лёгкасць і зразумеласць ягонага ўспрымання, таму што лексіка вельмі нагадвае народную, а гэта – лішняе пацвярджэнне высокага паэтычнага майстэрства самога аўтара. Не, гэта не тая самая славутая стылізацыя “пад фальклор”, а імкненне паэта, як мага паўней перадаць не толькі атмасферу і каларыт эпохі, але і асаблівасці ці характэрныя рысы нейкага пэўнага моманту, здарэння: “П’ецца ў дождж, дык пі, Георгій, пі, балгарскі ты лайдак, // Ні Кірыл і ні Мефодый гэтак, дурні, не жылі” [1, 297]. Так атрымліваецца, што апора на народную ідыяматыку, імкненне не да простага яе пераймання, а свядомая спроба з ёю зліцца, дазваляе У.Караткевічу ствараць уласную паэтычную ёмістасць, вобразнасць, заўсёды эмацыянальна вылучаную ў вершы фразу, з яе выключнай насычанасцю, ці, наадварот, з празмерным сумам, адметным настраёвым падтэкстам. Простае згадванне дажджу ў многім тут дапамагала. Можна сцвярджаць, што кожны асобны граматычна завершаны сказ нясе не адну інфармацыю, але і (абавязковая ўмова!) эмацыянальна-псіхалагічную ацэнку гэтай інфармацыі. А яшчэ калі ўлічыць тое, што караткевічава фраза, пераважна, па мелодыцы свайго гучання, уважана, апавядальная, то ягоная здольнасць “узрываць” яе ў патрэбны момант, - ёсць прызнак паэтычнага таленту, вялікага паэтычнага майстэрства. Зменлівасць інтанацыі, абумоўленая сэнсам таго, аб чым раскажваецца, і надае вершам з прыроднымі і сацыяльнымі матывамі надзвычай рухомую, дынамічную сілу, тую бурліва-зіхатлівую плынь, што іграе ўсімі колерамі багатага эстэтычнага

спектра У.Караткевіча. Нават, напрыклад, строгая рытмічная метрыка твораў не перашкаджае таму, што ў іхнім стылі, скажам, суседнічаюць лірычныя і сатырычныя, гумарыстычныя і апавядальныя, пыталныя і гутарковыя (ды і многія іншыя таксама) інтанацыі: “Дзень без дажджу, халодны і строгі, // Шэры і ясны стаяў на зямлі” [1, 348].

У поглядах на прыроду паэт амаль заўсёды аказваецца рамантыкам, адпаведна. зыходзячы з гэтага, мысленне ягонае, разважанні лірычнага героя, вызначаюцца высокім ладам, настроенасцю, асаблівай чулівасцю. Гэтыя акалічнасці, вядома ж, паслабляліся ці, наадварот, узмацняліся ў залежнасці ад мэт і задач, якія на той самы момант стаялі перад аўтарам. Ён не забываецца згадаць яшчэ і пра тое, што дождж, як неўтаймаваная, раз’юшаная, бязлітасна-ярасная стыхія, не раз і не два прыносіла страшэннае гора-бяду чалавеку працы. Ды хіба толькі яму? А многім народам? А ўсяму чалавецтву? У.Караткевіч выдатна ведаў вуснапаэтычную спадчыну беларусаў і адшукваў у ёй надзвычай цікавыя і займальныя факты. Мала гэтага, нават, здавалася б, агульнавядомаму біблейскаму міфу, ён надае ў многім новае, “свежае” гучанне, менавіта зыходзячы з уласнага бачання, асабістай трактоўкі старажытнага, папулярнага ва ўсе часы, апокрыфа. Сусветны патоп, што тут можна адзначыць новага? А ў паэта знайшліся словы і фарбы, пачуцці і перажыванні, каб тую даўнюю гісторыю наблізіць да свайго чытача, прымусіць і яго задумацца яшчэ раз над тым, што не толькі Бог можа пакараць за непаслухмянства і грахі, але і прырода – таксама: “І здраднікі хаваліся ў каўчэгах, // Якія заліваў сіберны дождж. // Вада пакрыла роўныя мясціны // І коміны халуп і ўсе палацы” [1, 389].

Патоп, паводка – гэта вельмі страшныя з’явы, якія заўсёды пагражалі людзям не толькі голадам ці пошасцю ад гнілой вады потым, але і гвалтоўнай смерцю таксама. Стыхія змятала ўсё на сваім шляху. Яна не ведала ніякіх перашкод. Іншая справа, што бяды была і тады, калі доўга не выпадала нябесная вільгаць на зямлю. Сонца прыпякала, зямля трэскалася і на ёй нічога не расло, а ўсё выгарала дазвання. Не раз і не два даводзілася продкам звяртацца да таямнічых чароўных сіл, каб яны дапамаглі, выручылі, паслалі на глебу дождж. Зафіксаваны такія маленні ў шматлікіх прыкметах, прадказаннях і павер’ях, звязаных у народнай памяці з жывёльным і раслінным светам: “Плачуць чорныя цені на фоне пажару, // Моляць кані аб кроплі вады дажджавой” [1, 232]. Навальніца ў народнай свядомасці спалучалася з той прыроднай з’явай, якая, пры дапамозе варажбітоў-знахараў выклікалася значна прасцей, чым, напрыклад, бура. Нейкія рэальныя карані такіх сцверджанняў трэба, мабыць, шукаць у тым, што “сапраўдная” навальніца надаралася не так ужо і часта. Звычайны дождж і, адпаведна, такая ж навальніца тут у разлік проста не бралася. Выкліканне навальніцы ў вачах патрыярхальных людзей было надта ж ужо спрошчаным. У паэта ж словы лірычнага героя адрасаваліся да Ўсявышняга, бо ў “спагадлівасць” прыроднай з’явы тут ужо проста не верылася. Тым болей, што жнейкі, стомленыя аднатоннай і нуднай, цяжкай і выжыльваючай працай, самі малілі аб дажджы, аб тым, каб сонца хутчэй “за гару схавалася”, а яны “да дзетак малых падаліся”: “Божа, дашлі нам цемру

начную, // Божа, дашлі нам хоць кроплю дажджу” [1, 157]. Патрыярхальныя людзі верылі, што знахар мог не толькі парабіць у іхняй збажыне “заломы“, але і наклікаць сюды вынішчальную навальніцу. У вершы з адпаведнай назвай “Засуш“ У.Караткевіч амаль што з усімі падрабязнасцямі перадае народны абрад выклікання дажджу, але, паказваючы спёку, параўноўваючы яе з паўднёвай, прывязваючы яе да тамтэйшай мясцовасці, паэт напластоўвае на ўсе гэтыя разважанні беларускую народную традыцыю ў адносінах да нябеснай вільгаці: “А вачам уяўляецца жыта сухою сцяною, // І адчай у вачах, і надрыўныя крыкі: “Дажджу!!!“ [1, 77]. Напаўняючы свае лірычныя вершы аспектамі сацыяльнай тэматыкі, У.Караткевіч аналізаваў, а разам з гэтым і папярэджаў сучаснікаў аб многім. Нават аб тым, што ў доўгачаканым дажджы сёння могуць знаходзіцца небяспечныя для людзей хімічныя элементы: “Дожджык зрабіў сваё цуда, // Вечна хацелася жыць. // Дзяўчына ад шчасця спявала. // Стронцый быў у дажджы” [1, 138].

Так паступова, старанна ўдумваючыся ў спрадвечныя вуснапаэтычныя і міфалагічныя архетыпы дажджу, грому, навальніцы, увасабляючы іх у свае творчыя задумы, У.Караткевіч прайшоў своеасаблівы шлях запазычвання традыцыйных поглядаў з духоўнай спадчыны народа ў сваю творчую скарбонку. Многае, вядома ж, перайначваў. Рабіў гэта свядома, бо стараючыся не парываць узаемасувязь з мінулым, адначасова думаў яшчэ і пра сучаснае і пра будучыню – таксама.

1. *Караткевіч У.* Збор твораў у васьмі тамах / У.Караткевіч. - Т.1.- Мн.: Маст. літ., 1987. - 431 с.;
2. *Легенды і паданні* // Склад М.Я. Грынблат, А.І.Гурскі. - Мн.: Навука і тэхніка, 1983. - 752 с.;
3. *Русецкі А.* Уладзімір Караткевіч: праз гісторыю ў сучаснасць / А.Русецкі. - Мн.: Маст. літ., 2000. - 275 с.

**Ольга Новик,  
д-р філол. н., проф.,  
Бердзянскі дзяржаўны  
педагагічны ўніверсітэт**

## **ТРАДИЦІЯ «КНИЖНОСТИ» В ЛИТЕРАТУРЕ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ**

У статті розглядається традиція книжності в художній літературі українського романтизму. Зокрема досліджуються поняття «книжність», «текст у тексті», «інтертекстуальність». Українські письменники-романтики видозмінюють барокову книжність, що виявляється у численних цитатах, епіграфах, ремінісценціях та ін.

*Ключові слова:* романтизм, книжність, епіграф, цитата.

В статье рассматривается традиция книжности в художественной литературе украинского романтизма. В частности исследуются понятия «книжность», «текст в тексте», «интертекстуальность». Украинские писатели-романтики трансформируют барокковую книжность. Это проявляется в многочисленных цитатах, эпитафиях, реминисценциях.

*Ключевые слова:* романтизм, книжность, эпитафия, цитата.

The tradition of booklore in fiction Ukrainian romanticism is considered in the article. In particular we study the concept of "booklore", "the text in the text", "intertextuality". Ukrainian writers of romance transform a Baroque booklore. This is manifested in numerous citations, epigraphs, reminiscences.

*Key words:* romance, booklore, epigraph, a quotation.

У сучасному літературознавстві термін “інтертекстуальність” використовують при аналізі текстів давньої та класичної літератури. Виходячи з окреслених проблем і з огляду на те, що термін “інтертекстуальність” Ю.Крістєвою запропоновано все ж стосовно постмодерної літератури, вочевидь доцільніше не замінювати цим терміном назви явища книжності барокового письменства, “тексту в тексті” для літератури романтизму. Мар’яна Шаповал слушно пише про неунормованість термінологічного апарату інтертекстуальності [33, 4–5]. Вчена пропонує дефініцію інтертекстуальності як “сукупності формотворчих і смислотворчих взаємодій різноманітних вербальних і невербальних текстів, основною ознакою якої є кратне прочитання тексту, нарощування смислів у місці порушення його лінійного розгортання” [33, 60]. Усі підходи до питання типології інтертекстуальності в зазначеній праці поділено на три групи: 1) параграматична – всі моделі інтертекстуальності, які виходять з ідей Ф. де Соссюра; 2) діалогічна, що об’єднує всі дослідження, пов’язані з бахтінською традицією (Р.Барт, Ю.Лотман, Ю.Крістєва); 3) еволюційна, яка повертає нас до теорій Ю.Тинянова, Празької лінгвістичної школи Ж.Женетта. Інтертекстом же М.Шаповал вважає міжтекстовий простір, який виникає між двома чи більше творами, що виявляють схожість елементів.

Про необхідність розмежування понять “інтертекстуальність” і “літературна традиція”, “компаративістика” пише й Ігор Набитович, який зазначає, що важливим є не перейти ту межу, яка ділить між собою традиційну компаративістику та інтертекстуальність, “оскільки, як відомо, вже автори перших праць з інтертекстуальності, з Юлією Крістєвою на чолі вказували на те, що інтертекстуальність не має нічого спільного з дослідженням джерел, оскільки для дослідника інтертекстуальності вони не мають аж надто важливого значення” [19, 94–95]. Для дослідження ж проявів літературної традиції в творчості романтиків, вивчення джерел текстів-попередників є досить вагомим аспектом. Проблема “чужого слова”, “пам’яті жанру” (М.Бахтін) водночас співіснує з проблемою “книжності” у романтиків як данини традиції книжної культури, впровадженої вихованцями Києво-Могилянської академії. М.Бахтін слушно вважав, що не можна вивчати літературу у відриві від всієї культури епохи, а тим паче згубно замикати літературне явище на одній епосі його створення, в його сучасності: “Ми зазвичай прагнемо потрактувати письменника та його твори саме через його сучасність і найближче минуле (зазвичай у межах епохи, як ми її розуміємо). Ми боїмося відійти в часі далеко від явища, яке вивчаємо. Між тим, твір сягає своїм корінням в далеке минуле” [4, 504].

Важливою для з'ясування особливостей функціонування тексту в тексті в творах романтиків є і праця Л.Софронової “Культура крізь призму поетики”. Вчена пише, що ця проблема пов'язана із двоплановістю тексту, проблемами цитації тексту, відображення завдяки цитатам позасюжетного плану літературного життя епохи тощо [27, 800–802]. Т.С.Еліот, пишучи про традицію та індивідуальний талант, талант художника розуміє як ідеальну, таку, що існує на рівні підсвідомості, сукупність попередніх образів, слів, переживань, культурних кодів, які в потрібний момент шикуються в необхідній послідовності, створюючи нову унікальну єдність [37, 162]. Літературний процес зазвичай поєднує традиції й особисту творчість, оригінальний талант письменника. Подібна схема, на підставі якої можна говорити про зв'язок між двома письменниками, раніше вже була розроблена Ігорем Качуровським [10, 18], причому застосував він її до текстів української літератури. Жерар Женетт у книзі “Палімпсести: література у другому ступені” виокремив п'ять типів відношень між текстами: “1) власне інтертекстуальність, як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); 2) паратекстуальність, як відношення текстів до свого заголовку, післямови, епіграфу тощо; 3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилання на свій претекст; 4) гіпертекстуальність як висміювання і пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв'язок текстів (за структурою, типом побудови і под.) [цит. за: 16, 350].

Усі перелічені види зв'язку між текстами є і в творах багатьох українських романтиків, що так чи інакше підпадали під вплив вітчизняної і зарубіжної літературної традиції. Б.Криса, характеризуючи барокову інтертекстуальність, зауважує: “Такої виразної апеляції до попереднього, а точніше до тексту, з якого *все почалося*, не знала жодна, окрім барокової, літературна епоха. Тому сприймання цієї епохи незмінно супроводжується традиційним і широким поняттям книжності, що в сучасних розмовах про літературу проартикульоване як явище інтертекстуальності” [14, 3]. Вчена визначає як особливість барокової інтертекстуальності її своєрідну незворотність: “тобто пошуки джерел літературного твору не руйнують його єдності, а, навпаки, скріплюють її з перспективи нової інтерпретації вічних проблем” [14, 3]. Погоджуючись із думкою дослідниці, спробуємо виокремити прояви книжності в романтичному письменстві.

У барокову епоху літературна праця постає як особиста справа людини, здатна привести до спасіння її душі: “Талант сприймається як Божий дар, творчість – як виправдання справами перед Богом” [31, 206]. Книга для барокового митця була не просто річчю, а часто ставала навіть сенсом усього життя. Книга у тексті Стефана Яворського “Митрополита Рязанського та Муромського слізне з книгами прощання” постає в різних іпостасях: як джерело знань, насолода життя, те, що принесло титули й шану; книга вічності, книга господня страшна, книга життя тощо. Формування багатьох харківських письменників-романтиків відбулося саме на книгах бібліотеки Яворського, що була випрохана іншим книжником, – Досіфеєм для Харківського колегіуму [3,

179 ]Відповідно образ творця, поета, книжника постає і у віршах романтиків, про що свого часу завважив Д.Чижевський: “У жодну літературну епоху не писалось стільки про поета, про його фах, як у добу романтизму. А найбільше на цю тему було виспівано віршів” [32, №9, 71].

Література початку ХІХ ст. виростала з книжної традиції барокового письменства, а творчість низки письменників цього періоду є своєрідним містком для передачі традиції. Одним із таких продовжувачів барокової книжності на початку ХІХ ст. є Григорій Квітка-Основ'яненко. Як зазначає Л.Ушкалов, “з'ясування питомих джерел Квітчиної творчості годне пролити чимало світла на питання про тяглість вітчизняної традиції на зламі двох епох” [590, 172]. Вчений демонструє обізнаність письменника в духовній та історичній літературі, покликається на дослідження Дмитра Багалія, Василя Бойка, Олександра Лазаревського та інших. Катерина Борисенко також пише про барокові традиції у творчості Квітки-Основ'яненка [5, 3-8; 6, 27-29]. Таке проявлення тяглості літературного процесу свідчить про існування наскрізної вітчизняної літературної традиції.

Романтики Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, попри відкидання цінності барокового письменства, шануючи й багато в чому наслідуючи творчість Квітки, водночас вбирали й традиції барокової книжності. Творчість Євгена Гребінки також є яскравим взірцем книжності автора. Структура текстів, епіграфи, численні ремінісценції з творів різних письменників та з фольклору, апелювання до попередньої літературної традиції роблять твори Євгена Гребінки оригінальними і водночас вводять їх у контекст світового письменства. “Путевые записки зайца” містить як безпосереднє апелювання до текстів різних письменників, так і приховані алюзії та ремінісценції, які свідчать, що автор знав багато творів і своїх сучасників, і попередників. Людмила Задорожна слушно завважує, що тезою про мінливість світу, якою починається текст “Путевые записки зайца”: “Основьяненко сказал великую истину, что все на свете изменяется: тепер уже и политика не та, и архитектура не та, и обычаи, и настойки – все изменилось!” [8, 7], – Євген Гребінка ставить свій твір у шеренгу продовжувачів української літературної традиції, хоча повість – і за жанровою специфікою (хімерна проза), і за темою та образами її – новаторська.

Євген Гребінка, будучи сам людиною “книжною”, влучно висміював позірну вченість, мішанське прагнення похизуватися освіченістю. Так, у творі “Искатель места” трансформується сковородинівська ідея про сродність праці: показано, до чого призводить навчання заради навчання, без свідомого ставлення до нього. Батько примушує сина вивчити книжку 1591 року “Грамматика доброглаголиевого эллинословенского языка, совершенного искусства осьми частей слова”, не переймаючись доцільністю такого навчання, говорячи, що старі люди були розумними, отже й книжка має навчити розуму хлопця. Характерним для відтворення впливів, які формували український романтизм, і таким елементом, що унаочнював тяглість традиції вітчизняного письменства, є, зокрема епіграфи, – трансформовані “слова на текст”. Численні

епіграфи в “Рассказах пырятинца” пов’язують оповідання Євгена Гребінки і з обширом фольклорних текстів, і з творами літераторів-сучасників, і з цитатами з українського письменства попередніх епох. Так, в одному творі – бувальщині “Двійник” [8, 203–218], бачимо два епіграфи: до першої частини: “Ні холодно було, ні душно, / А саме так, як в сіряках; / І весело і так не скушно, / На великодніх мов святках” (І. Котляревський), а до другої – “Хіба уже бідному любити не треба?” (Малоросійська пісня). А до окремих частин оповідання “Телепень” [8, 224–245] дібрано по два епіграфи з різних джерел. До четвертої частини подано цитати з Левка Боровиковського (“Ватагами ходили хмари, / Меж ними молодик блукав, / Вітри в очеретах бурхали, / І Псьол ревів і клокотав”) і Олександра Пушкіна (“Я рад: останься до утра / Под сенью нашего шатра”)<sup>5</sup>. До четвертої частини сербською подано слова Петара Петровне (“Сунца нема ал с зора бистра, / И плам зраках исток зацалиле”), російською мовою зі старовинного кондуїтного списку “Ума твердого, но простого, стреляет метко, танцует разные танцы, вино поет, а пьян не бывает”.

Твори Миколи Костомарова також рясніють епіграфами й посвятами різним особам (Амвросію Могилі, Н.С. Варзину та іншим), причому епіграфи автор добирає як і з сучасних йому текстів, так і з давнього письменства. До збірки “Вітка” поет бере епіграф із першого вірша четвертої еклоги Вергілія: “Paulo majora canamus. Virg[ilius]” (Велике в малому оспівую) [12, 63]. Поезія «Сон» увиразнюється цитатою з Петрарки: “Який вогонь – гадав я, що погас він / У холод і задуху, – / Палає і ятриться в оновленій душі” [12, 84]. “Співець Митуса” має епіграф з Іпатіївського літопису: “Словутнього п’ївца Митусу, древле за гордость не восхотѣвша служити князю Данилу, раздраного, акы связаного, приведоша...” Іпат. летоп., стр. 180.” [12, 131]. Є й епіграфи з Тацита, з Шиллера, з А. Міцкевича та з інших авторів, і з народної поезії. Про книжність автора говорять і введення в текст власних творів цитат з інших художніх творів (вірші Олександра Пушкіна в оповіданні “Фаина” [12, Т.1, 437]), і переклади Миколою Костомаровим з “Краледворського рукопису”, з “Єврейських мелодій” Дж.Г. Байрона, з Вільяма Шекспіра тощо. До “Запорожской старини” підібрано два епіграфи. Один із Адама Міцкевича: “Głucho wszędzie, ciemno wszędzie!”, а другий із Івана Котляревського: “Такъ вічної памяти бувало / У насъ въ Гетьманьщині колись” [28]. Слова польського романтика, вочевидь, характеризують сучасність, а слова українського письменника є підтвердженням гордості за героїчне минуле.

Посвяти до текстів Олекси Стороженка вводять читача в коло спілкування й впливів на автора його сучасників і попередників. Загалом же номеносфера україномовних текстів письменника пов’язана зі стихією національної культури. Ця риса українського романтизму вочевидь обумовлюється тим, що в Україні не було протистояння, про яке пише Людмила Софронова. У Польщі й у Росії Просвітництво, на думку вченої, боролось проти всіляких виявів народної культури, називаючи їх забобонами, вбачаючи в них ознаки відсталості й звинувачуючи любителів старовини в

несмаку: “В Україні цієї боротьби не було; різкі виступи проти народної культури за традицією продовжували тільки релігійні автори. Вчена українська культура, взаємодіючи з фольклором, почала той рух, який у Польщі та Росії буде характерним для романтизму. Властивий він, очевидно, й самому романтизмові, який дивним чином не перервав зв’язків з культурою XVII–XVIII ст. Крім того, домінуюча поетика епохи – поетика бароко завжди передбачала взаємодію вченої і народної культур. У цьому полягала одна з найважливіших її вимог” [26, 14]. З приводу синтезу “книжної” та “народної” культур Володимир Погребенник зазначає: “Містицизм і релігійність, культ долі, фантастика і національна міфологія, життя народу й історична минувшина – це тільки головні з тих ідейно-художніх капілярів, через який здійснювалося спілкування між “книжною” і народною словесністю в добу класичного романтизму” [23, 6]. Богдана Криса, аналізуючи творчість Тараса Шевченка у співвіднесеності з українською літературною традицією, в розвідці “Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції” [15, 9–10.] висловила низку слушних думок, які можна спроектувати на творчість багатьох письменників-сучасників Кобзаря. Найперше, на що звертає увагу авторка, – це те, що письменник “вирастає з християнської традиції, пробиваючись до Духа Істини через обладунки книжності, через шкільну лектуру” [15, 9]. Про це пише і Л.Ушкалов. Як приклади такого знайомства зі християнською традицією Богдана Криса наводить низку книг (Грамотка, Часослов, Псалтир, “Житія святих” Дмитрія Туптала), і поміж них пісні з дяківського рукописного збірника (“Богом избранныя мати, Дѣво отроковице”, “Ісусе мой прелюбезний”, “Нескверная, неблазная”, “О всепѣтая Мати”, “О горе мнѣ, грѣшнику сущу”), які, на думку Івана Франка “стали джерелом тієї справді “чудової наївності і простоти”, з якою Шевченко повсякчас звертається до Бога” [15, 9].

В духовних закладах освіти навчалося більшість письменників-романтиків, і літературу, про яку говорить Іван Франко, вони також добре знали. Такий вплив характерний не тільки завдяки християнській традиції, а й свідчить про єдиний літературний простір українського романтичного письменства. І.Айзеншток писав про Тараса Шевченка не як про початок, а як про кінець того короткого шляху, який пройшла українська література в перші десятиліття XIX ст.: “Шевченко довершив, а не почав. Своєю творчістю він ніби синтезував канон, створений попередньою літературою. Придивляючись до творів української літератури, попередньої й сучасної Шевченкові, ми легко викриваємо в окремих авторів, в окремих авторів, в окремих творах знайомі риси Шевченкової поетики. Недурно ж деякі вірші М.Петренка, В.Забіли, О.Афанасьєва-Чужбинського сучасники вважали за Шевченкові” [1, 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 [11, 281]. На підтвердження цього вчена наводить приклад міщано-плебейської, міської (“совіжальської” та “рибалтовської”) літератури, представленої пікарескним романом, комедією,



сатиричною прозою, віршовою фацецією, “псальмами”, любовною піснею тощо. Література ця, на думку вченої, невіддільна від польської літератури Ренесансу й бароко, і протистойть “елітарній літературі” [11, 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” [11, 259].

З’ясовуючи, як відбувалася взаємодія “вченої” і “народної” культур, Людмила Софронова пише, що ХІХ ст. багато чого запозичило у своїх попередників. Посилаючись на Михайла Грушевського, вчена говорить про ідеї історичної свідомості, що їх було закладено у ХVІІ–ХVІІІ ст. Ще одна відправна точка для з’ясування впливу барокової літератури на культуру ХІХ ст., те, що ХVІІ і ХVІІІ ст. заклали основи співвідношення сакрального і світського в культурі ХІХ ст.: “Форми релігійного мистецтва виявились придатними для вираження ідей національної самосвідомості; світське ж начало, передусім у поезії Т. Шевченка, явно сакралізувалось. Стихія народної культури продовжувала взаємодіяти з високою вченою культурою, чого такою мірою не було ні в Польщі, ні в Росії. Багато прикладів цього можна виявити у творчості М.В. Гоголя. Творча інтуїція підвела художника до центральних, засадничих подій української культури. Він звертався і до народної міфології, вільно контамінуючи її мотиви, продовжив якоюсь мірою й “історичну” лінію козацьких канцеляристів, піднісши її до справжнього мистецтва. М.В. Гоголь узагалі був міцно зв’язаний з культурою ХVІІ–ХVІІІ ст., він приніс її образ і в російську культуру” [26, с. 19–20].

Людмила Софронова виокремлює в ХІХ ст. і сміхову лінію попередніх віків, і особливу увагу авторів до речовинного світу, до побуту, і художні форми ХVІІ–ХVІІІ ст., і відгомін інтермедіальних сюжетів у театрі ХІХ ст., у чому вчена вбачає ще одне зі свідоцтв динамічності української культури, а також життєздатності шкільного театру. Слушним видається й зауваження Людмили Софронової, що пам’ять культури виявилась ширшою за національну, а Україна ХVІІ–ХVІІІ ст. увійшла в коло поетичних мотивів російської та польської літератур: “О.С. Пушкін, Ю.Словацький та інші побачили в ній ідеальний локус романтизму, адекватний новій поетиці тип художнього простору. Події, відтворені в багатьох їхніх творах, відбувалися в Україні. У польській літературі навіть виокремлюється особлива українська школа романтизму. Українська історія подарувала свої сюжети самому Байрону. Основні лінії культури ХVІІ–ХVІІІ ст., таким чином, знайшли своє продовження і, як вже було сказано, визначили тип культури України, її своєрідність як культури відкритої, в якій величезну роль відіграють рубежі й культурне порубіжжя. Саме “порубіжність”, проміжне становище сприяли формуванню власного унікального культурного простору. Ця культура зберегла властиві їй риси, перебуваючи в зоні складної суспільної, релігійної і політичної взаємодії Польщі й Росії. Вона зуміла засвоїти “чужий” досвід,

зробити його “своїм”, не перетворившись при цьому на сколок російської чи польської культур” [26, 19–20].

Богдана Криса пише про українську літературну традицію у розвідці “Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції” [15, 10], де розглядає творчість Тараса Шевченка у контексті давнього письменства. Одним із аспектів, що потверджує засвоєння літературної традиції Шевченком зокрема, і можемо сказати, що й багатьма іншими українськими романтиками загалом, вчена називає інтертекстуальність текстів письменника щодо української барокової історіографії, використання сюжетів і мотивів козацьких літописів. До речі, подібне твердження ми подибуємо і в працях Олега Мішукова [17; 18]. Богдана Криса наголошує на книжності Тараса Шевченка, наводячи приклади використання цитат і символіки з Біблії та з барокової літератури. Такий детальний розгляд невеликої розвідки Богдани Криса вочевидь необхідний, оскільки її узагальнення можна спроектувати на більшу частину творів письменників-романтиків. По-суті, авторка окреслила основні прояви української літературної традиції в текстах післябурлескних авторів першої половини XIX століття. Сакральний і профанний простори в творі переплітаються, створюючи художній світ тексту, що нагадує тексти барокових авторів, де співіснували вічне і минуле, реальне й легендарне, книжні герої й історичні діячі. При цьому світ, у якому живуть герої творів Олекси Стороженка, сприймається як загальновідомий і національний водночас. Християнська традиція залучає головних героїв твору в простір української літературної і фольклорної традиції. Літературна традиція, як пише Ігор Набитович, – “це динамічний процес на діяхронічному рівні змін та пристосування тих чи інших елементів культури до певних мистецьких інтенцій та завдань в турбулентному просторі зміни епох, течій та напрямків” [19, 94].

Євген Гребінка, виносячи в підзаголовок оповідання “Мачеха и панночка” жанрове визначення “малороссийское предание” [8, 311], налаштовує читача на сприймання твору з фольклорними ремінісценціями, насправді ж цей текст насичений ремінісценціями й із літературних, і з фольклорних творів. Наближаючись до казки за змістом, оповідь своєю структурою також нагадує казку, перебирає риси казкового хронотопу. Вочевидь, на автора мали вплив і українська усна народна творчість, і казки братів Грімм (“Білосніжка”), Шарля Перро (“Спляча красуня”), і літературні казки російських романтиків, зокрема, “Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях” Олександра Пушкіна [24].

У європейській фольклорній та літературній традиції є низка казок, сюжет яких дослідники пов’язують із варіантами казки про сплячу красуню. До таких належать казка Шарля Перро «Спляча красуня», казка братів Грімм «Білосніжка і сім гномів», казки Олександра Пушкіна «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». Оповідання Євгена Гребінки також містить у своєму сюжеті один із варіантів казки про сплячу красуню. Поміж різних аспектів дослідження барокової традиції книжності в літературі романтизму можемо виокремити й такі, як використання тексту в тексті, діалог з “чужим

словом”. Можемо говорити про запозичення строфіки, ритміки, техніки римування, характерної лексики, словосполучень, образів, синтаксичних прийомів письменниками-романтиками в барокових авторів. Отже, важливим явищем для творчості романтиків поставало і поєднання фольклорної стихії з романсово-пісенним стилем епохи. При цьому через народні пісні також опосередковано приходили до романтиків барокові традиції усного словесного мистецтва, зокрема, з творчості “шкільної поезії”. Прояви риторичного слова знаходимо і в романтизмі. Питання риторичних аспектів романтичної прози розглядалася в працях Б.Ейхенбаума, В.Виноградова, І.Широніна та ін. [7, 283–284; 36]. У своїй роботі 1936 року “Мова Гоголя” В.Виноградов не раз згадує той факт, що в російській прозі перших десятиріч XIX століття значне місце посідала “романтична риторика”, для якої було характерне “засилля “індивідуалізуючих” епітетів, метафоричних визначень, загалом відсторонених форм якісної оцінки, що споріднюють мову романтизму з сентиментальними стилями, але вражають емоційною напругою, багатством семантичних антитез і метафоричних протиріч” [7, 283–284].

У період становлення романтизму в українській і російській літературах важливу роль відігравали періодичні видання – газети, журнали й альманахи, що видавалися романтиками. Перекладачами творів зарубіжних письменників виступали ті ж само письменники-романтики, які так чи інакше переймали традиційні сюжети та мотиви з творчості західних барокових авторів. І Микола Костомаров, і Пантелеймон Куліш та інші українські письменники першої половини XIX століття внесли свою лепту в поповнення вітчизняної літератури перекладними шедеврами світової класики, не тільки перекладами, але й переспівами, введенням цитат і образів, – “чужого слова” – в свої тексти. Матеріалом для вивчення такого явища слугують і балади українських романтиків у зіставленні з баладами польських, німецьких і російських письменників – А.Міцкевича, Й.Гете, В.Жуковського та інших. Численні алюзії, ремінісценції з текстів попередників впливали на формування в українській літературі того явища, яке М.Петров називав “художній романтизм” [20, 126].

У творі Миколи Костомарова “Тайновидец” також постає людина книжна і водночас покликана служити Богові. Петрунь змалку прагне до навчання і намагається досягнути Святе Письмо. При цьому в тексті бачимо кількох освічених людей: Петрунь, дяк, що навчав хлопця грамоті, Сичов, який вільно оперує цитатами з Біблії, але робить це, щоб спровокувати Петруня до сумнівів і використати його. У цьому тексті бачимо христологічну спрямованість, оскільки Петрунь постає начебто в житійному тексті. Богобраний чоловік вже змалку приречений виконувати волю Божу, свідомо йде на муки і не намагається їх уникнути, а сприймає смиренно і молиться. Мати знає про швидку свою смерть і смерть інших своїх дітей, але також приймає це зі смиренням. Сичов виступає для головного героя як диявол-спокусник, що бентежить уми, використовуючи слово Боже, пророцтвами про настання кінця

світу. Числення цитати зі Святого Письма, притчі, використані в тексті, свідчать, насамперед, про книжність самого автора, а також задля увиразнення віри Петруня.

Як приклад барокової традиції книжності та її впливу на романтиків, розглянемо твір Олекси Стороженка “Матусине благословення”. У тексті оповідання міститься перелік книг, які зберігалися вдома в старого козака Тараса Самсоновича Коротая. Книги, що їх бачить гість у хаті, свідчать про начитаність господаря: “В кутку, під божничкою, на столі, окрім книжок церковних, лежали ще Письмовник Курганова, Проповѣди Леванды, Ліствиця на небо і другі того-ж розбору книжки, а з-під счотів дивилась здорова купа губерських Відомостей; а божничка ж то уквічана васильками, канупером, аглицькою мятою, – так і розливали ся з їх пахощі по покоях” [29, 193–194]. Найперше, що впадає у вічі в цьому фрагменті, – те, що книги зберігаються поруч зі святинею і, вочевидь, для господаря мають велику цінність. Книги попередньої епохи, якими послуговується герой оповідання, є досить цікавим матеріалом для повнішого розуміння характеру, інтересів Тараса Самсоновича Коротая. “Письмовник Курганова” – скорочена назва книги “Российская универсальная грамматика или всеобщее письмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку, с семью присовокуплениями разных учебных к полезноразвлекательным вещам” (1769) [21], яка витримала багато перевидань, і, вочевидь, набула такої популярності завдяки дотепності викладу матеріалу й змістовним “присовокупленням (додатками)”, де численні прислів’я, приказки, фацеції та інший художній матеріал. “Письмовник” фігурує і в спогадах Іллі Тимківського, які, як вважає О.Дзюба, вплинули на повість “Близнецы” Тараса Шевченка [9, 430]. Проповіді протоієрея Івана Леванди видавалися окремими текстами наприкінці 18 сторіччя, але в Олекси Стороженка вочевидь ідеться про видання “Слова и рѣчи Іоанна Леванды, протоієрея Києво-Софійського собора” (1821) [25]. “Ліствиця на небо Іоанна Ліствичника” була популярною книгою про шлях духовного сходження до спасіння. Багато звернень до цього тексту в бароковому письменстві, зокрема, в Іоанна Максимовича, Дмитрія Туптала та інших авторів. Бачимо, що залишалася популярною “Ліствиця” і в XIX ст.

Губернські відомості – офіційні газети, що видавалися в 1837–1917 роках у губерніях та областях Російської імперії, містили урядові розпорядження, інформацію про події в світі, країні, краєзнавчі та етнографічні матеріали (вочевидь мова йде про Харківські губернські відомості, які видавалися з 1838 по 1915 рік). Олекса Стороженко, який перераховує книги й газети у романтичному оповіданні, вочевидь знав їх усі, і хоча б опосередковано, все ж перебував у сфері впливу зазначених текстів і барокової літературної традиції. Згадує козак, який розповідає легенду свого роду в тексті “Матусиноного благословення”, і Миколу Гоголя. З вуст персонажів оповідання звучить такий діалог: “Коли не забуду. Я збирав ся розказати про його Гоголишиним паничеві Миколайкові, та оте й досі розказую. – А ви й того знали? – А то-ж! з самого малку, як ще його возили до ніжинських шкіл. Все бувало в мене становлять ся. Розумний був хлопець. Він тепер про нас пише

щось, та й дуже, кажуть, добре пише” [29, 197 ]. В іншому тексті цього ж автора читаємо таке: “Згадуючи ці ясні малюнки минулого, збагнеш силу слів Гоголя: “О моя юність! О моя младость!” [30, 43 ]. Подібне явище бачимо і в текстах інших романтиків, зокрема, як уже зазначали, і в повісті Тараса Шевченка “Близнецы”. У творі розповідається про спадок, який залишив Григорій Гречка Федорові Сокирі. Йдеться про частину бібліотеки, “що складалася з дорогих видань стародавніх класиків, єврейську біблію, французьку енциклопедію і рукописний примірник літопису Кониського, на першому аркуші якого було написано власною рукою преосвященного такого: “Юному моему другові і собратові Григорію Гречці, докторові богослів’я та інших наук, на пам’ять посилає смиренний Г.Кониський” [34, 334]. “Книжною” людиною постає й інший персонаж Тараса Шевченка – Никифор Федорович Сокира, який не просто обізнаний із літературою сучасною (“Украинский вестник”, Гулак-Артемовський, Шаховський та інші), але й був “латиніст, еллініст і гебраїст”, мав “повнісіньку шафу книжок, що вмістили в собі письменство всього стародавнього світу”, “старий пасічник, що читав в оригіналі Віргілія, Гомера та Давида” [34, 338–339 ]. Саватій Сокира принагідно згадує різні книги, зокрема й давні, й недалеко для нього в часі “Капітанську дочку” О.Пушкіна, і персонажа цього твору, – Пугачова.

Візія історії в тексті повісті подається Тарасом Шевченком крізь призму світобачення людини книжної – персонажі узгоджують свої життєві цінності, переосмислюють вчинки інших шляхом зіставлення з книжною мудрістю. Понад те, окремі герої твору постають як продовжувачі традицій тих представників барокової епохи, що прагнули пізнати світ із енциклопедичністю в знаннях і смиренністю перед волею Божою. Степан Мартинович, що, як і свого часу старий Сокира, знання здобував не з примусу, а з любові до старих книг, шукав відповіді і розради на сторінках “Київського патерика”, книги Єфрема Сіріна. У вуста Никифора Сокири, коли той розмірковує про долю синів, і заспокоюється тільки надією на “всеблагее провидіння”, Тарас Шевченко вкладає “речення Богдана Хмельницького: “Що буде, то те й буде. А буде те, що Бог дасть” [34, с. 376 ]. Відомі письменники кінця XVIII – початку XIX століття, їх твори, альманахи та критична оцінка різних літературних новинок того часу, – все це вводить у повість Тарас Шевченко, водночас даючи змогу читачеві не лише відчувати дух епохи становлення нової української літератури, але й повніше усвідомити позицію автора-оповідача. Численні епіграфи й присвяти містить поезія письменника, а сюжети класичної літератури використовує митець і в малярському мистецтві.

Ірина Арендаренко [2], досліджуючи англійську та українську літературу романтизму, знаходить численні впливи байронічної поеми, вальтерскоттівського історичного роману на творчість українських письменників, причому проявляється це на різних рівнях тексту. Можемо говорити і про своєрідну універсальність барокової книжності в засвоєнні різнотекстових джерел. Згадаймо настанови Іоанікія Галятовського про те, з яких джерел потрібно було добирати матерію бароковим авторам казань.

Барокова інтерпретація першоджерел, взаємодія між бароковими текстами, як зазначає Б.Криса [13, 6], надає явищам інтертекстуальності тих особливих вимірів, які центральною проблемою бароко роблять проблему розуміння. Вживляння чужого тексту в оригінальний художній текст було типовим і для письменників-романтиків, для розуміння творчості яких теж необхідно заглибитися в дослідження явищ, що можуть свідчити про книжність авторів.

Розглянувши проявлення барокової традиції книжності в українських романтиків, можемо стверджувати, що перекладацька, видавнича, історична діяльність письменників-романтиків була своєрідним виявленням книжності, а на рівні художніх текстів це явище відобразилося у використанні алюзій, ремінісценцій, епіграфів, присвят та багатьох інших форм використання чужого слова, тексту в тексті. Винними в такому становищі матері-землі постають її нерозумні діти, як і в “Треносі”: “А ви, дѣтки, як чужіи, / садите їх мнѣ на шиі. / От як скоро все забули, / что видѣли и что чули, / Як под тими ворогами / стогнала я тяжко з вами! / Стогнала я, ни отради/ не мѣючи, ни поради, / Коли жиди проклятіє / держали церкви святыє, / А от святой креста банѣ / витягали у нас данѣ” [22, 47 ]. Оскільки автор цього плачу невідомий, можемо тільки здогадуватися про те, чи був йому відомим “Тренос” Мелетія Смотрицького, проте узагальнений образ матері-землі-церкви є таким, що постає в жанрових різновидах плачу в українській літературі протягом кількох століть. Отже можемо говорити про існування традиції як на рівні жанру, так і на образному рівні текстів барокової доби і романтизму.

Письменник барокової епохи був людиною книжною, і ця книжність у романтизмі трансформувалася зокрема в численні ремінісценції, алюзії, виявлялася в обізнаності в різних сферах культури й мистецтва та науки. Епіграфи (“слово на текст” у бароковій ораторській прозі) видозмінилися в епіграфи та посвяти романтичних текстів. Історична панорама прозових текстів романтиків також безпосередньо виникає на ґрунті подій барокової доби. Численні цитати з Біблії поєднують романтичне письменство з християнською традицією в українській літературі, а заодно й із європейською культурною традицією використання Святого Письма як тексту в тексті. Питомою рисою українського бароко є взаємодія вченої і книжної культур, що відтворюється й у романтичному письменстві не тільки на рівні змісту, але й у структурі тексту.

1. *Айзеншток І. Котляревщина / І. Айзеншток // Українські пропілеї. Котляревщина. Том 1. Єремія Айзеншток – редакція, вступні статті, примітки. – Харків: Держвидав України, 1928. – С. 7–121.* 2. *Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика) / Ірина Арендаренко. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 216 с.* 3. *Багалій Д.І. Історія Слобідської України / Д.І. Багалій [передмова, коментар В.В. Кравченка; художник, упоряд. іл. В.О. Ріяка]. – Х.: Дельта, 1993. – 256 с. : іл. (Пам’ятки історичної думки України)* 4. *Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С. Бочаров и В. Кожин / М.М. Бахтин. – Москва: Худож. лит., 1986. – С. 501–508.* 5. *Борисенко К. “Мандровані” образи / Катерина Борисенко // Квітка-Основ’яненко Григорій. Конотопська відьма: для серед. та старшого шк. віку / [упорядкув. текстів, передм., підготов. комент., прим. та навч.-метод. матеріалів К.Г. Борисенко]. – К.: Школа,*

2006. – С. 3–8 (Б-ка шкіл. класики) 6. *Борисенко К.Г.* Барокові рефлексії у творах Григорія Квітки-Основ'яненка / К.Г. Борисенко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: збірник наукових праць (філолог. : науки) : №1-2 / ред. колегія О.Є. Бондарева, О.В. Єременко, Н.П. Неборсіна та ін. – К. : Київський ун-т імені Бориса Грінченка, 2010. – С. 27–29. 7. *Виноградов В.В.* Избранные труды: Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя / Виктор Владимирович Виноградов [отв. ред. Д.С. Лихачев, А.П. Чудаков; АН СССР. Отд-ние лит. и языка]. – Москва : Наука, 1990. – 388 с. 8. *Гребінка Є.П.* Мачеха и панночка (Малороссийское предание) // Гребінка Є.П. Твори: [у 3 т.]. – Т.1. Байки. Поезії. Оповідання. Повісті [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О.Лучник, К.М.Сєкаревої] / Євген Павлович Гребінка – К. : Наукова думка, 1980. – С. 311–323. 9. *Дзюба О.* Образ Гетьманщини в культурі повсякдення в повісті Т. Шевченка “Близнецы” / О. Дзюба // Збірник праць Всеукраїнської XXXVII наукової шевченківської конференції (Черкаси, 22-24 квітня 2009 р.) / редкол. : Поліщук В.Т. (відп.ред.), Жулинський М.Г. та ін. – Черкаси : Вид-во Чабаненко Ю.А., 2009. – С. 427–432. 10. *Качуровський І.* Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена / Ігор Качуровський // Сучасність. – 1983. – №3. – С. 18–36. 11. *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. 12. *Костомаров М.І.* Твори: [в 2 т.] / М.І. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії; Драми; Оповідання / упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська. – 538 с. 13. *Креховецький Яків.* Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький / Катехитичний ін-т Українського католицького університету. – 3 вид., доп. та випр. – Л. : Свічадо, 2005. – 196 с. 14. *Криса Б.* Інтертекстуальність у вимірах українського бароко / Богдана Криса // Вісник Львівського університету. Серія філол. – Львів, 2004.– Вип. 35. – С. 3–6. 15. *Криса Б.* Тарас Шевченко і тотожність української літературної традиції / Богдана Криса // Вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – число 41. – 2009. – С. 9–10. 16. *Кузьменко Д.Ф.* Сучасні підходи до тлумачення поняття “інтертекстуальності” / Д.Ф. Кузьменко // Літературознавчі студії. – Випуск 21. – Ч. 1. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – С. 347–351. 17. *Мішуков О.* “Історія Русів” як імпульс та джерело творчості П. Білецького-Носенка / Олег Мішуков // Пам'ять століть. – 1999. – №6. – С. 70–75. 18. *Мішуков О.В.* Філологія. Історія. Культура: зб. наук. праць : [у 2 т.]. –Т. 1. “Історія Русів” у європейському контексті: монографія / Олег Мішуков. – К. : Парламентське вид-во, 2002. – 319 с.; 19. *Набитович І.* Біблійний глокалізм у художній літературі versus літературна традиція та інтертекстуальність : назад у майбутнє // Набитович Ігор. Універсум sacrum'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) : [монографія] / Ігор Набитович. – Дрогобич-Люблін : По світ, 2008. – С. 90–101. 20. *Петров Н.И.* Очерки истории украинской литературы XIX столетия / Н.И. Петров; передмова і примітки Г.А. Александровой. – К. : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2008. – 479 с. 21. *Письмовникъ [Курганов],* Содержащий в себѣ Науку Россійскаго языка со многими присовокупленіємъ разнаго учебнаго и полезнозабавнаго вещесловія. Осьмое изданіе вновь выправленное, приумноженное и разделенное на двѣ части, Профессоромъ и Кавалеромъ НИКОЛАЕМЪ КУРГАНОВЫМЪ. С присовокупленіємъ книги: Неустрашимость духа, Геройскія подвиги и примерныя Анекдоты Русскихъ. – Санктпетербург : Типография Ив. Глазунова, 1809. – 342 [3] с. 22. *Плач російській* // Основа. – 1861. – май. – С. 46–48. 23. *Погребенник В.Ф.* Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX століття) / Володимир Погребенник. – К. : Юніверс, 2002. – 160 с. 24. *Пушкин А.С.* Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях // Пушкин А.С. Собрание сочинений в одном томе / сост. А.А. Саакянц. – М. : Худож. лит., 1984. – С. 293–297. 25. Слова и рѣчи Іоанна Леванды, протоієрея Києво-Софійскаго собора: В 3- ч. – СПб. : Тип. Императорских театров, 1821. – Ч. 1–3. 26. *Софронова Л.* Взаємодія “вченої” і “народної” культур / Людмила Софронова // Людина і світ. – 1999. – №7. – С. 14–20. 27. *Софронова Л.А.* Культура сквозь призму поезиї / Л.А. Софронова. – М.:Языки славянских культур, 2006. – 832 с. (Studia philologica).

28. *Срезневский И.И.* Запорожская старина. – Х., 1833., ч. 1, кн. 1.–132 с.; 1833., ч. 1, кн. 2. – 140 с.; 1834, ч. 1, кн.3. – 168 с.; 1834., ч. 2, кн. 1 – 82 с.; 1835., ч. 2, кн. 2. – 184 с.; 1838, ч. 2, кн. 3. – 164 с. 29. *Стороженко О.* Матусине благословення // Твори Олекси Стороженка. – Львов, 1911, з друкарні Наукового Товариства імені Шевченка. – С.192–206 30. *Стороженко Олекса.* Твори [в 2-х томах] / Олексій Петрович Стороженко / упорядк. А.О. Іщука. – К : Держвидав худ. літ., 1957. – Том 2.– 422, [3] с. 31. *Ужанков А.Н.* О специфике развития русской литературы XI – первой трети XVIII века : Стадии и формации / Александр Николаевич Ужанков. – М. : Языки славянской культуры, 2009. – 254 с. – (Studia philologica) 32. *Чижевський Д.* Слов'янський романтизм / Дмитро Чижевський // Слово і час. – 2005. – №8. – С. 51–65; №9. – С. 65–78 33. *Шаповал М.* Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с. 34. *Шевченко Т.* Повісті / Тарас Шевченко.– К. : Держ. видав. худ. літ., 1964. – 688 с. 35. *Широнин И.* “Риторическое слово” в эстетике и литературной практике русского романтизма / И. Широнин // Режим доступа: <http://www.sujet.ru/publications/philology/ritslovo.html> 36. *Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Работы разных лет / Вступит. ст. и комментарии М. Чудаковой, Е. Тоддес, А. Чудакова. – М., 1987. – 541 с. 37. *Элиот Т.С.* Традиция и индивидуальный талант // Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе / Томас Стернз Элиот : [перевод с английского]. – К.: Air Land, 1996. – (Citadelle). – С. 157–166.

*Сергій Рибалкін,  
аспірант,  
Інституту філології  
КНУ імені Тараса Шевченка*

## ТЕРИТОРІЯ ХІП-ХОПУ: ПОЕЗІЯ МАГРИБСЬКОЇ ВУЛИЦІ У ХХІ СТ.

Дослідження присвячується марокканському хіп-хопу арабською мовою: мистецтву, що зародилося в 90-х роках ХХ ст., але справжню популярність здобуває лише в наш час, починаючи з 2010-2011 рр. Автор висуває припущення: тексти марокканського репу – це не що інше, як оновлене звучання бейтів поетів-просвітників ХХ ст., котрі стояли біля витоків формування сучасної літератури в Королівстві. Художні тексти хіп-хопу ХХІ ст. в марокканській літературі арабською мовою – черговий етап еволюції поетичного мистецтва: реп є медійною формою вільного вірша, а також нерідко має римування на один із традиційних розмірів арабської касиди.

*Ключові слова:* Zana Flow, вільний вірш, глобалізація, День Трону, касида, магрибський реп, мальхун, «поезія вулиці», вільний вірш, сучасна марокканська література, Умма, хіп-хоп.

Исследование посвящается марокканскому арабоязычному хип-хопу: искусству, зародившемуся в 90-х гг. ХХ ст., но настоящей популярности снискавшему лишь начиная с 2010–2011 годов. Автор выдвигает предположение, что тексты рэпа – не что иное, как обновленное звучание бейтов марокканских поэтов-просветителей ХХ ст., стоявших у истоков формирования современной литературы в Королевстве. Статья освещает преемственность литературного процесса в Марокко: тексты арабоязычного хип-хопа ХХІ ст. – очередной виток эволюции поэтического искусства, пришедший на смену свободному стиху второй половины ХХ ст.

*Ключевые слова:* Zana Flow, глобализация, День Трона, касыда, магрибский рэп, мальхун, «поэзия улицы», свободный стих, современная марокканская литература, Умма, хип-хоп.

The article studies the phenomenon of Moroccan Hip-Hop, which crystalized in the middle of 90s, but gained its tremendous levels of popularity only nowadays, after the years 2010–



2011. Author of the research makes a supposition: Moroccan Rap texts are the newborn version of the poetry of the philosophers of the 20 century. Those poets considered as the pioneers of the Modern Moroccan Literature. Hip-Hop texts in the 21 century symbolize the opening of a new page in the process of the forming of Contemporary Arabic Poetry, same as the free verse was before, in the second part of 20 century.

**Key words:** Eid el-Arch, free verse, globalization, Hip-Hop, Maghrebi Rap, Malhun, Modern Moroccan Literature, Qasydat el-Zanqa (Street Poem), Ummah, Zanqa Flow.

سـيـيـرـجـي رـيـسـالـكـيـسـن،  
طالب قسم الدراسات العليا في الدراسات الشرقية،  
معهد اللغات والآداب،  
تابع لجامعة تاراس شيفتشينكو في كييف

#### تراب الراب: شعر الزنقة المغربية في القرن الحادي عشر

تدور هذه الدراسة الفنية الأدبية حول ظاهرة الراب المغربي التي تمت بدايتها في أواخر القرن العشرين. وبلغت شهرة أغاني الراب المغربي مستواها الرائع في أيامنا الجارية فقط، بعد تظاهرات الشباب في دول المغرب العربي وعلى وجه الخصوص في تونس عام 2010–2011. ويقدم الدارس نظريته بأن نصوص الراب المغربي المعاصرة هي الإشارة إلى أبيات الشعراء والفلاسفة لبداية القرن العشرين الذين فتحوا مصادر الأدب الحديث والمعاصر في المغرب. إن نصوص الراب عبارة عن الصفحة الجديدة في تاريخ الشعر العربي مثلما كان الشعر الحر ثورة فنية في منتصف القرن الماضي.

#### كلمات مفاتيح:

الأدب المغربي الحديث والمعاصر، أمة، تونس، الجزائر، الملحون، الراب المغربي، زنقة فلو، الشعر الحر، العولمة، عيد العرش، قصيدة الزنقة، قصيدة، محمد المختار السوسي، المغرب.

Культура хіп-хопу (репу) зародилася в передмістях Нью-Йорку в 70-х рр. ХХ ст., і сьогодні поширилася по всьому світу. Касабланка, Кейптаун, Лагос, Ріо-де-Жанейро, Танжер, Шанхай – у будь-якому мегаполісі існують свої традиції репу. Більше того, сьогодні доводиться говорити про чукотський, кавказький та інші «екзотичні» види хіп-хопу, що еволюціонували поза межами великих міст. Це збагатило урбаністичну палітру новими засобами вираження, тому «унікальні» види хіп-хопу (за великим рахунком – решта репу, окрім текстів, написаних англійською і французькою мовами) сприймаються широкою аудиторією як щось дивовижне. Часто – незрозуміле їй, на жаль, аж ніяк «не академічне» з погляду науковців.

Хіп-хоп відображає прагнення молодого покоління, яке творить нову соціальну і політичну реальність. Попри хаотичність процесу суспільних перетворень, ці зміни найчастіше активно відбуваються в житті й свідомості передусім незахищених верств населення. У країнах Магрибу йдеться у першу чергу про твори покоління кінця ХХ ст., яке не має гідної освіти та достатніх можливостей для працевлаштування. Події так званої «Арабської весни», що почалася з революції 2010–2011 років у Тунісі, згодом знайшли своє художнє відображення у творах репу. Враховуючи відсоток безробітної молоді в Алжирі, Марокко та Тунісі [12], розуміємо зацікавленість урядів цих країн мобілізувати потенційно вибухову енергію на щось конструктивне.

Бурхливі темпи розвитку марокканського хіп-хопу обумовлені не лише явищами соціальними. Тут слід згадати відомий постулат про те, що «стати репером набагато дешевше, ніж бути «справжнім» музикантом, адже для цього не потрібні музичні інструменти» [1; 7, 367–369]. Простота виконання хіп-хопу

збіглася у часі з розширенням можливостей його популяризації. Кожен, хто має сьогодні доступ до мережі Інтернет – поет, продюсер та критик одночасно. Вже тільки цей фактор сприяв популярності культури хіп-хопу серед найширших верств населення. Крім того, потрапивши на терени Марокко, західна мода на реп знайшла благодатний ґрунт для зростання: вираження соціального протесту – риса, властива марокканському фольклору ще з часів Середньовіччя, коли зародився популярний жанр діалектної поезії – *мальхун*. Читання цих віршів супроводжувалося музичним акомпанементом, а тематика, як правило, стосувалася актуальних суспільно-політичних та культурних проблем монархії [4, 3]. Ці ж тенденції знайшли відлуння й у сьогоднішньому марокканському хіп-хопі:

*«F Wast Z7am Te7t Lgamra Temma Fin Bdat tri9i Chr3 Wtil Fih 3raft 3doya W fih kreht Sdi9i Nass Ma Ta3ref Lass L'3abd Zarban Tay9alleb 3la Rez9o Li Nasi Li Khal9o ghadi Mamsow9ch 9ased L'bar Charef B L7ayto msiyed Joj Wardat F 3mer Bnato sghar 9harni z7am, W9aft Dart Bant Liya Zen9a Gelt nkhtaser, Tri9 Sadeft bent 3ryana 7am9a kerch 'ha L Fomha 7amia Klab chware3 Ghzala Fersoha 9labt Zan9a l9it cheb B'mda kay khatat la7mo».*

*Ayoun Elhak – Boulevard (2013)*

Саме таким чином може виглядати запис пісні на будь-якому діалекті арабської мови, де замість специфічних звуків АЛМ<sup>6</sup> використовуються цифри. Зазвичай, 2 замінює ة; 3 – ع, 5 вживається на місці خ або рідше, غ; 7 відтворює ح, під 9 мається на увазі ق. При бажанні, текст пісні можна записати й арабською графікою. Але тут існує ймовірність похибки, адже попри загальну зрозумілість системи транслітерації, слід зважати на ідіостиль автора, діалект, рівень грамотності, наявність скорочень; а також принципову неможливість коректної передачі арабської фонетики латинською графікою.

Переспів наведеного уривка “Boulevard” українською звучатиме так: «У середині людської тісняви під тиском бідності народилося мистецтво пісні. Життя розпочалося з довгої вулиці, що подарувала мені ворогів і змусила ненавидіти друга. Народ не бачить навколо ницості, кожному все одно, що буде з ближнім. Одне у подумах – до бару йти напиться. Я ставлюся до життя з ввічливістю, даруючи дітям маленькі приводи посміхнутися, адже вся вулиця – моя донька, біля дому якої я вирішив зупинитися. Дурна, оголена дівка, що бере різну гидоту до рота, вуличний пес й далі казати доста. Я стрів там молодість, а мене зустріли як м'ясо і кості, я помилюся у виборі місця народження. Сльози на очах у чоловіка, капають в землю просто...».

Сучасні дослідники мистецтва репу, Саралі Гінсбур та Марк ЛеВан (професор історії Каліфорнійського університету, відомий рок-музикант) відзначають: «Так само як хеві-метал сприяв знищенню Залізної завіси, хіп-хоп

<sup>6</sup> АЛМ – арабська літературна мова. Точнішим є англійський аналог: MSA – Modern Standard Arabic.

став музикою глобалізації»<sup>7</sup> [8]. Сьогодні термін «покоління хіп-хопу», запропонований у 2002 році відомим американським журналістом, суспільним діячем, дослідником молодіжної культури Бакарі Кітваною, вказує не так на плеяду американських чорношкірих реперів кінця ХХ ст., як на новий спосіб мислення, менталітет людини Нової Епохи: ери глобалізації, постмодерну та відкритої економіки [6, 4]. Для хіп-хопу це означає поєднання елементів молодіжної культури зі згадками про труднощі жити в бідності, ототожнення власної художньої ідентичності, «авторського я», із загальним культурним кодом нації, до якої належить репер. У Марокко хіп-хоп не лише прижився, здобувши визнання серед окремих поціновувачів. За якихось десять років мистецтво репу стало, без перебільшення, національним трендом.

Тут простежуються чіткі паралелі з процесами, які відбувалися у літературі монархії на початку ХХ ст. Тоді, завдяки діяльності реформаторів і технічному прогресові, швидкими темпами почала зароджуватися новітня марокканська словесність [12, 97–100]. Порівнюючи поетичні тексти початку ХХ–ХХІ ст., можна перекоонатися у глибокій співзвучності тематики. В обох випадках на перший план виступають питання соціального, політичного та культурного характеру. Навіть конкретні образи збігаються. Бейти суфійського просвітника дуже добре перегукуються зі строфами сьогоднішніх марокканських реперів. Ас-Сувейсі (1900–1963) пише:

*«Допоки мій народ вклонятиметься невігластву?  
Так, неначе не був раніше ніколи вільним?  
Так, немов не настане день, аби висловитися...  
Королі захищають лише те, що можуть  
А серед нас хіба нема просвітителя,  
Який би сказав: підніміть голови,  
Чому ви їх опустили?  
Хіба не залишилося серед нас Моравідів  
Які би вказали народові шлях до його величності?»<sup>8</sup>*

Виконавець Muslim з Танжеру більше ніж через пів століття підхоплює:

*«Серед нас немає жодного, хто поклав би край тиранії –  
Потонули в провині – чого ж моїй душі ще хотіти?  
Животіємо в гріхах, щоразу розпалюючи апетит,  
Диявол пускає слину в бажанні спокусити світ.  
Не залишилося Чоловіка, з яким на душі спокійно,  
Відчуваєш себе немов серед натовпу гола дівчина,*

<sup>7</sup> “One cannot disagree with LeVine, who argues that if heavy metal ‘brought down the Iron Curtain, hip-hop has become the music of age of globalization” [4].

<sup>8</sup> Біографію та огляд доробку Ас-Сувейсі, переклади уривків з його віршів українською у виконанні автора статті наведено тут: Сучасна марокканська арабомовна поезія: становлення та еволюція // Східний світ №1, 2014. – С. 99–101.

*Немає Того, хто привчить дітей до доброї поведінки,  
Гроші – вінець, принципи йдуть по вітру.  
Продажні суди, перестрілки у кривавих війнах,  
Вже навіть сльози не течуть по обличчю,  
Нащадкам, кажете, буде ліпше? А мені як жити?»*

*Muslim, “Dounia Fania” (Album Ar-Risala 2014)*

Народився Мухаммад Мезурі (справжнє ім'я співака) у 1981 р., перших успіхів на ниві творчості досяг уже у 15 років, об'єднавши зусилля з компанією нігерійських емігрантів. Так з'явилася група, що називалася “Out Life” і грала щось на кшталт репу. Наприкінці дев'яностих гурт здобуває певну популярність серед прихильників, але на той час ще рано було говорити про любов і визнання – арабський світ тільки починав своє знайомство з хіп-хопом. Крім того, через внутрішні конфлікти, колектив розпадається. Muslim, а також інший учасник, L3rbé (марокканський варіант написання слова العربي, що означає «араб»), у 1998 р. стають біля витоків, без перебільшення, легендарного марокканського реперського колективу, а де-факто – дуету, що отримує назву Zan9a Flow (Zanka Flo, Zanja Flow, زنقة فلو тощо). «Легендарність» колективу впливає як із сьогоденної його популярності (місця в чартах на радіо, кількість згадок у пошукових системах, поширеність МРЗ-записів у легальному та нелегальному продажу), так і з огляду на те, що творчість групи стає предметом наукових досліджень<sup>9</sup>. Навіть у більш консервативній та «звичній» арабській поезії темпи літературної критики не встигають за плодами натхнення письменників. Що ж до масштабів зростання кількості виконавців хіп-хопу в країнах Магрибу після 2010–2011 років, то тут і говорити годі. Якщо лише перерахувати найбільш популярні імена, відразу набереться не менш, ніж кілька десятків «поетів вулиці». Пульсація окремих зірок спалахує і гасне, а Zan9a Flow продовжує залишатися популярною. Творчість дуету «Мусульманина» з «Арабом» не лише відкрила нову сторінку в культурному житті Королівства, але й заклала наріжний камінь у фундамент явища, котре сучасні марокканські дослідники все ще несміливо, але частіше і частіше, називають «школою хіп-хопу». Історія формується на наших очах, завдяки глобалізації не так вже й довго залишилося чекати, щоб перевірити – чи справді є резон говорити про потенційну можливість всесвітньої популяризації арабського хіп-хопу і появу «марокканської школи», чи це чудове мистецтво так і залишиться насолодою мільйонів окремих прихильників.

Тематика пісень колективу – глибоко соціальна. Сформувавшись як особистість в тіні непривітних вуличок великого портового міста – Танжеру, Muslim рано втратив батьків, вирішуючи разом з однолітками, серед яких був його друг дитинства L3rbe, гострі життєві проблеми. У процесі вирішення цих проблем Мухаммаду Мезурі довелося познайомитися з бідністю – суспільною

<sup>9</sup> Наприклад, стаття іспанського дослідника Jairo Guerrero: “Zanka Flow: Rap en arabe marroquí”, опублікована в 2012 році у збірнику наукових праць Romano-Arabica № 12, що приурочений до 55-ї річниці арабістики в Румунії.

хворобою, яка робить серця черствими, а думки – сірими. Безробіття, алкоголізм і наркоманія, ісламський радикалізм, розбрат, що панує в Арабському світі – всі ці проблеми для Поета вулиць не є чимось далеким. Біда породжує біль, і саме тексти болю, як правило, виходять найбільш щирими. У дуеті з «Арабом», виступаючи під знаменами колективу Zanqa Flow, «Мусульманин» створює чимало гарних пісень, в яких друзі дитинства розповідають про свою соціалізацію на вулицях великого міста. Цей самий шлях зараз, у XXI ст., проходять тисячі підлітків у різних куточках світу, не тільки на Близькому Сході. І біль молодого покоління лише зростає, адже без проведення нового курсу суспільних реформ, можливість реалізуватись у житті згасає. Зникає самий сенс життя, а це вже створює засади для появи релігійного фундаменталізму, криміналу, й загального відчуття *fin de siècle*.

Зірка Zanqa Flow, як і сяйво багатьох інших яскравих колективів, також згасає. Через конфлікти між учасниками дуету, група розпадається. Але це не можна назвати колапсом, йдеться швидше про переформатування. Аналізуючи сольну кар'єру «Мусульманина» та «Араба», можна пересвідчитися в тому, що після розпаду Zanqa Flow справи у хлопців пішли тільки краще. Якість звукозапису в обох стала набагато вищою, ажіотаж у ЗМІ не зменшився. До того ж, починаючи з 2013–2014 рр., в мережі Інтернет з'являються чимало відео, де простежується професіональний підхід режисера й оператора до фінального медіа-продукту. Це дозволяє зробити припущення, що «чвари» між учасниками колективу – не що інше, як забавки продюсерів, спрямовані на підігрівання популярності виконавців.

У 2014 р. творчість як «Мусульманина», так і «Араба» набирає обертів, виходячи за межі кола соціальної проблематики. Кризові процеси в марокканському суспільстві цікавлять виконавців так само як і раніше, але в їхніх текстах все виразніше починає поставати політична риторика. Чимось схожа з офіційною позицією марокканського уряду. Зокрема, в пісні إنذار («Попередження», «Застереження»), L3rbe прямо згадує Катар та держави Перської затоки, чий курс часто йде врозріз з інтересами арабських країн Магрибу. Виконавців, проте, важко звинувачувати в ангажованості – проблематика співвідношення особистого й колективного в художніх текстах цікавила дослідників багатьох арабських країн вже на початку другої половини XX ст. Відомий єгипетський мислитель, Тага Хусейн (1889–1973), ввів у 1954 р. до літературознавчого дискурсу спеціальний термін, التزام («ільтізам» – ангажованість), щоб окреслити суть конфлікту, який відбувається в душі кожного автора [12, 102].

У будь-якому літературному дослідженні, присвяченому арабській поезії, одним із найбільш частотних термінів є «касида» – традиційна поема, що нерідко перекладається як «вірш» взагалі [10]. Арабським відповідником «поезії в прозі», наприклад, виступає: قصيدة نثرية або قصيدة النثر (дослівно: «прозова касида», «касида у прозі») [12]. У деяких випадках використання такого терміну обумовлене не лише літературознавчими позиціями; це свідомий крок автора, який хоче підкреслити арабську природу поетичного

твору та наголосити на його культурних витоках. Марокканські дослідники навіть ввели до словника літературознавчого дискурсу новий термін, що позначає поезію, написану з нагоди національного свята – Дня Трону<sup>10</sup> – «Касида ‘Аршійя» (قصيدة عرشية) [13]. Відтак, на нашу думку, порівнюючи тексти сучасного хіп-хопу в Марокко з іншими формами арабської поезії, доречно буде ввести в обіг таке визначення як قصيدة الزنقة («касида спальних районів», «касида вулиці»). Історія репу в Марокко, так само як і процес становлення сучасної поезії арабською мовою – це безперервна боротьба між поступом глобалізації та національним самоототожненням. Так само, як арабський поет у ХХ ст. вважався рупором суспільства, магрибський репер у ХХІ ст. – це парламентар від народу. Виконавець хіп-хопу в Марокко – частий гість на популярних радіостанціях, бажана зірка будь-якого мистецького заходу: від музичного фестивалю до літературних вечорниць. Завдяки такій підтримці на рівні держави, енергія марокканської молоді мобілізується в ресурс творчості, що зменшує ризик виникнення більш гострих форм прояву суспільного невдоволення. Тому теза, нібито-то «поезія вулиці» в Марокко сьогодні – це андеграунд, – швидше рекламний хід, а не реальний стан речей. Політика уряду ніяким чином не перешкоджає появі величезної кількості профілів хіп-хоп виконавців на Facebook, їхні відео на Youtube здобувають мільйони переглядів. Найбільш популярні реperi мають своїх послідовників, «учнів», що пишаються приналежністю до «школи». Серед відомих марокканських виконавців згадаємо зокрема Н-Кayne (Мекнес), Muslim (Танжер), Don Bigg (Касабланка), Fnaire та Shayfeen (обидва гурти з Марракешу) – кожен має свій неповторний стиль і манеру читання. Поняття «школа магрибського хіп-хопу» на сьогодні умовне, адже в Марокко, Тунісі та Алжирі – країнах, де реп арабською мовою найбільш популярний, підхід до тлумачення суті «школи» відрізняється, як відрізняється й сам хіп-хоп. Крім того, відсутня серйозна критика, яка би змогла виразно окреслити основні складові частини «школи». Про її існування сьогодні говорять лише самі виконавці, особливо молодь, для якої почесно орієнтуватися на своїх старших попередників, покоління 80–90 рр. народження (вік більшості виконавців хіп-хопу в Марокко близько 30 років).<sup>11</sup> Якщо американський хіп-хоп подекуди все ще продовжує асоціюватися з «музикою чорного гетто» (хоча у ХХІ ст. цей підхід здається рудиментарним), марокканська «вулична поезія» з перших етапів виникнення охоплює більш глибокий пласт тем. Йдеться водночас і про технічні відмінності хіп-хопу (підбір музичного супроводу, різна мелодика англійської та арабської мови), і

<sup>10</sup> Детальніше див.: «Тронна касида»: марокканський панегірик у ХХ ст. // Східний світ. – 2014. – № 4.

<sup>11</sup> <http://rap.genius.com> – «Енциклопедія хіп-хопу» – сайт, де можна знайти художні тексти найбільш популярних реперів з усього світу, в тому числі, з країн Магрибу. Кожна пісня супроводжується посиланням на відео-кліп у мережі, а також, подекуди, критикою та тлумаченням до її тексту.

про ідейне наповнення текстів. Тому реп у Марокко *ніколи* не був музикою андеграунду, у *західному* сприйнятті цього терміну<sup>12</sup>.

Потенційне коло слухачів марокканського хіп-хопу обмежене суто «технічними» чинниками: тексти пісень написані арабською літературною мовою або її північно-африканськими діалектами, що автоматично зменшує міжнародну аудиторію, спроможну зрозуміти художньо-естетичний посил. Навіть звертаючись до всієї ісламської Умми, марокканські реperi (а також їхні алжирські, туніські та лівійські колеги) ризикують бути непочутими внаслідок «несвідомої глухоти» мешканців інших арабських країн, для яких північно-африканські діалекти вже не одне десятиліття залишаються «магрибською грамотою». Інший фактор, що поки не дає марокканському хіп-хопу здобути всесвітню популярність – несвідоме сприйняття європейцями та американцями арабомовного репу як кумедної варіації на тему західної культури, нашвидкуруч адаптовану під місцеві реалії. Таке ставлення продиктоване стереотипами, які дійшли до нас ще з темних віків, коли в світі панувала концепція «для двох не вистачить».

Причини несприйняття Східної культури (в тому числі й арабського хіп-хопу) сьогодні схожі з мотивами, що спонукали монархів християнських теократій Середньовіччя йти походами на «мусульманських дикунів». Ця сама ситуація простежується й у інших «екзотичних» видах «вуличної поезії», зокрема у нігерійському хіп-хопі [4, 5; 9]. Але проблематика сприйняття широкою аудиторією виконавців з країн Чорної Африки відрізняється від причин, що перешкоджають поширенню марокканського хіп-хопу. Якщо реп у Магрибі створюється в основному арабською та французькою мовами, носіями переважно мусульманської цивілізації, то в Нігерії все складніше. Протистояння між християнами та мусульманами виливається не лише у криваві перестрілки й терор, але й у несприйняття ближнього на рівні мистецтва. Крім того, у країнах на південь від пустелі Сахара, все ще міцні позиції аборигенних традицій та вірувань, що додає до художньої палітри барв, зовсім чужих для «західного ока».

На нашу думку, головною проблемою, яка виникає при порівнянні марокканського репу з його американським «першоджерелом», є бажання дослідника зобразити еволюцію хіп-хопу лінійно, наголошуючи на послідовності усіх процесів становлення цього мистецтва. Любов до побудови узагальнюючих концепцій та бажання підкріпити авторитетність власної думки посиленнями на попередників – це невіддільна складова наукового мислення. Проте у випадку хіп-хопу раціональний підхід наражається на парадоксальні результати взаємодії двох цивілізацій – західного та східного світів. А цей процес вже не є лінійним: американський реп виник, за великим рахунком, як

---

<sup>12</sup> «Андеграунд» (англ. *underground*: підземелля, заплілля) – напрям у мистецтві, представники якого вважають всі інші художні тенденції несправжніми з огляду на їх задеіологізованість, легітимність чи комерціалізацію. Андеграунд опонує класичній традиції, звертається до контркультури, субкультури, молодіжних неформальних рухів та маніфестацій проти клішованих зразків поведінки та інерції мислення [11, 68].

наслідок колонізації та рабовласницької політики білої людини у XVII–XIX ст. Тепер нащадки колишніх рабів тим виразніше протиставляють свою ідентичність вчорашнім експлуататорам, чим сильніше вони відчували несправедливість та нерівномірний розподіл громадянських прав у суспільстві раніше. Так само, якщо на початку XX ст. колонізація країн Африки французами й англійцями відкривала широкі перспективи окремим групам авантюристів для життя з нової сторінки, то уже у XXI ст. спостерігаємо зворотній процес. У пошуках кращої долі мігранти заокеанських володінь Європи «колонізують» свої вчорашні метрополії, створюючи додаткові проблеми консервативним урядам, яким доводиться заспокоювати місцевих радикальних націоналістів. Усе це дає плідний ґрунт для появи щирих текстів хіп-хопу, що здатні втілити у Слові переживання автора і його оточення (для мусульманина це часто уся багатомільйонна Умма), а також, якщо пощастить із продюсером, принести матеріальні дивіденди. Крім того, Марокко традиційно вважається раєм для забезпечених американських і європейських пенсіонерів та публічних осіб різного ґатунку. Ця невеличка за кількістю «соціальна верства» насправді має великий вплив на хід життя в Королівстві, адже, як правило, представники клубу не цураються опікою різних соціальних програм. Йдеться про комплекс заходів, спрямованих на подолання низького рівня грамотності населення периферії, боротьбу з безробіттям мешканців великих міст; відстоювання прав жінок та етнічних меншин (зокрема берберів) на місцевому та міжнародному рівні, сприяння молодим талантам у навчанні в кращих закордонних ВНЗ, підтримка закладів охорони здоров'я та культури тощо<sup>13</sup>.

Порівняння рабовласницької політики європейців у країнах Чорної Африки та колонізаційних процесів XVII–XIX ст. у державах Магрибу не зовсім коректне з огляду на різний зміст цих явищ. На сьогодні навіть найбільш пан-арабськи налаштовані патріоти в Марокко та Алжирі не заперечують того факту, що політика західних країн (передусім Франції) мала й позитивні наслідки. Але попри відмінності у першопричинах, результати взаємодії Сходу та Заходу в обох випадках виявилися трагічно схожими: унікальний досвід взаємозбагачення культур став майже непомітним на тлі супутніх проблем. Відтак, основним поштовхом, що активізував еволюцію хіп-хопу у сучасному його вигляді, є процес цивілізаційної взаємодії та перешкоди, які виникають на цьому шляху. У XXI ст. діалог між Сходом та Заходом вступив у нову фазу, обумовлену розвитком економічних та культурних відносин, технічному прогресу, а також полегшенню можливостей комунікації і творчого самовираження [2; 3]. Колишні образи втратили актуальність, хоча повністю не забулися, глобалізація лише змінила пріоритети: якщо раніше відстоювати свою авторську чи національну ідентичність було прийнято шляхом антагонізму, протиставлення «комусь поганому», то тепер головним питанням

---

<sup>13</sup> Наприклад, Фонд матері Річарда Бренсона – мільярдера з Великобританії, що опікується проблемами берберських племен Марокко, зокрема питанням можливостей жіночого працевлаштування та доступу до освіти. Детальніше можна дізнатися з інтерв'ю Бренсона кореспонденту Forbes [5].



стає пошук ключових орієнтирів, що дозволили б цю ідентичність створити. Крім того, історія зіграла злий жарт із «західною людиною», яка довгий час недооцінювала Схід. Сьогодні не марокканські автори намагаються наслідувати модні американські тенденції, а навпаки, виконавці зі Сполучених Штатів співають про своє мусульманське коріння<sup>14</sup>:

«Сестрам і матерям нашим  
Що покривають своє волосся у любові до Бога,  
Творця світів, Скульптора зоряного небозводу,  
Під час Хаджу ми ходимо, у Рамадан практикуємо голод –  
Не вживаючи їжі – легше нагодувати розум,  
Перемогти демонів, побачити Слово,  
Спиратися на Сури – це основа  
(Не їсти свинину, не брати вина до рота)».

*Lupe Fiasco, "Muhammad Walks" (Single, 2014)*

Одним із основних кліше в поетичних текстах будь-якого репу є аналоги англійських лексем "hood" та "street". У хіп-хопі українською та російською мовами конструкції з цими словами зазвичай прийнято перекладати, використовуючи жаргонну фразу «на районі». Слово «вулиця» менш поширене, і зустрічається частіше у жанрі «блатний шансон». Асоціюється така музика, відповідно, не з протестом молоді, а з «романтикою» пенітенціарної системи країн колишнього СРСР. Що ж до марокканського репу, то тут існують прямі аналоги: الحومة до "hood" та الزنقة для "street". Обидві лексеми часто зустрічаються в текстах та назвах пісень, популярні вони і як творчі псевдоніми та назви для музичних груп: شاعر الزناقي (псевдонім виконавця), زنقة فلو (назва колективу з Танжеру), باقي في الزناقي (назва пісні) тощо. Підбір звучного псевдоніму є одним із невіддільних елементів культури марокканського хіп-хопу – правильна комбінація слів додає яскравих штрихів іміджу виконавця. Серед найбільш промовистих: Muslim («мусульманин»), L3rbe («араб»), Ayoun El-Hak («очі істини»), ShaZer Zna9i («поет вулиць»), Amir Le9waf («емір рим») та ін. Ця традиція характерна і для сучасної арабської поезії літературною мовою – єгипетського письменника Ахмада Шауки називають أمير الشعراء «емір поетів», алжирського поета Муфді Закарію – شاعر الثورة الجزائرية «співцем алжирської революції»; катарський та єгипетський публіцист, поет і літературний критик Хасан Тауфік обрав собі псевдонім مجنون العرب – «Маджнун аль-Араб», що є алюзією на відому на Близькому Сході історію кохання Маджнуна і Лейли. Такий підхід до сценічного образу не випадковий і підкреслює тісний зв'язок з арабо-мусульманською цивілізацією.

<sup>14</sup> "And to the sisters and the mothers of ours, who cover themselves cause they're lovers of God, the Creator of the worlds, Sculptor of the stars. During Hajj we walk, through Ramadan we starve, though you not eatin', there's a feedin' of the mind. A defeatin' of the demons, a seein' of the signs, a leanin' on the lines from the surahs, getting purer, God deemed it unclean (There's no eatin' of the swine, not drinkin' of the wine)".

Критика не встигає за темпами творчості молодих письменників, кількість яких щороку збільшується, і ця тенденція простежується у всьому арабському світі. Не є винятком і сучасна арабомовна поезія у Марокко. Що ж до хіп-хопу, то, на нашу думку, «поезія марокканської вулиці» потребує ґрунтовного вивчення з компаративістичних позицій. Порівнюючи тексти пісень магрибських виконавців хіп-хопу із сучасною арабомовною поезією північно-африканських авторів, можна прослідкувати спільність тенденцій, тем, технічних прийомів римування. Це підкреслює художню цінність хіп-хопу та загальний вплив, яким музика та мистецтво віршування надихають марокканську молодь на креативний пошук нових можливостей реалізації власного таланту. Однак аналіз тенденцій потребує часу для критичного осмислення, тому, на нашу думку, наукові публікації, присвячені становленню мистецтва хіп-хопу в країнах Магрибу, можуть з'явитися за кілька років, коли справжні поціновувачі мистецтва розсудять, чи потрібна їм «поезія вулиці» в такому вигляді, як вона існує зараз.

Історія показує, що талант людини може проявитися і в найбільш несприятливих умовах, якщо та дійсно цього бажає. Часто бюджет кліпів марокканських реперів не перевищує кількості доларів, при цьому відео отримує показники в мільйони переглядів на Youtube. А в еру глобалізації та політики великих мережових корпорацій «Інтернет до кожного дому», кількість переглядів – це перший показник, на який зважає продюсер. Продюсер для виконавця хіп-хопу у ХХІ ст. – ніщо інше як багатий вельможа або правитель-меценат для поета Омейядської та Аббасидської доби. А в Марокко ці ролі ще й поєднуються, адже, як відомо, Король – покровитель мистецтв.

1. *Abu Ghanim, K.* Les changements de la nouvelle musique jeune au Maroc. – Rabat, 2009.
2. *Drissel, D.* Online Jihadism for the Hip-Hop Generation: Mobilizing Diasporic Muslim Youth in Cyberspace // *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, vol. 2, N. 4. – P. 7–19. – Common Ground, 2007.
3. *Drissel, D.* Hip-Hop Hybridity for a Glocalized World: African and Muslim Diasporic Discourses in French Rap Music // *The Global Studies Journal*, vol. 2, N. 3. – P. 121–143. – Common Ground, 2009.
4. *Gintsburg, S.* Yo! I'll spit my rap for y'all... in darija: Local and global in Moroccan hip hop culture // *Evolution des pratiques et representations langagières dans le Maroc du XXI<sup>e</sup> siècle*. – L'Harmattan, 2013.
5. *Greenberg, Z.* A Kasbah That Rocks: Inside Richard Branson's Moroccan Retreat // *Forbes Life*. – June 30, 2014.
6. *Kitwana, B.* The Hip Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in African American Culture. – Basic Civitas Books, 2002.
7. *Kubrin, C.E.* Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music // *Social Problems*, vol. 52, Issue 3. – P. 360–378. – University of California Press, 2005.
8. *Levine, M.* Heavy Metal Islam. Rock, Resistance and the Struggle for the Soul of Islam. – Three Rivers Press, 2007.
9. *Omoniyi, T.* Holy Hip-Hop, language and social change // *The Sociology of Language and Religion: Change Conflict and Accomodation*. – Basingstoke, 2010.
10. *Qasemi, M.* – 2000–1936 *سيرة القصيدة، ببليوغرافيا الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب* 2000. – 83 ص منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2000.
11. Літературознавча Енциклопедія: У двох томах. Т. 1. / Авт.-уклад. *Ю.І. Ковалів*. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
12. *Рибалкін С.В.* Сучасна марокканська арабомовна поезія: становлення та еволюція // *Східний світ*. – №1, 2014. – С. 95–109.
13. *Рибалкін С.В.* «Тронна касида»: панегірик у марокканській поезії ХХ ст. // *Східний світ*. – № 4, 2014.

## **НЕОМІФОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ БОГОМАТЕРІ У ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І ВІРИ ВОВК: УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ НАРОДНОГО ПРАВОСЛАВ'Я І НАРОДНОГО КАТОЛИЦИЗМУ**

У статті вперше порівнюється неоміфологічна інтерпретація образу Богоматері у Тараса Шевченка і Віри Вовк. Наведено історико-культурний контекст народного католицизму в Бразилії, окреслені особливості цього явища. Використані матеріали польових досліджень і католицької доктрини. Текстологічний аналіз показує інтуїтивну подібність художнього світогляду Кобзаря і Віри Вовк. Проте доведено, що В.Вовк осмислює образ Марії на рівні XX – XXI сторіч, у тому числі на основі емігрантських реалій. Натомість поема Т. Шевченка «Марія» більше ґрунтується на апокрифах.

*Ключові слова:* Віра Вовк, Тарас Шевченко, неоміфологізм, компаративний аналіз, народний католицизм, народне православ'я, Богоматір, Діва Марія.

В статье впервые сравнивается неомифологическая интерпретация образа Богоматери у Тараса Шевченко и Веры Вовк. Приведен историко-культурный контекст народного католицизма в Бразилии, очерчены особенности этого явления. Используются материалы полевых исследований и католической доктрины. Текстологический анализ показывает интуитивное сходство художественного мировоззрения Кобзаря и Веры Вовк. Однако доказано, что В.Вовк осмысливает образ Марии на уровне XX – XXI веков, в том числе на основе эмигрантских реалий. В противоположность этому поэма Т.Шевченко «Мария» больше основывается на апокрифах.

*Ключевые слова:* Вера Вовк, Тарас Шевченко, неомифологизм, компаративный анализ, народный католицизм, народное православие, Богоматерь, Дева Мария.

In the article neomythological interpretation of Virgin image in the works by Taras Shevchenko and Wira Wowk is first compared. A historical-culture context over of folk catholicism in Brazil is made, the features of this phenomenon are emphasized. Materials of the field researches and catholic doctrine are used. A textual criticism analysis shows intuitional likeness of artistic world view of Kobzar and Wira Wowk. However it is well-proven that Wira Wowk comprehends Maria image at the history of XX – XXI centuries, including on the basis of emigrant realities. But poem of Taras Shevchenko "Maria" anymore is base on apocryphas.

*Key words:* Wira Wowk, Taras Shevchenko, neomythologism, comparative analysis, folk catholicism, folk Orthodoxy, Mother of God, Virgin.

Компаративний аналіз плідно застосовується в сучасному літературознавстві. Проте завжди існує проблема проведення аналогій, а саме: наскільки адекватними будуть ці паралелі. Доведення суголосності текстів, віддалених один від одного хронологічно або культурно, вимагає об'єктивності. Але, незважаючи на це, спостерігається феномен: автори часто повторюють одне одного, якщо перебувають в інших географічних або історичних площинах. Це можна пояснити інтуїтивною спорідненістю письменників або схожими генетично-контактними умовами середовища, в якому творили митці.

Одна з таких паралелей – образ Богоматері в поемі Т.Шевченка «Марія» і поезії В.Вовк. Для аналізу взято цикл віршів письменниці «Молебень до Богородиці».

Мета дослідження – компаративний аналіз образу Богоматері в творчості Т.Шевченка і В.Вовк. Відповідно до мети ставляться завдання:

- 1) окреслити аспекти маріології;
- 2) розглянути неоміфологізм як теоретичну концепцію;
- 3) пояснити особливості народного православ'я і народного католицизму;
- 4) здійснити текстологічний аналіз у порівнянні творів Кобзаря «Марія» і текстів В.Вовк (на матеріалі поетичної збірки «Молебень до Богородиці» та роману «Останній князь Звонимир»).

Багатоманіття інтерпретацій Т.Шевченка триває з XIX століття (праці І.Франка, М.Драгоманова) до сучасності. Відомі дослідження Д.Чижевського, І.Дзюби, О.Забужко, О.Брайка, І.Бетко, М.Моклиці, В.Яременка та ін., присвячені образу матері та, зокрема, Богородиці в творчості Кобзаря. Таким чином, можна виокремити материнський комплекс у світогляді письменника. З одного боку, тема висвітлена достатньо, але з другого – існують нез'ясовані проблеми, які вимагають ширшого застосування. У даному разі методом може стати транскультурний. Як слушно зазначає Т.Гундорова: «Не можна сьогодні підроблятися «під Шевченка». Треба з Шевченком говорити на рівних, з урахуванням нашого життєвого досвіду двох століть «без Шевченка» і з урахуванням поетичних практик двадцятого і початку двадцять першого століть, без яких ми вже не можемо нормально мислити» [3].

На нашу думку, завдяки розкриттю історико-культурного контексту і залученню здобутків різних гуманітарних галузей: філософії, релігієзнавства, психоаналізу тощо – є підстава для об'єктивного і комплексного розуміння Кобзарєвого світогляду. Відтак, для порівняння Шевченківської маріології може бути творчість Віри Вовк (автонім Віра Лідія Катерина Селянська, 1926 р.н.), відомої української письменниці в Ріо-де-Жанейро. Незважаючи на мешкання в еміграції з 1945 р., сама В.Вовк не вважає себе діаспорною діячкою і підтримує зв'язки з материковою Україною. Значна популяризаторська діяльність письменниці являє собою, зокрема, велику перекладацьку спадщину, серед якої – переклади творів Т.Шевченка португальською мовою та наукові розвідки, присвячені компаративному аналізу поезії Кобзаря та бразильських романтиків. Ця проблема не була в центрі уваги компаративістики, хоча В.Вовк здійснила значний внесок у порівняльне літературознавство і шевченкознавство.

Цінним є те, що багатоманітна творчість В.Вовк: поезія, проза, драматургія, переклади, літературна критика, теоретичні студії – неодноразово звертається до образу Богоматері, причому демонструє оригінальний підхід до цієї проблеми. Авторка (яка, до речі, досліджувала маріологію у фольклорі на матеріалі народних легенд) змальовує образ Пречистої на українському ґрунті, водночас застосовуючи бразильські реалії. Інтуїтивно зображення Марії в творчості В.Вовк нагадує шевченківське завдяки реаліям і тому являє собою цікавий матеріал аналізу. Письменниця стоїть на засадах народного

католицизму, проте в цьому варіанті дуже потужна українська лінія, причому не лише гуцульсько-бойківська (генетично близька авторці), а й наддніпрянська.

Дослідження присвячене виокремленню феномена неоміфологізму (тобто співвіднесеності мистецтва з міфом), але на матеріалі української літератури. Дослідники Тартуської школи (зокрема В.Руднєв) характеризують неоміфологізм на прикладі російської (М.Булгаков, «Майстер і Маргарита») та зарубіжної літератури (Т.Манн, «Доктор Фаустус»), тоді як це явище вимагає чіткого окреслення також і в українському річищі, оскільки символіко-концептуальний матеріал вітчизняної літератури, особливо сучасної, побудований на прапирнях рідної культури і значною мірою базується на міфології – як вищій, так і нижчій.

Виходячи з концепції неоміфологізму, що має на увазі розгляд епохи ХХ століття як взаємопов'язаність культурно-естетичних міфів, а також тенденції до міфотворення взагалі, варто проаналізувати саме поетичні твори В. Вовк, оскільки донедавна більша увага надавалася прозі цієї авторки (В.Шевчук, І.Калинець, Ю.Григорчук та ін.).

Поезія В.Вовк не є стилізацією або прагненням вузького наслідування міфу. Це залучення західноєвропейського, античного, бразильського, українського та інших контекстів, оригінальне філософське осмислення вічних проблем і актуальних подій ХХ – ХХІ ст., а також побудування власного хронотопу. З одного боку, це свідчить про глибоку ерудицію і культуру авторки, а з другого – про яскраво виражений інтуїтивізм письменниці. Відтак, лірика В.Вовк – придатний матеріал для дослідження неоміфологізму вже в ХХІ столітті. Таким чином, підтверджується культурно-історична тяглість як окремої концепції неоміфологізму, так і літератури взагалі.

Оскільки неоміфологізм базується на фольклорі, то варто перейти до народного католицизму. Як відомо, це один зі складників магічного реалізму, у річищі якого творить В.Вовк. Концепти офіційної релігії поєднуються з елементами народних вірувань, обрядів, забобонів, фольклору, міфів. Аналогічне можна стверджувати про народне православ'я Т.Шевченка, виражене в поемі «Марія». Ця форма також базується на українських світоглядних реаліях, проте являє собою складніше явище, ніж «двовір'я».

Для глибшого розуміння народного католицизму варто дослідити релігійний чинник, яскраво представлений у Бразилії, цікавим чином поєднаний українськими віруваннями. Тому варто говорити про це як про прояв народного католицизму – одне з понять магічного реалізму. Переважна більшість українських іммігрантів – греко-католики, які, однак, обрядністю не змішуються з римо-католиками (тобто корінним населенням Бразилії), не поступаючись навіть дрібницями ритуалу. Український церковний календар не змінюється, незважаючи на інші кліматичні умови: «Різдво в Бразилії припадає на найжаркішу пору року, а Петра і Павла – на найхолоднішу» [4, 196].

Але спостерігаються і відмінності в дотриманні обряду. Якщо в сільській місцевості українці ставляться консервативно до обрядності, то в містах

іммігранти відвідують і римо-католицькі храми. Це позначається на світогляді та відповідно фіксується в літературній творчості В.Вовк.

І греко-, і римо-католицький світогляд об'єднує культ Діви Марії (тоді як у православ'ї він не виокремлений, хоча Божа Мати, звичайно, ушановується). Про особливе вшанування культу Пречистої в Бразилії свідчить уже той факт, що серед 230 українських католицьких церков у цій країні «найбільше названо на честь Матінки Божої» [4, 219]. Оскільки православні в Бразилії становлять меншину, і сама В.Вовк – греко-католичка, – варто зупинитися лише на католицькій специфіці маріології. Оскільки письменниця досліджувала легенди, присвячені Діві Марії, і образ Богородиці різноаспектно відбитий у творчості авторки, слід зупинитися на особливостях культу Богоматері в Бразилії.

За свідченнями М.Гримич: «За календарем української католицької церкви в Бразилії, наприклад, чи не кожен місяць року присвячений якійсь духовній акції. Так, травень – це так званий «Марійський місяць», коли вшановується Матір Божа, серпень – «місяць покликань», вересень – «місяць Біблії», жовтень вважається «місяцем вервиці»» [4, 196]. Відомо, що «травневе набожество» на честь Діви Марії в Україні «запровадили монахи-кармеліти 150 років тому. Відтак в цілому краю в Греко-Католицькій Церкві понад півтора сторіччя відправляється урочистість, присвячена Цариці мая» [4, 213]; цей культ у Бразилії приніс орден василіан, що досі має там великий вплив. До того ж, травень збігається з Днем матерів. Тут знову можна бачити синтез народних вірувань і офіційної церковної доктрини, сакрального і профанного. Українці Бразилії пізнають культ Божої Матері через образ земної жінки – функцію материнства.

Українсько-бразильський фольклор знає два образи-символи Божої Матері. Зокрема, це чорна покровителька Бразилії, неодноразово змальована в творчості В.Вовк – Матінка Божа Апасеріда (Nossa Senhora da Conceição Aparcerida). За твердженнями Ватикану, у 1717 р. чорну скульптуру Богоматері мантиї виловили рибалки [4, 217]. Культ Матері Божої Апасеріди має риси Чорної Мадонни, відомої католицькому населенню Франції, Швейцарії та інших країн. Оскільки про християнсько-язичницьку взаємодію рис у формуванні культу Божої Матері сказано багато, слід зазначити лише кілька деталей для кращого уявлення про роль магічного реалізму в українсько-бразильському світогляді.

М.-Л. фон Франц зазначає, що перші християни рідко вносили нове в іконографічний тип і часто копіювали античні зображення богів, але вже на позначення янголів, Богородиці та ін. Зокрема, найперше зображення Діви Марії було копію статуї Ізиди та її сина Гора [5, 45]. Відповідно, функції та риси єгипетської богині перейшли Богородиці. Проте офіційна церква не визнавала зв'язку Богоматері з родючістю і дітонародженням. Ці уявлення збереглися у віруваннях і обрядах різних народів, що дає підставу казати про народне православ'я і народний католицизм. Зокрема, останнього і стосується культ Чорної Мадонни – відгомін поклоніння Ізиді на території колишньої Римської імперії. Цим статуям сповідалися, молились і приносили дари. Дослідниця зазначає, що в Південній Америці Мати Божа Гваделупська успадкувала риси

індіанської богині родючості [5, 47] – а культ цієї Богородиці відображений у творчості В.Вовк. Також відома Нуестра Сеньйора де Копакабана – «Мати Божа з Копакабани, святиня в Болівії» [2, 408]; узагалі в Латинській Америці достатньо культових зображень Богородиці. Відповідно, культ Мадонни став популярним у корінних племен Америки і Африки, тому що нагадував язичницьких богинь (і перші паралелі з тубільною релігією проводили місіонери). Образ Богоматері є одним з центральних у творчості В.Вовк, і ці особливості неможливо схарактеризувати в межах одного дослідження. Тому варто зосередитися на кількох ключових. Одна з найвідоміших книг В.Вовк – «Молебень до Богородиці». Це віршована збірка, побудована як цикл молитовних звертань до Пречистої кількістю 24. Тематично і навіть подекуди стилістично цикл нагадує поему Т.Шевченка «Марія», хоча водночас є самостійним твором.

Звичайно, стилістика творів В.Вовк оновлена й весь час модифікується. Якщо Т.Шевченко дотримувався канонічної форми (варіюючи її), то В.Вовк більше схиляється до вільного вірша. Проте в багатьох її текстах, як і в «Молебні до Богородиці», спостерігається особлива ритміка, що нагадує і колядки, і церковні співи, і біблійний стиль. Письменниця скрупульозно ставиться до вибору художніх засобів, прагнучи плинного звучання вірша.

Початок «Молебню» звучить як вільний вірш:

В Євангелії золотолисто  
записане твоє ім'я,  
бо з тебе народилося світло [2, 315].

Змалювання трагічної дійсності, точніше, поступове розгортання її, помітне вже в наступних рядках:

Стоїть світло в зеніті,  
але як зріти сліпим,  
що каменують пророків?  
Палають війни, розцвітають пороки,  
перед фетишами навколішки  
приносять криваві жертви.  
Танцюють у вирі страхітні маски  
з давніх театрів,  
і ми танцюємо з ними [2, 315].

У Т.Шевченка зачин ідейно подібний до процитованого уривку. У звертанні ліричного героя до Марії сказано:

Молюся, плачу і ридаю:  
Воззри, Пречистая, на їх,  
Отих окрадених, сліпих  
Невольників...

А нині плач, і скорбь, і сльози  
Душі убогої – убогій  
Остатню лепту подаю [7, 574].

Апокаліптичні візії, співчуття до заблудлих, антиутопія і навіть натуралізм у В.Вовк нагадують Шевченкову лірику. Авторка відтворює трагедію України і всього світу вже в сучасній реальності. На відміну від Кобзарєвої поеми, твір В.Вовк демонструє індивідуальне сприйняття ліричної героїні, тому в циклі часте звертання до Богородиці від першої особи:

Моя садиба  
не може бути  
шатром з верблюжої шкіри [2, 316].

Ці й подальші слова можна віднести як до героїні-молитовниці, прохачки, так і до самої Пречистої, тому що особа прямо не називається. Тобто це жіноче сприйняття. З одного боку, авторка спирається на загальновідомі факти з життя Марії (як і Т.Шевченко), відтворюючи її сутність, але з другого – більше зосереджується на пізнанні звичайними людьми (передусім українцями) Богородиці. Творчий метод і Кобзаря, і В.Вовк об'єднує опис життя Марії як простої дівчини (до Благовіщення). Обом авторам реконструюють біографію Пречистої. Так, у В.Вовк у другій частині циклу сказано врочисто:

Споконвіку  
пророцтво записане в зорях:  
в кам'янистому краї  
народиться діва,  
і буде ім'я їй Марія [2, 316].

Про божественний промисел, неземну подальшу долю, тобто обраність героїні, свідчить фрагмент:

З першого дня  
її золотило обличчя Предвічного,  
з першої ночі  
вона засинала  
між крилами Божого голуба [2, 316].

Але водночас письменниця наголошує на скромній простоті земної дівчини:

Хто впізнав би таємну обранку –  
дитину в колі дітей –  
із дзбаном води при поясі  
серед кіз з м'яким вим'ям? [2, 316].

Схожі мотиви звучать у Шевченковій поемі:



Рожевим квітом розцвіла  
В убогій і чужій хатині,  
В святому тихому раю...  
А та стоїть собі під тинем  
Та вовну білу пряде  
На той бурнус йому святошний  
Або на берег поведе  
Козу з козяточком сердешним... [7, 575].

Опис Юдеї в обох авторів не стільки локально-географічний, скільки більш узагальнений. Це хронотоп, в якому діє героїня, близька кожному віруючому. Тому при читанні і поеми «Марія», і поезій В.Вовк виникає асоціація з Україною. У цьому й полягає феномен обох творів. Ні Кобзар, ні В.Вовк не мали на меті документального відтворення біблійної історії. Головна риса, яку можна назвати в описах природи обох творів, – це вселенська любов, виражена в почуттях однієї людини. Так, у Шевченковій поемі розповідається про юність Марії:

Так любила ж  
Вона той тихий Божий став,  
Широку Тіверіаду...  
А дівчина собі стоїть,  
Неначе вкопана, під гаєм,  
І сумно, сумно позирає  
На той широкий Божий став... [7, 575].

Натомість якщо Кобзар лиш імпліцитно подає знання про обраність Марії (це знає реципієнт, але ще не сама героїня), то В.Вовк від опису простої природи переходить до орнаменталізму:

Хто бачив руку Всевишнього  
над її днями?  
Хто чув мову леготів,  
що її називали  
трояндою з Єрихону?  
Гаї Кармелю  
стелили їй тінь під ноги,  
Сіон для неї вдягався  
В інкрустації туркусові [2, 316] (туркус – бірюза).

Як і у поемі Т.Шевченка, саме незнання майбутньої долі, іманентної обраності відрізняло Марію. У В.Вовк це звучить як висновок:

Потічна вода  
вчилася від неї покори,

від малого дівчатка  
з печаттю Святого Духа  
на засмаглім чолі [2, 317].

Благовіщення і зачаття Ісуса обоє письменники змалювали нетрадиційно, хоча й використовуючи різний матеріал. Якщо в поемі Т.Шевченка Марія зачала від гостя, пророка (і це нагадує апокрифічні джерела), тобто земної людини, то В.Вовк віддає перевагу первісному синкретизму:

Може, мореля в вікні,  
в передчутті терпкої весни  
шепнула тобі благовість,  
заки архангел метеором злетів  
до малого твого гнізда [2, 318].

Кульмінація Благовіщення (прямо не названого, але зрозумілого з опису) досягається лаконічним висловом: «Упало Слово круглим яблуком» [2, 319]. Церковний стиль поєднується з орнаментальним – завдяки цій вишуканості підкреслено велич Богоматері: «І ось уже ти серед дів / Зірниця триясна, / і шпилі гір аж до землі / перед тобою в поклоні. / І від сьогодні всі твої жести – / святодійство, / і ангели молитовно обабіч, / мов перед кивотом» [2, 319]. Натомість Т.Шевченко звертається до високого стилю лише на початку поеми та наприкінці, застосовуючи церковнослов'янську лексику. Завдяки такому обрамленню поет підкреслив земну скромність Марії та її справжню велич, осягнуту лише після смерті Пречистої. Трагедія людства – і за Кобзарем, і за В.Вовк – у незнанні історичного повороту, неусвідомленні справжньої сутності Месії та Богоматері, осягнення істини лише після Голгофи.

Якщо стиль поеми Т.Шевченка переважно ліричний, але водночас схиляється до епічного (бо автор має на меті розлогу розповідь про життя Марії), то для В.Вовк як представниці нового літературного покоління важливо скорше передати враження індивідуальності, зануреної в безперервну трагедію сучасної епохи. Проте ні Кобзар, ні В. Вовк не ставили на меті простого переказування подій з життя Богородиці: по-перше, тому, що ці факти давно загальновідомі, по-друге – бо кожен митець має переосмислювати тему. Спільність архетипового образу Богоматері для багатьох культур проходить наскрізною лінією в творчості В.Вовк (як і в Шевченковій поемі). Авторка наголошує на близькості Пречистої до України (один з розділів навіть має назву «Чорнобильська Богоматір»), проводить світові паралелі й стверджує:

Ти стояла у Гіросімі  
під смертоносним грибом,  
ти являлася мені у Біяфрі  
і в Сомалі кістяком  
на піщаному савані  
і в пустелі Бразилії,

де твоє серце прошите  
голкою кактуса [2, 325].

Образ Голгофи письменники змальовують по-різному, але цю подію об'єднує трагізм. Як і Кобзар, В.Вовк зосереджується на материнському сприйнятті розп'яття:

Стоїш у водоспаді шат  
під хрестом,  
чорна колоно болю.  
А Син твій  
скорчений, як в утробі,  
скапує кров'ю [2, 324].

У Т.Шевченка зображується нагнітання атмосфери: Марія вже знала про трагічний кінець Ісуса (названого в творі Еммануїлом). Символ розп'яття неодноразово з'являється в поемі. Спочатку сказано про гостя, від якого Марія народила Ісуса (і в цьому автор спирається на апокрифічну традицію):

В Єрусалимі говорили  
Тихенько люди, що стяли  
У городі Тіверіаді  
Чи то якогось розп'яли  
Провозвістителя месії.  
– Його! – промовила Марія,  
І веселесенька пішла  
У Назарет... [7, 580].

У тексті не пояснено, чому Марія зраділа. Не названо точно, яким чином стратили пророка (можливо, відтяли голову мечем, як багатьом першим мученикам), але зрозуміло, що покарання було як для перших християн. Автор наголошує на радості Марії та Йосипа – інтуїтивній, знову ж таки притаманній першим християнам:

І він радіє,  
Що наймичка його несла  
В утробі праведную душу  
За волю розп'ятого мужа [7, 580].

Таким чином, духовно герої вже християни, носії нової віри. Вдруге символ хреста з'являється в грі Немовляти Ісуса – інтуїтивно-пророчій: дитина змайструвала «шибеничку», тобто розп'яття [7, 587]. Втретє цей символ стає зримим, оскільки Спасителя стратили (це названо в поемі, але сцена Голгофи не описана). Проте наголошено на знанні матір'ю майбутнього свого сина:

Нехай іде! Нехай іде!  
Отак і вас він поведе!  
– Сказала дітям. І упала  
На землю трупом [7, 591].

Проте обоє митців не прагнули описати кінець Ісуса та Богоматері: письменниками смерть сприймається як народження нового духовного життя. У Кобзаря розповідається, як Марія збирала апостолів і несла слово Боже:

І ти їх мусила збирати...  
Отож вони якось зійшлись  
Вночі круг тебе сумувати.  
І ти, великая в женах!  
І їх униніє і страх  
Розвіяла, мов ту полову,  
Своїм святим, огненным словом! [7, 591].

У В.Вовк наголошується на своєрідній підказці від самої природи про вічне життя:

не знаєш,  
що ластівка звила гніздо  
у складках твоїх шат,  
що висиділа  
з писанок  
пташат [2, 325].

Персона автора набуває голосу наприкінці творів, оскільки героїні потрібна стороння особа, яка з майбутнього вже знає про подальші події після Голгофи. Для В.Вовк притаманний опис назв та іконографічних типів Богоматері, натомість прийом Т.Шевченка – змалювання абстрактної краси Марії як ідеалу. У В.Вовк більш конкретний (схильний до католицької традиції) прийом не є демонструванням ерудиції чи тяжінням до зайвої орнаменталістики. Називаючи імена, В.Вовк виконує функцію, близьку до Шевченкової, – підкреслення спорідненості Діви Марії з багатьма віряними:

Ти з Люрду і з Фатіми і з Ченстохови,  
з Люхану, з Апасеріди і з Гуадалупе!  
Ти з Почаєва і з Іржавця,  
з Самбора, з Зарваниці, із Гошова! [2, 329].

Так само для Т.Шевченка Марія – спільне для всіх духовне мірило. У романі В.Вовк «Останній князь Звонимир» (2011), позначеного ознаками магічного реалізму, наявний центральний образ Богородиці як заступниці українських емігрантів. Перебуваючи за кордоном (мотив одисеї), головний герой просить заступництва у Божої Матері, і розділ «Камінь, що усміхається»

являє собою молитву, в якій В.Вовк перелічує іпостасі та найменування Діви Марії, тобто прийом, аналогічний цитованому вище в «Молебні до Богородиці»: «Тобі дають люди стільки імен! Ти піклуєшся нашими болями й потребами, о Непорочне Зачаття, що сипле зерно ласки зі своїх долонь, о Покрово, о Ручко Всезолота, що береже нас від усього лиха, бо Ти – Нев’янучий Квіт, Ти – Храм Господній і Кивот, що зберігає в собі Предвічне Слово!» [1, 58], і далі: «Ти – Мати Божа Безнастанної Помочі, Ти – Богородиця Доброго Народження і Доброї Смерти, Ти – Матір Дороговказу на нашій земній мандрівці, Ти – Страдниця із серцем пробитим шпагами, що любовно втирає наші сльози, Ти – Діво-Мати Пера, що дає надхнення, Ти – Пісня Хвали, Пречиста Лілія і Єрихонська Троянда!» [1, 58].

Символіка цих звертань греко-католицька, бо в православ’ї визнають лиш ікони, а не скульптури, а іконографічне зображення Матері Божої Семистрільної (католицьке – Скорботна Мати, *Mater Dolorosa*) зображується пробитим стрілами, тоді як у католицькій традиції – мечами. Число сім означає сім скорбот Діви Марії. Свято Семи Скорбот для врівноваження свята Семи Радостей було офіційно запроваджено в Кельні 1423 р. [6, 188]. Водночас для українців Бразилії це зображення Богородиці (а також Мати Божа Апасеріда) за типом – Агіосоритисса, тобто Заступниця, Прохачка. В Україні аналогію цьому образу можна знайти в типі Оранти. Отже, в описі функцій Матері Божої авторкою полягає імпліцитна символіка тексту. Водночас у тексті звертання чітко виражені загальнолюдські концепти.

Таким чином, проведений аналіз демонструє спільність релігійних концептів у маріологічному розгляді Т.Шевченка і В.Вовк і навіть певну текстуальну подібність. З’ясовано і принципову подібність світоглядних систем народного православ’я (на прикладі «Марії» Кобзаря) і народного католицизму (В.Вовк). Доведено, що обоє авторів прагнули відійти від вузького локалізму в інтерпретації життя та сутності Діви Марії, і завдяки українським реаліям змалювали близькість Богородиці до всіх вірян та значення цього образу. Показовим є те, що письменники звернулися до образу Богоматері, перебуваючи за межами України, проте не вважаючи себе чужими для Батьківщини. Отже, Марія стала духовним орієнтиром і символом для Т.Шевченка і В.Вовк. Робота має перспективу продовження, оскільки матеріал для порівняння на основі текстів Т.Шевченка і В.Вовк значний і вимагає докладного аналізу із залученням історії, міфології, філософії та ін.

1. *Вовк В.* Останній князь Звенимир [Текст] / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів, 2011. – 67 с. [Автор. комп. набір]. (*З особистого архіву О. Смольницької*);
2. *Вовк В.* Поезії [Текст] / Віра Вовк. – К.: Родовід, 2000. – 422 с.;
3. *Гундорова Т.* Кобзар Дармограй і Шевченко в масці [Електрон. ресурс] / Тамара Гундорова. – Електрон. дан. // <http://www.istpravda.com.ua/articles/2014/03/8/141809/> – укр. мовою;
4. *Українці Бразилії* = *Oscarianos do Brasil* = *Ukrainians in Brazil* : історико-етнологічне дослідження [Текст] [гол. наук. ред. М. Гримич та ін.]. – К.: Дуліби, 2011. – 262 с.: іл. (Серія «Історична етнологія»), укр., португ. та англ. мовами;
5. *Франц, М.-Л. фон.* Кошка. Сказка об освобождении феминности [Текст] / Мария-Луиза фон Франц / Пер. с англ. В. Мершавки. – М.: Независимая фирма «Класс», 2007. – 144 с. (Библиотека психологии и психотерапии);
6. *Холл*

Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве [Текст] / Джеймс Холл / James Hall. Dictionary of subjects and symbols in art. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. – 656 с.; 7. Шевченко Т. Марія (Поема) / Тарас Шевченко // Шевченко Т. Кобзар (вибране). – К. : Рад. школа, 1954. – С. 574 – 592.

*Ганна Табакова,  
к. філол. н., доц.,  
Бердянський державний  
педагогічний університет*

## **ОСОБЛИВОСТІ НАРАЦІЇ В ЛІРИЧНІЙ ПРОЗІ**

Стаття присвячена аналізу монологічного мовлення як основного засобу монологізації в ліричній прозі. Розглядаються деякі різновиди монологів, а також принципи їх функціонування у різних жанрових різновидах ліричної прози українських та зарубіжних письменників.

*Ключові слова:* монолог, автокомунікація, лірична проза, ліричний суб'єкт, авторська свідомість.

Статья посвящена анализу монологической речи как основного способа монологизации авторского сознания в лирической прозе. Рассматриваются некоторые виды монологов, а также принципы их функционирования в разных жанровых разновидностях лирической прозы украинских и зарубежных писателей.

*Ключевые слова:* монолог, автокоммуникация, лирическая проза, лирический субъект, авторское сознание.

In this article the analysis of monologic speech as basic way of monologization of author's consciousness in lyric prose is given. Some types of monologue, and also principles of their functioning in the different genres of the lyric prose by the Ukrainian and foreign writers are considered.

*Key words:* monologue, self- communication, lyric prose, lyrical subject, author's consciousness.

У ХХ столітті поширився запропонований М.Бахтіним погляд на текст, як на поліфонічну структуру, що послабило увагу до монологізованої художньої оповіді. Деякі дослідники утверджують ідею загальної діалогічності літератури, відповідно до якої художній твір позначений наявністю не менш, як двох самостійних суб'єктів свідомості. Крім того, будь-який художній твір розрахований на реципієнта. Л.Якубінський, слідом за Л.Щербою, вважає діалог – природним, а монолог – штучним засобом викладу. Мотивує вчений це загальною властивістю людини взаємодіяти з іншими: «Власне, будь-яка взаємодія людей є саме взаємодією: вона по суті намагається уникнути односторонності, хоче бути двобічним, діалогічним та оминає монолог» [18]. Щоправда, науковець наголошує на умовності застосування тут слів «природний» та «штучний»: «[...] і монолог, і діалог, врешті-решт є однаково природними проявами того чи іншого соціального ладу, як природними є в цьому розумінні й причини існування монологу, і ті привхідні фактори, що зумовлюють можливість його виявлення» [18]. Дехто з літературознавців не погоджується навіть із класичним поглядом на ліричні твори як на традиційно монологічну структуру, вбачаючи й тут тенденції до діалогізації. Так, В.Сінельникова зазначає: «Істотні зміни в структурі ліричного сюжету пов'язані зі змінами у способах передачі самосвідомості ліричного суб'єкта, у

ступені його опори на зовнішній світ, у тому числі й на слово іншого суб'єкта як представника цього світу [...]. Відбувається процес подолання лінійної односуб'єктності ліричного сюжету, і ліричний монолог робить неприховану поступку перед діалогом» [10, 131–132]. На противагу, так би мовити, діалогічному погляді на текст існує інша думка, що утверджує ідею художнього твору як своєрідного «надмонологу»: «Словесно-художній твір правомірно охарактеризувати як звернений до читача монолог автора. Він являє собою своєрідне надмовленнєве утворення – ніби «надмонолог», компонентами якого слугують діалоги та монологи зображуваних осіб» [14, 201].

Про своєрідну роль монологічного мовлення в літературі йшлося й у класифікації засновника теорії діалогічності, М.Бахтіна, який поруч зі «двоголосим словом з настановою на чуже слово» виокремив «пряме, безпосередньо спрямоване на свій предмет слово як вираження останньої змістової інстанції мовця», тобто монологічне, орієнтоване тільки на себе і свій предмет, навіть попри можливі елементи наслідування: «Хоч якими б були б типи слів, що вводяться автором-монологістом, і хоч яким би було їх композиційне розташування, авторські інтенції повинні домінувати над усіма іншими й мають складатися в компактне та недвозначне ціле. Будь-яке посилення чужих інтенцій у тому чи іншому слові, на тій чи іншій ділянці твору – тільки гра, яку дозволяє автор, щоб енергійніше зазвучало потім його власне пряме або заломлене слово. Будь-яка суперечка голосів в одному слові за володіння ним, за домінування в ньому – заздалегідь вирішена, це тільки ілюзорна суперечка; усі повнозначні переможні інтенції рано чи пізно зберуться до одного мовленнєвого центру й до однієї свідомості, усі акценти – до одного голосу» [4, 103]. Монологічне слово відкриває чималі перспективи для аналізу авторської свідомості та форм її вираження у творі. «Від діалогу й монологу як форм мови сучасна наука (слідом за М.М.Бахтіним) відрізняє «діалогічність» й «монологічність» як якості людської свідомості ...» [14, 196]. Це досить широкі категорії, що визначають характер усього твору, впливають на композицію тексту. «Монологічна свідомість, виявляючись у сфері міжособистісного спілкування, [...] сполучається з духовною ізолюваністю людини, впевненої у своїй інтелектуальній непогрішності та схильної підмінити живе двостороннє спілкування власними висловлюваннями, що розуміються як єдино правдиві; адекватна мовленнєва форма такої свідомості – позначений риторичністю монолог (хоча сутнісно монологічними бувають і репліки діалогу)» [18]. Отже, монолог як вид викладу оповіді й спосіб організації свідомості суб'єкта твору дає змогу реалізувати потребу митців у психологічному самоспостереженні. У текстах монологічного характеру передбачається панівна роль однієї свідомості – авторської, інколи прихованої за образом оповідача від першої особи, названої М.Бахтіним «Icherzählung» (у тій її формі, що зливається з прямим авторським словом). Оповідь у таких творах моноцентрична. Ліричний суб'єкт може безпосередньо перебувати в центрі подій, занурюватись у власні спогади, сни, або примхливо та хаотично переходити з дійсності в марення й навпаки. Саме так, наприклад, відбувається

з ліричним суб'єктом роману О.Турянського «Поза межами болю», свідомість якого періодично «випадає» з дійсності, рятуючись від неї й витворюючи нову реальність: *«Хотів розвіяти затміння, котре в цій хвилі насунуло на мій мозок, або вбити правду, що станула мені перед очима. Бо нагло видалось мені, що мої товариші щезли і якісь дивні марева вищипали очі на мене... І нараз якесь шалене бажання огорнуло мене: Упасти, впасти, впасти трупом на місці або скопити у провалля! Убити, розтоптати цього черва, що ім'я йому свідомість»* [11, 56–57]. Такі випадки звичайні в літературній творчості, проте лірична проза в цьому контексті є особливим явищем. На думку Е.Бальбурова, зрозуміти різницю між психологічною та ліричною прозою можна саме за допомогою розгляду монологу в тексті: «Лірична проза за своїм стилем завжди монологічна й відображає особливості авторського мовлення» [3, 37]. Що ж стосується психологічної прози, то тут автор намагається відтворити психічний стан суб'єкта в його уривчастому, схвильованому мовленні, а власна авторська манера відходить на задній план. Наприклад, автобіографічний роман Ю.Андруховича «Таємниця», насичений калькованою та інколи нецензурною лексикою в стилі самого автора. Уявні чи реальні події та ситуації зображуються крізь призму сприйняття головного героя – «двійника» автора. Акцент робиться не на самих подіях, як таких, а на особливостях їх сприймання, переживання та аналізу ліричним суб'єктом, свідомість якого організовує зміст і, відповідно, форму твору. Тому використання тут діалогічної форми умовне, репліки ліричного суб'єкта переростають у монолог, який є, так би мовити, природним способом викладу, адекватною реалізацією суб'єкта мовлення.

Застосування поняття «монологічність» змушує розглянути деякі найважливіші риси та завдання монологу як основи цього поняття. Монолог як різновид «зображеної комунікації» [17] є чи не основним джерелом самовираження героя художнього твору, а через нього й письменника. Розгляд низки праць українських філологів, які безпосередньо чи побіжно зверталися до аналізу монологічного мовлення в текстах, доводить, що функції монологу на цьому не вичерпуються (Д.Бараннік. «Драматичний діалог. Питання мовної композиції», 1961, О.Четверікова. «Монолог персонажа як різновид зображеної комунікації (на матеріалі англomовної художньої прози)», 2004 [17], В.Фащенко. «У глибинах людського буття: Літературознавчі студії», 2005 [13], Т.Уварова «Монолог як явище культури», 2009 [12] та ін.). На думку Т.Уварової, саме «монологи в художньому тексті пов'язані з головною лінією розповіді, відображають авторське ставлення до дійсності» [12, 45]. У ліричній прозі активно функціонує такий різновид монологу, як внутрішній монолог. Значна частина малих жанрових форм ліричної прози фактично і є внутрішніми монологами. Внутрішній монолог – «німе» (В.Фащенко), «не призначене для виголошування» (Ю.Ковалів) мовлення. Це основний різновид монологів у ліричній прозі, за допомогою якого передаються роздуми ліричного суб'єкта, відбуваються процеси саморефлексії. «Внутрішній монолог – лінгвостилістичний прийом, що слугує для літературно-художнього змалювання внутрішніх



переживань зображуваної особи та дає змогу замінити опис реальних подій передачею думок, вражень тощо, породжених цими подіями» [2, 239]. Остання частина визначення, поданого О.Ахмановою, якнайкраще унаочнює функціональну спроможність внутрішнього монологу в структурі ліричної прози, що складається саме з думок та вражень суб'єкта. Внутрішній монолог може виступати формою звернення до уявного адресата або до свого внутрішнього «Я», переростаючи в розмову з собою. Такі монологи дослідники називають відповідно зверненими та усамітненими. Звернені монологи характеризуються не скільки вимогою реакції адресата, скільки бажанням висловитися. Так, насичений звертаннями як до живих істот, так і до явищ природи ліричний роман Ф.Гельдерліна «Гіперіон або Відлюдник у Греції» (1797-1799). Більше того, роман оформлений у вигляді листів ліричного суб'єкта – грека Гіперіона до друга Белларміна, – тому твір природно має характер звернення. Безпосередньо до адресата Гіперіон протягом роману звертається досить рідко, загальні формули привітання-прощання, характерні для листів, фактично, не вживаються. Це робить епістолярну форму роману та образ Белларміна як співбесідника умовними. До того ж, листів-відповідей Гельдерлін не вміщує у текст, крім листа коханої Діотіми та друга Нотари, який сповіщає про її смерть. Однак образ Діотіми є своєрідним продовженням образу Гіперіона, вони уособлюють неподільну єдність, цілісну свідомість, близнюків, про що свідчить характерний мотив роману – роздвоєнність.

У ситуації, коли ліричний суб'єкт сам виступає реципієнтом свого висловлення, маємо справу з усамітненим монологом. За визначенням В.Халізева «усамітнені монологи – це висловлювання, що здійснюються людиною або на самоті (буквально), або в психологічній ізоляції від оточення» [14, 235]. Виникає природне бажання суб'єкта «сублімувати» невисловлене вголос у своєрідний потік внутрішнього мовлення, зумовлене відсутністю будь-якого спілкування. Усамітнені монологи характерні також і для мемуарної, сповідальної прози. На схилі років автор, часто самотній, вирішує написати не висловлену нікому сповідь власного життя. У літературі це зумовило виникнення цілої традиції сповідальної прози, яка не втрачає популярності з періоду її оформлення у добу Сентименталізму до сьогодні.

Тенденція до психологічного самоспостереження у наративній структурі ліричної прози посилюється у зв'язку з явищем автокомунікації, яка реалізується за допомогою усамітнених монологів. За словами О.Ніколюкіна, «"усамітнені" монологи» (нім. Selbstgesprach) здійснюють «автокомунікацію» й нерідко виступають як спілкування уявне» [8, 228]. Проте це не стосується мемуарів, де ліричний суб'єкт занурюється в спогади. «Тут сприймаюче друге «Я» функціонально прирівнюється до третьої особи. Різниця зводиться до того, що в системі «Я – ВІН» інформація переміщується в просторі, а в системі «Я – Я» – в часі» [9]. Ю.Лотман визначав автокомунікацію як модель комунікації, яка має спрямованість «Я – Я», тобто «випадок, коли суб'єкт передає повідомлення самому собі, а саме тому, кому це вже й так відомо» [9].

Автокомунікація, схематично позначена як канал передачі «Я – Я», допомагає автору самовизначитися. Нездарма одним із головних прийомів психоаналізу є розповідь про власні проблеми й страхи уголос перед психоаналітиком, коли думки людини вільно відтворюються в монологічному потоці мовлення. Таким «психоаналітиком» для автора стає читач – реципієнт твору. «Будь-який монолог має реципієнта, яким може виступати будь-який об'єкт – слухач, глядач, сам мовець». [12, 144]. Передаючи самому собі повідомлення або настанови, «Я-адресат» не пізнає нічого нового, але якісна трансформація інформації в цьому каналі вимагає перебудови свідомості адресанта, а отже й самого себе. «Це відбувається в результаті того, що вводиться додатковий – другий – код і вихідне повідомлення перекодується в одиницях його структури, набуваючи рис нового повідомлення» [9]. Автокомунікація – це психічний процес, який впливає не лише на того, хто її здійснює – ліричного суб'єкта, – а й на читача. Сконденсованість авторської думки змушує ретельно добирати відповідні засоби побудови монологу, створюючи насичений емоційний текст. Такий монолог позначений певною сугестивністю, що досягається за допомогою вторгнення зовнішніх звуків, ритмів у його структуру. Ю.Лотман зазначає, що «характерним прикладом буде вплив розмірених звуків (стукоту колес, ритмічної музики) на внутрішній монолог людини» [9]. Сугестивний характер монологу впливає на читача та його сприймання тексту, причому цей вплив несвідомий. Ю. Джугастрянська стверджує, що сугестія – це «явище впливу художнього тексту на реципієнта, який відбувається несвідомо та має за кінцевий результат зміну психоемоційних настанов реципієнта» [5, 83]

У ліричній прозі, з її тяжінням до музичності та ритмізованості, монологи з подібними включеннями відіграють важливу роль. В.Фащенко, аналізуючи творчість М. Коцюбинського, зазначав, що автор використовує «монологи, які немов розсікаються зовнішніми впливами. Найчастіше це різноманітні голоси, звуки навколишнього життя» [13, 142]. Яскравим підтвердженням тези є «Intermezzo» М.Коцюбинського. Ліричний суб'єкт потрапляє з шумного міста в «безлюдні зелені простори». Звуконаслідуванням надається в цьому контексті важлива роль створення живої атмосфери, контрасту міста та села. Фокус оповіді – зсередини внутрішнього «я» ліричного суб'єкта, отже, опис подій подано крізь призму його сприймання задля глибшої характеристики психічного стану. Перебування в багатолюдному потязі передається з чуттєвих позицій власного сприймання, внутрішній монолог, що переходить в потік свідомості, відповідно до настрою ліричного суб'єкта забарвлений у темні тони, фіксує безрадісні образи. Звуконаслідування у структурі лише посилюють сугестивний вплив : *«А коли все оце сталося, так просто і непомітно, я не почув тиші: її глушили чужі голоси, дрібні, непотрібні слова, як тріски і солома на весняних потоках...Одна знайома дама п'ятнадцять літ слабувала на серце... трах-тарах-тах...трах-тарах-тах... Дивізія наша стояла тоді... трах-тарах-тах... Ви куди їдете?... Прошу білети... трах-тарах-тах...трах-тарах-тах...»* [7, 318]. На контрасті побудовано внутрішній монолог ранкового

пробудження у сільському будиночку. Змінюється настрій, ієрархія цінностей ліричного суб'єкта: «...Розплющую очі і раптом бачу у вікнах глибоке небо і віти берези. Кує зозуля. Б'є молоточком у кришталевий великий дзвін: ку-ку! ку-ку! – і сіє тишу по травах. Уявляється раптом зелений двір – він же поглинув мою кімнату, – я зіскакую з ліжка і гукаю в вікно до зозулі: «Ку-ку...ку-ку... Добридень!...»» [7, 320]. Залежно від жанру ліричної прози, внутрішній монолог може бути як єдиною формою оповіді в тексті (це стосується малих жанрів, зокрема поезій у прозі, етюдів, акварельок, нарисів, фрагментів тощо, а також деяких більших форм мемуарного характеру («Усамітнене» В.Розанова)), так і функціонувати поряд з діалогами в поширенішій оповідній структурі об'ємніших жанрів ліричної прози (ліричне оповідання, лірична повість, ліричний роман). Якщо автор прагне подати розгортання якоїсь події, то, природно, що монологічне мовлення матиме інформативний характер, повідомлятиме «інформацію про персонажів, предмети чи події навколишнього середовища», описуватиме «стан справ у зображеній ситуації» [17, 43]. Монолог у такому випадку матиме оповідний характер і може навіть перериватися діалогами зображуваних персонажів. Це залежить від ступеня ліризації тексту, часткової чи повної редуції фабули. Е.Бальбуров виокремлює два різновиди ліричної повісті: більш традиційну з «переважанням об'єктивно дійової основи, коли ліричні мотиви вплітаються в канву епічного оповідання», та «ліричну повість у більш чіткому жанровому сенсі слова, <...> коли основним предметом безпосереднього зображення стає внутрішній світ самого автора, його переживання та саморозкриття, що підпорядковують собі всю побудову, весь словесно-образний матеріал твору» [3,66-67]. Саме для другого різновиду характерне суцільно монологічне мовлення, яке інколи переростає в потік свідомості – «межу внутрішнього мовлення» за О.Ніколюкіним. Якщо говорити про перший, більш об'єктивований жанровий різновид, з уведенням зображуваного мовлення, то тут необхідно з'ясувати, чи маємо справу з двома різноспрямованими словами, які належать двом і більше свідомостям, чи у центрі все ж таки лишається один ліричний суб'єкт, свідомість якого розшаровується на кілька частин. Т.Уварова зазначає, що «персоніфікованість передбачає наявність одного активного мовця, яким може виступати як один, так і кілька учасників, але будь-яка їх кількість все одно уособлює одну постать» [12, 144]. Подібний випадок характерний саме для ліричної прози. Цей прийом створює авторського двійника, який може вийти за ті межі, що, можливо, сковують автора. Крім того, примірюючи на себе різні ролі, автор реалізує прагнення бути іншим або подивитися на якусь проблему з різних точок зору, детальніше проаналізувати власний емоційний стан, чи, врешті-решт, просто грає з читачем.

Така гра притаманна модерним та постмодерним творам. «Думається, психологічний схематизм обумовлений модерністським монологізмом авторського мислення: досліджується не інша свідомість, делегована різним персонажам, а персонажі є втіленням різних рівнів (іпостасей) авторської свідомості – «Я» як «Інший»» [16, 281]. Саме так грає з читацькою публікою

Ю.Андрухович у романі «Таємниця» (2007 р.). За формою це інтерв'ю, яке автор дає невідомому німецькому журналістові Егону Альту протягом 7 днів, щодня по десять годин. Вимальовується доволі прозора символіка цифр: біблійне сім, декамеронівське десять. Більшість критиків через таку символічність та незвичайне ім'я журналіста схильні ставити існування Егона Альта під сумнів, вважаючи його своєрідним alter ego автора. Р.Харчук зазначає, що «у романі «Таємниця» автор вдається до подвійної містифікації. По-перше, називає «Таємницю» заміником роману, що його начебто написав у Берліні у 2005 – 2006 рр. і власноруч знищив. По-друге, містифікує особу журналіста, який, передавши Ю.Андруховичу диски з награними розмовами, потрапив у автокатастрофу» [15, 142]. Журналіст є однолітком автора, а *«отже, швидше за все, з дитинства слухали однакову музику і таким чином у наших розмовах обов'язково виникне чимало спільних болісно-солодких тем...»* [1, 4-5]. Р.Харчук вважає, що Егон Альт – це узагальнений образ читача-апологета Андруховича, адже «прозаїк розмовляє не з собою (це був би надто тривожний симптом)» [15, 143]. Проте, ближчою видається висловлена вище думка, що вигаданий журналіст є своєрідним alter ego автора, до того ж, це непрямо підтверджує Ю.Андрухович у інтерв'ю інтернет-газеті «Українська правда»: «[...] безумовно, той, хто відповідає, – він робить себе кращим, він, напевне, навіть в цей час кращим стає. Натомість, журналіст, який бере інтерв'ю – це, якоюсь мірою, я. І для того, щоб зробити його повноцінним, я мав зробити його незгідним, тобто, він мав героя провокувати і псувати йому його красивий образ» [6]. Припущення, що Егон Альт – alter ego Андруховича, виводить у центр «Таємниці» образ ліричного суб'єкта зі складним двокомпонентним внутрішнім «Я»: власне образ автора та його «двійник» – німецький журналіст, який інколи ставить незвичайні та часто «незручні питання». Такий прийом допомагає глибше пізнати ліричного суб'єкта, а отже, і автора. Інколи, ліричний суб'єкт свідомо відмовляється від діалогу. У «Передмові, одній з можливих» Ю.Андрухович безпосередньо звертається до читача, створюючи атмосферу достовірності, розповідає про творчу історію роману та знайомство з Егоном Альтом. Автобіографічність не викликає сумніву, ліричний струм – очевидний: «Висування автора на передній план на самому початку творів ліричної прози надає оповіді характер відкрито зверненого до читача монологу, який промовляється в теперішній момент часу, що сприяє сприйняттю авторського мовлення як ліричного висловлювання» [3, 70]. (До речі, так само до читача звертається й німецький романтик Ф.Гельдерлін на початку свого ліричного роману «Гіперіон або Відлюдник у Греції»). Крім того, початок «шостого дня» інтерв'ю також позначений зверненням автора: *«Якщо можеш, вислухай ні про що не запитуючи, добре?»* [1, 340]. І «alter ego» відступає – увесь останній «робочий» день журналіст нічого не запитує, він не з'являється в тексті. Натомість, маємо суцільний монолог ліричного суб'єкта про дев'яності, особливо ж про батька. Про виняткову важливість цієї теми для Ю.Андруховича, робимо висновок з того, що тут гра відступає на задній план, іронічно-саркастичний автор змінює тон там, де йдеться про батька. Р.Харчук

справедливо зазначає, що «поява «Таємниці» не в останню чергу зумовлена тим, що після смерті батька Ю.Андрухович втратив слухача номер один» [15, 143]. Важливість «шостого дня» підкреслюється і з погляду архітекτονіки. Позиція останнього запланованого інтерв'ю надає йому ключового значення в розкритті авторської ідеї. Монолог побудований на зразок хаотичного перебігу людського мислення, коли одна думка перериває іншу, одна історія перетинає іншу. Так, враження від неба над Берліном та куріння трави переривається узятим у круглі дужки спогадом про прогулянку з В.Небораком у 1994 році. Узагалі, використання графічних виділень у тексті досить активне: окремі, семантично важливі моменти позначені курсивом (наприклад, розмови з батьком, конкретні фрази), з огляду на відсутність реплік журналіста, текст «шостого дня» поділений на кілька фрагментів «зірочками», менші шматки тексту відділені абзацами. Таким чином, автор структурує монолог, додаючи подекуди метатекстові включення, на зразок: *«До чого я про це все тут кажу?»* [1, 344], *«Ну гаразд – повертаємося в осінь 95-го»* [1, 368] тощо.

Сконденсованість авторської думки у ліричній прозі змушує ретельно добирати відповідні засоби побудови монологу, створюючи насичений емоційний текст.: «[...] монологічне мовлення, позбавлене виразності, не зможе утримувати увагу адресата, і як наслідок, втрачає свою функціональність, а отже, взагалі не може вважатися проявом мистецтва» [12, 39: цит. за: Савкова З.В. Искусство оратора / З.В. Савкова. – [2-е изд. доп.] – СПб. : Знание, 2003. – 246 с.]. До того ж, для ліричної прози характерна образність та асоціативність, тому вона насичена тропами та фігурами мови. Отже, кризові явища, які відбуваються в суспільстві на зламах століть, сприяють переосмисленню основних цінностей, пошуку нових, що змушувало письменників заглибитись у свій внутрішній світ. Це потребувало зміни нарративної стратегії літературної творчості, пошуку відповідної форми для авторського самовираження, передачі стану душі. Внутрішній монолог та його різновиди, реалізує прагнення письменника якнайповніше розкрити перед читачем душу ліричного суб'єкта, сягнути глибин його свідомості, виводячи назовні особистісні переживання. Навіть наявність декількох суб'єктів мовлення та діалогічного висловлювання в тексті не пригнічує функцій монологу в ліричній прозі, адже тут діалог врешті перетворюється на монолог, як у романі Ю.Андруховича «Таємниця». Таким чином, монолог, якщо він є основною формою викладу, спричиняє появу так званої монологічної свідомості ліричного суб'єкта, а у ширшому сенсі – свідомості автора.

1. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Юрій Ігоревич Андрухович. – Харків : Фоліо, 2008. – 478 с.; 2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / Ахманова Ольга Сергеевна. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.; 3. Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы (1960-1970-е годы) / Эдуард Африканович Бальбуров. – Новосибирск : Наука, 1985. – 133 с.; 4. Бахтин М. М. Проблемы творчества. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – К. : Next, 1994. – 511 с.; 5. Джугастрянська Ю. В. Явище сугесії в полі зору рецептивної критики / Ю. В. Джугастрянська // Філологічні семінари. – К. : Логос, 2009. – Вип. 12 : Літературна критика і критерії художності. – С. 83–86.; 6. Захарченко А. Юрій Андрухович: Я патріот Західної України [Електронний ресурс] / А. Захарченко // Українська правда. – 28.09.2010. – Режим доступу

до журн. : <http://life.pravda.com.ua/interview/4ca1ef8ef09fe>; 7. *Коцюбинський М. М.* Твори: У 4-х т. / Михайло Михайлович Коцюбинський / Упоряд. і приміт. М. Грицоти. – К. : Дніпро. – Т.2. – 1984. – 382 с.; 8. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / [ред. А. Н. Николюкин]. – М. : Ин-т научн. инф. по общественным наукам РАН, 2003. – 1600 с.; 9. *Лотман Ю. М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб: Искусство – СПб, 2000. – С.159–165. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/autokomm.htm>; 10. *Синельникова Л. Н.* Лирический сюжет в языковых характеристиках. Монография / Лера Николаевна Синельникова. – Луганск : Редакционно-издательский отдел облуправления по печати, 1993. – 188 с.; 11. *Турянський О. В.* Поза межами болю : Повість-поема; Син землі: Роман ; Оповідання / Осип Васильович Турянський / Упоряд., передм. та підготовк. текстів С. П. Пінчука. – К. : Дніпро, 1989. – 335 с.; 12. *Уварова Т.* Монолог як явище культури : [монографія] / Тетяна Уварова. – Одеса : Астропринт, 2009. – 176 с.; 13. *Фащенко В. В.* У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Василь Васильович Фащенко. – О.: Маяк, 2005. – 640 с.; 14. *Хализев В. Е.* Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 397 с.; 15. *Харчук Р. Б.* Сучасна українська проза: Постмодерний період : [навч. посіб.] / Роксана Борисівна Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.; 16. *Хатямова М. А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века / Мария Альбертовна Хатямова. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 328 с. – (Коммуникативные стратегии культуры); 17. *Четверікова О. Р.* Монолог персонажа як різновид зображеної комунікації (на матеріалі англomовної художньої прози) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Четверікова Олена Роальдівна. – Ізмаїл, 2004. – 184 с.; 18. *Якубинський Л. П.* О диалогической речи [Электронный ресурс] / Лев Петрович Якубинский / Избранные работы: Язык и его функционирование. – М., 1986. – С. 17–58. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/yakubinsky-86.htm>.

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

## **КАНОН: СПЕЦИФІКА МНЕМОНІЧНИХ МЕТАМОРФОЗ**

У статті розглядається специфіка поняття «канон» як мнемонічного символу. Взаємозв'язок між поняттям пам'яті і каноном простежується як ланцюжок метафор пам'яті. Специфіку літературного канону співвіднесено з історією формування християнського канону, а сама історія літератури визначається як каноноцентрична.

*Ключові слова:* канон, пам'ять, література, метафора, ковчег, шкатулка, минуле.

В статье рассматривается специфика канона как мнемонического символа. Взаимосвязь между понятием памяти и каноном прослеживается как цепочка метафор памяти. Специфика литературного канона соотносится с историей формирования христианского канона, а сама история литературы определяется как каноноцентричная.

*Ключевые слова:* канон, память, литература, метафора, ковчег, шкатулка, прошлое.

The article studies canon as a mnemonic character. The relationship between the concept of memory and a canon is traced as a chain of metaphors of memory. The specificity of the literary canon refers to the history of the Christian canon formation, and the history of literature itself is defined as the canon centric.

*Key words:* canon, memory, literature, metaphor, ark, casket, past.

Як робочу версію цілком можна сприйняти припущення А.Панова: ми можемо змінити напрямок створення літературної історії, якщо замість того,

щоб описувати, як співтовариство добирає осіб, факти та явища й упорядковує їх на свій розсуд у канонічні списки, створюючи власний образ минулого («культурну пам'ять»), зацікавимося зворотнім процесом: як література намагається вплинути на співтовариство, будучи адекватною йому, але водночас проблематизуючи його духовне буття [4, 210]. У світі нової реальності й постмодерного релятивізму будь-яких канонічних утворень у площині формування культурної пам'яті це досить слушне, однак і надзвичайно складне завдання, співмірне із режисурою цієї самої реальності, яку ми проживаємо разом із літературою і в літературі. Філологію, яку визначають як логоцентризм, вужче – графоцентризм і бібліолатрію, можна також назвати каноноцентричною, адже саме на формуванні канону як мнемонічного символу базується історія її розвитку. Тому Г.Блум підкреслює: «Пізнання не може відбуватися, не покладаючись на пам'ять, а Канон, власне, і є мистецтвом пам'яті, автентичним підмурівком культурологічного мислення» [2, 43]. Якщо пам'ять – це завжди символічна присутність того, що відсутнє [5, 45], то канон – символічна присутність того, що закарбоване в пам'яті, фактично втілення культури пам'яті. Інакше кажучи, якщо пам'ять – це реанімація минулого, то канон – його анімація. Проблема канону стосується як саморегуляції літератури, так і „людського чинника”, що через посередництво естетичних домінант, актуалізованих у певному часі, здійснює регулятивний вплив. Чинником саморегуляції залишається передусім традиція (але не винятково), яку формує живий спадок минулого, продовжуючи її або заперечуючи (тобто підриваючи зсередини) і чинить обопільний вплив – як «сукупність несвідомих детермінацій і як успадковане поле свідомих виборів». Така саморегуляція уможлиблює як вихід «за межі епохи та актуальності мод і письменницьких програм», так і витворення «системи посилань для маніфестованих в епосі і в актуальній сучасності іпостасей продовження, розриву чи оригінальності», а також формує і канон «великої літератури», який визначає її «самототожність у довгих циклах історичного літературного процесу й життя літературної культури» [3, 11]. Фактично канон виконує системозберігаючу роль, забезпечуючи естетичне ядро художньої свідомості від анархічної свідомості постмодерного типу, або, інакше кажучи, оберігає від «нівелюючого та байдужого релятивізму щодо літератури», виконуючи таким чином свою цінніснотворчу та нормативну функції [3, 12]. Консервувальна потенція канону, однак, не виключає його потенції оновлення. Водночас канон упорядковує дискурси, постаючи його структуруючим чинником.

Канон актуалізує центральну для культурної пам'яті проблему вибору. Вона корелює практично з усіма теоріями пам'яті, а переформатування самого канону завжди відбувається через метафори пам'яті, де пам'ять постає як одне з «багатошарових і полісемантичних «парасолькових» понять [5, 20]. Адже канон виконує роль своєрідного «контейнера» («капсули») пам'яті, постає її темпоральним вмістилищем. Власне, це «просторова конкретизація спогаду» (А.Ассман), рафінований субстрат літератури, її цілісний артефакт. Сформований фактично «демократичною пам'яттю» (Г.Блум), він зрештою

перетворюється на пам'ять «аристократичну», канонічну, адже в процесі формування зближує пам'ять професійну (культурологічну) та масову, впливаючи на пріоритети споживача культури і формуючи історичну культурну свідомість. З цього погляду історія канону – це ще й своєрідна історія становлення свідомості – через культурні артефакти. З філософського погляду канон виводить поза межі хаосу й невизначеності повсякдення (тепер) у визначеність (завжди або/і майже завжди). Він наділений якістю позитивності, яка сягає статусу сакральності, хоча ці засадничі характеристики постійно «підважуються» спробою оновлення (оскільки є джерелом критичної рефлексії), щоб у цій «капсулі пам'яті» минуле не витісняло майбутнє як остаточний факт. Болгарський дослідник А. Панов слушно зазначає, що незважаючи на всі суперечки про наявність і функціонування літературних канонів, принципи їх організації, користь і шкоду їх наявності в осмисленні літератури, не можна проігнорувати той факт, що саме поняття канону дозволило нам зрозуміти не названі позитивістською наукою цілі написання літературної історії. Це – організація наявних фактів, пов'язаних із авторами, з творами, з жанровими формами, з поетичною мовою і зі «самопостереженням літератури» у струнку систему внутрішньо організованих елементів певного типу людської свідомості, який диктує тип мислення, цінностей і поведінки, що виходять далеко за рамки літератури як специфічного суспільного феномена, котрий намагається повністю поширитися на облаштування людських співтовариств. Така соціалізація й водночас антропологізація цього поняття, розсуваючи межі академічної самодостатності, вводить його в поле «ідеологічних конструкцій суспільної свідомості» [4, 206-207]. І це важко заперечити, адже канонічні форми завжди належали сфері формування свідомості – найяскравіше засвідчує це сама історія їх формування, що бере початок із IV ст. н. е., коли виникала потреба фіксувати списки текстів, у яких міститься доктрина Священного писання християн: відтоді існує й поділ на канонічне/апокрифічне. Тож канонізовані тексти, що постали на місці канонізованих святих, беруть свій відлік, звісно, від Біблії – компендіуму канонізованих текстів у тексті. Схожість канонізації авторів і текстів у літературній та церковній історіях незаперечна, адже сам процес канонізації підлягає чітким канонічним правилам. При цьому тексти розглядаються як особливий вияв творчої винятковості канонізованих авторів: кожен текст – це «послання, але їх сукупність містить нове, інше послання, що кодифікує основні принципи ціннісної доктрини суспільства» [4, 208]. Маються на увазі, звісно, нерозривно пов'язані частини Священного писання: Діянь святих апостолів та Послань святих апостолів, однак подібність механізму творення канону в християнстві і в літературі дає підстави розглядати, скажімо, і тексти Тексту українських шістдесятників, Нью-Йоркської групи чи Київської школи поетів як таку сукупність, що в сумі витворює «нове послання», яке апелює до свідомості читача (ширше – суспільної свідомості). Адже в такому контексті літературна пам'ять стає частиною пам'яті співтовариства (нації, етносу). Тож



канон як своєрідне «депо» пам'яті постає функцією орієнтира, регулятора, стабілізатора пам'яті, а також фактором суспільної відповідальності.

Оскільки канон – це мнемонічний символ (що корелює також із символом ужинку/жнив), важливо бодай побіжно окреслити саме поняття пам'яті. Воно вибудовується довкола трьох ключових позицій: 1) пам'ять і час; 2) пам'ять і пізнання; 3) пам'ять і особистість [5, 30]. Але ж у визначенні канону керуємося подібними ключовими позиціями: тут методика формування пам'яті й канону начебто «зливаються». Канон, як і пам'ять, можна визначити як те, що «продовжує час», щось, що «панує над ним» (О.Вейнінгер); що символізує «точку перетину духа й матерії» (О.Стародубцева) і, нарешті, як те, що визначає ідентичність і, за аналогією з пам'яттю, яка забезпечує безперервність і єдність свідомості, канон формує безперервність літературного процесу. Функціональна пам'ять має ідеологічну (національну) складову, оскільки профілює культурну/літературну ідентичність (канон). «Накопичувальна пам'ять формує зворотну частину цієї різноманітної перспективізації культурної пам'яті. Її можливості найочевидніші там, де вона цілковито підконтрольна або взагалі усунена, як у тоталітарних суспільствах», – наголошує німецька дослідниця А.Ассман [1, 151] – за рахунок цієї накопичувальної пам'яті канон було розширено раніше татуйованими іменами й творами, «витягнутими» з резервуара пасивної пам'яті. Тому вона є своєрідним депозитом майбутньої функціональної пам'яті, основоположним ресурсом оновлення культурного знання й «умовою можливості культурних змін» [1, 151]. Так само накопичувальна пам'ять коректує актуалізацію функціональної пам'яті. Розгортаючись у нашій свідомості як «згусток смислів і найскладніший мнемонічний вузол значень» [5, 29], пам'ять заявила себе поняттям міждисциплінарним. Значною мірою (і найперше) воно належить філософії, оскільки формування пам'яті – це історія формування свідомості, а вже з тим культурології, соціології та ін. Самоутверджується пам'ять через канон, поєднуючи три темпоральні площини: минуле/теперішнє/майбутнє. Перефразовуючи Ж.-П. Сартра, можна сказати, що в каноні «минуле знаходиться тут постійно...», і, керуючись далі методом перефразовування, додати, що канон – це не стільки минуле, скільки «початок і трамплін», у ньому, як у капсулі, знаходиться «уповільненість світу, дана мені постійно» [Див.: 5, 28]. З цього погляду канон є своєрідним палімпсестом пам'яті, в якому кожен наступний шар зберігає пам'ять про попередній – через жанровий слід, відсвіт стилю, віддзеркалення авторської індивідуальності та особистісного досвіду. *Канон* (чи *субканон*), що частково виконує функції контрканону (альтернативного канону) – це «пам'ять-функція» і «пам'ять-збереження», яка (особливо остання) здатна до «емансипації». За О.Стародубцевою, пам'ять послідовно виконує функції з'єднання (зв'язку) – відновлення (повернення) – повторення (відтворення) і збереження (підтримання) [5, 29]. Такий же *функціональний ланцюжок* розгортає й канон у своєму становленні й розвитку. Цю ж метафору ланцюжка актуалізує й Г.Блум: «Канони визначають самі письменники, митці, композитори, вкладаючись у ланцюг,

забезпечуючи зв'язок між сильними попередниками та сильними послідовниками» [2, 595], антропологізуючи таким чином проблему пам'яті через посередництво канону. Архітектонічна метафора пам'яті розгортає себе в різних формах. Тож наступна цитата, що стосується специфіки пам'яті, цілком корелює з символікою та функціональним змістом канону: «Храм слави селекціонує й монументалізує взірцеві особистості й твори в пантеоні незмінних, відсторонених від часу цінностей. У храмі слави панує нестача місця, яка призводить до більш жорстких критеріїв прийняття. Натомість той запас пам'яті, що перебуває в *бібліотеці*, призначений для постійної експансії. Це звістка минулого, того, що врятовано у плині часу. Якщо храм має увічнювати заради майбутнього, то бібліотека уможлиблює доступ до знання про минуле й теперішнє. Перший модус культурної пам'яті ми асоціюємо з *каноном*, другий – з *архівом* (курсив мій – Л.Т.)» [1, 170]. Тож канон як своєрідний «храм слави» є віртуальним різновидом вмістилищ пам'яті, своєрідних «скриньок» збереження культурних артефактів. А. Ассман розгортає цілу низку «вмістилищ пам'яті»: «ковчег»; «скриня» (лат. «arca») («скринька Дарія»: за метафорою Генріха Гейне); скарб(ниця), рака (sacrum); «бібліотека in pace» (з лат. «у горіху»); «жорсткий ящик» (за метафорою пам'яті Е.М. Форстера) та ін. Подібні рухомі резервуари фактично являють собою образи фільтрації колективної пам'яті [1, 124]. Три форми її збереження – цілковито відмінні моменти історії західноєвропейської культурної пам'яті. Безперечно, процес канонізації безпосередньо пов'язаний із християнською мнемотехнікою Гуго Сен-Вікторського [1, 125]: саме тому А.Ассман зосереджується на ній, інтерпретуючи пам'ять як «ковчег» із погляду історико-християнського його походження. У нашому контексті детальний розгляд цієї мнемотехніки, християнський вимір якої означено поняттям «arca», бачиться зайвим. Наголошу тільки, що ковчег Гуго Сен-Вікторського (котрий розумів пам'ять як вмістилище збирання й збереження знання) знаменує найвище розуміння Ноевого ковчегу як «моделі духовної споруди». Розгляд цих «капсул пам'яті» допоможе зрозуміти сам принцип відбору, зокрема, й відбору для функціонального канону. Адже навіть вартісний у суспільній площині твір проходить «цикли» кон'юнктури», тобто цикли вшанування й опали, оскільки своєю фізичною природою подібний до біоциклу – «якщо не становлення, то розпаду» [1, 368]. Важливо пам'ятати: те, що робить текст тлінним чи нетлінним, належить площині його внутрішньої якості (за Ж.Дерридою). Однак ця якість в основі своїй суперечлива: «...з одного боку, твір має дозволяти розбір, оцінку, асиміляцію, щоб таким чином збагатити культурний ґрунт традиції, а з другого – він має зберігати свою ідентичність, свою неповторність» [1, 368]. При цьому традиція постає основою «колективної особистості народу» (М. де Унамудо), тоді як пам'ять – основою індивідуальної особистості. Стійкість і здатність до опору для Ж.Дерриди тісно пов'язані одне з одним, як, зрештою, і для Г.Блума, котрий вважає «чужість» strangeness «найважливішою якістю канонічних текстів» [1, 369]. Щоб збагатити «оригінальний ґрунт своєї культури», твір має, за Ж.Дерридою, також й

опиратися, боротися з нею, ставити її під сумнів, бути достатньо критичним щодо неї, «якщо не сказати, реконструювати» [1, 369]. Цікаве спостереження: «У культурному архіві до довговічності визначаються такі тексти, яким властива незбагненна неповторна якість власного імені і які через свої структури здатні до опору», оскільки культурна пам'ять імені є «вищою мірою ексклюзивним привілеєм» [1: 369, 67]. Для Ж.Дерриди знакове значення має підпис власного імені автора й опір його способу письма – ці дві якості захищають текст у площині «довговічності»: так «метафізика довговічності» (А. Ассман) тримається «за нетлінність видатних творів [1, 368]. А.Ассман чітко розмежовує такі форми збереження накопиченої культурної пам'яті, як «скриня» й архів. На противагу архівові «скриня» як просторовий «контейнер пам'яті» для збереження документів постає «рухомим і вузько обмеженим простором». Саме слово «скриня» (лат. «arca») зазвичай передається німецькою як «arche» – «ковчег». Кореляція з біблійним Ноевим ковчегом більш ніж очевидна. Ноїв ковчег, як відомо, став спробою зберегти найцінніше (генофонд) в умовах глобального усезникнення, а тому відбір був особливо жорстким: лише по двоє з кожного роду – і це тільки побільшувало його цінність. Тож «arche» («ковчег») – це надійне місце «збереження», що має жорсткі критерії відбору (за селекційним принципом презумпції доцільності й подальшого відтворення роду). Саме Ноїв ковчег можна вважати прообразом канону, який забезпечує функції збереження й відтворення в новому часі.

В історичній ретроспективі «місце пам'яті ковчега є гетеротопією, рятівним внутрішнім місцем для вигнання зі світу, де він зустрічається з Богом» [1, 128] – конструкція його вибудовувалася з тексту, знання та моралі. Із часом обсяг пам'яті було неймовірно розширено завдяки використанню нових технологій письма, і це призвело до руйнування ковчега [1, 129]. Однак багато що з того може прислужитися й у розширенні трактування природи канону, оскільки всі ці поняття співсуголосні у царині збереження культурної пам'яті. Поняття «thesaurus», скарб(-ниця), двозначне, оскільки, як підкреслює А.Ассман, пов'язане як із вмістом, так і з вмістилищем. Для прикладу дослідниця обирає мішок із грішми: тут виникає чітка розбіжність між ціною вмістилища й ціною вмісту; втім, якщо вміст святий, то його «обгортка» коштує ще більше. Особливо це стосується раку (scrinum), де зберігається (перевозиться) літургійне приладдя, предмети культу, зокрема й священні книги. Адже раки (літургійні «скрині») виконували ще й роль своєрідної переносної книгозбірні. До того, як у монастирях було устатковано великі бібліотеки, у них знаходилися «бібліотеки in puse» (що з лат. перекладається як «у горіху»; тобто найсуттєвіше для збереження, квінтесенція знання) [1, 127]. Однак головним дослідниця вважає поняття «arca» (ковчег/скриня): цим словом означено дерев'яну скриню, в якій перевозять предмети культу: «Через тісний зв'язок між книгою та скринею арка стала провідною метафорою пам'яті» [1, 127]. Тож можна резюмувати: літературний канон як своєрідна «арка» – це певна культурна «скриня», що нагадує раку (scrinum). За аналогією з цим

означенням і поняття літературного канону можна визначити як «ядро горіха», що несе поколінням найсуттєвіше, гідне засвоєння [1, 127].

Архів також походить від грецького слова «arché», що означає «початок», «виток» і «панування», але також «влада» й «установа». Двозначність цього поняття, завважена Ж.Дерридою, впливає з першопочаткового призначення архіву як «пам'яті про управлінські та господарські справи» (що бере початок із ранніх культур Близького Сходу), «пам'яті влади» (архіви князів, церков, монастирів, міст, уособленням влади яких були документи, зокрема, свідоцтва, заповіти тощо), яка з часом мігрувала в напрямку поняття архіву як пам'яті про минуле [Див.: 1, 360-364]. Проте зрозуміло, що канон («скриня») й архів як депозити пам'яті мають різні типи організації й функціонування. У своєму визначенні архіву М.Фуко виходить далеко поза межі його матеріальних ознак і функцій, переводячи це поняття в функціональну площину дискурсів і фактично перетлумачуючи його (як репресивний інструмент) із «інертної пам'яті культури на програмування культурних висловлювань» [1, 363-364]. Натомість Б.Гройс, ототожнюючи архів із «музеєм» і «культурною пам'яттю» (але не з «бібліотекою») і вступаючи в опозицію до тези М.Фуко, наголошує не тільки на ексклюзивності, обмеженості, а й на тлінності архіву. Однак чільна його позиція полягає у ставленні до «нового», яке має право бути збереженим в «архіві»: «Архів є для Гройса пам'яттю мистецтва, в якому наявні інноваційні твори, що стають масштабом для вимірювання інноваційного змісту нових творів». Інакше кажучи, архів для Б.Гройса – це «базис порівняння для визначення відмінної якості нового» [1, 364]. Таку ж *функцію порівняння*, вкрай необхідну для відбору й оцінювання, підспудно виконує й канон, час від часу асимілюючи «нове», яке поступово переходить у поле традиції, моделюючи новий її профіль. У сучасній літературній рецепції «скринька» постає своєрідним просторовим вмістилищем пам'яті, матеріалізованою «приватністю», репрезентованою, зокрема, авторськими антологіями (як, напр., антології творів молодих письменників, виданих «Смолоскипом», серія антологічних видань В.Габора «Приватна колекція»), що мають ознаки суб'єктивної цінності й формують «приватний» канон, незрідка з виразними ознаками альтернативності, своєрідну контрпам'ять, яка часто працює на «випередження»: ця канон-версія має претензії на власну об'єктивність, а отже, на творення канону. Подібна «скринька», що уособлює собою дорогоцінність (суб'єктивну пам'ять, пов'язану найперше з певними емоційно пережитими подіями, особистостями, особистими контактами, враженнями тощо), має знаковий зв'язок із пам'яттю (наразі епізодичною) та спогадами (зчаста сентиментальними або ж ностальгійними), демонструючи «емоційну втягненість у минуле» [7, 508]. Вона не тільки виконує роль схованки, захисту й вмістилища, а й роль емоційної пам'яті, оскільки дорогоцінність позначає коштовний і призначений для зберігання вміст спогаду. Скарбниця («скринька») слугує для того, щоб заховати «під п'ятьма замками те, що не хочуть утрачати...» [1, 131]. Як образ пам'яті, вона має ще одне досить специфічне значення: окрім захисту й уособлення цінності позначає вибір,

турботу й визнання особистого значення «певних змістів пам'яті» [1, 132] – через це «скринька» уособлює культурну пам'ять, позначену певною долею суб'єктивізму, заманіфестованого як «приватність». Якщо «ковчег» (у якості канону) уособлює рух до колективної пам'яті, «скринька» (індивідуальна/приватна скарбничка коштовностей, що виступає «приватною пам'яттю», яка претендує бути включеною в канон) – до пам'яті індивідуальної, яка, проте, має амбіції перейти до розряду пам'яті колективної. Саме у «скриньці» можуть зберігатися твори, що відображають такий аспект «закріплення» пам'яті, як пародіювання традиції, що особливо виразно проявляється у постмодерністських творах.

Оскільки в епоху перенасичення інформацією й відповідними інформаційними технологіями у просторі повсякденної й культурної пам'яті стає дедалі суужніше з місцем (вільним/незайнятим простором), спостерігається знакова закономірність: чим менша можливість збереження, тим відповідалніші вибір і ціннісний зміст відібраного (збереженого, канонізованого). Тож «скринька» може бути символом цього «звуження пам'яті» – як ущільнення «приватного канону», не відфільтрованого «колективним розумом». Але й сам канон (у якості «офіційного», відфільтрованого традицією та викликами часу) зазнає подібних процесів ущільнення. Жорсткий дефіцит простору диктує замість «ліберальної свободи вибору» «екзистенційну вимогу рішучості», що розгортається в площині або/або. У певному сенсі в постколоніальних літературах ця «скринька» як вмістилище культурної пам'яті віддзеркалює опозицію Г.Гейне («скринька Дарія»): освіта versus традиція. Мотив «скриньки Дарія», витягнутої з резервуарів історико-літературної пам'яті й актуалізованої Г.Гейне в циклі «Романцери» (1851) (вона також відноситься до «арса»), приховує, як зазначає А.Ассман, «не дорожчості, а обидві книги Гомера». Нагадати цей мотив дозволяє зацитована тут відповідна примітка зі Спенсерового циклу «Календар пастуха»: «Про те, наскільки Александр шанував ранг поета, свідчить його поведінка, коли він захопив скарбницю переможеного імператора Дарія. Там він знайшов срібну скриньку, в якій ховались обидві Гомерові книги й коштовності. Він витяг їх звідти й одну носив щодня біля серця, а другу – поклав до ліжка біля голови. Такою великою пошаною у князів і можновладців користувалися колись поети» [Цит. за: 1, 130]. Так метафоризується модус сакралізації вмісту «скриньки», а сама вона набуває статусу приватизованої сакральності. Ми стали свідками того, як більшість соцреалістичних творів, канонізованих шкільними/вузівськими програмами, були відповідно деканонізовані й замінені тими, які раніше належали до табуйованих, збережених в інших, «запасних скриньках», передбачливих «запасниках пам'яті», уособлюючи синдром «запізнілої пам'яті» (в даному разі пам'яті заблокованої), як-то твори письменників Розстріляного відродження чи тривалий час замовчуваних авторів із діаспори. Це яскраво ілюструє тезу Г.Гейне, згідно з якою якість «культурного тексту» відрізняється від «освітнього краму» [Див.: 1, 136]. Ідеологічний канон завжди викликає

асоціації з хлорованою (дистильованою) водою, позбавленою будь-яких ознак „живого життя”. Зокрема, факт уведення до новітнього канону української літератури творів Ю.Андруховича (як-от «Рекреації» чи «Московіада») дає підстави говорити про оновлення традиції як опозиції «освітньому мотлохові» радянської зідеологізованої освіти імперського спрямування. Проте тут слід пам'ятати слушне застереження: «...перебування у центрі національного канону гарантує авторові постійну увагу з боку даної мовної спільноти, однак високий статус за її межами письменнику рідко вдається втримати надовго» [2, 324]. Метафора «жорсткого ящика», розгорнута Е.М. Форстером [1, 138-139], уособлює авторсько-індивідуальний канон, не відфільтрований традицією: в сучасному історико-літературному дискурсі таким прикладом можуть служити авторські енциклопедії чи антології (як-от «Плерома»), в яких нерідко виринає «невдоволене минуле». Швидше за все він постає викликом (іноді аналогом, іноді «доповненням») традиції й уособлює *вибіркове забуття*. З одного боку, це «терапія забуття для втомленої від усвідомлення, перевантаженої головним болем епохи» [1, 139], проте з другого – ризик у майбутньому не створити інших вартісних канонічних зібрань через брак «викинутих», вибіркового «забутих», свідомо проігнорованих. Фактично і канон як «храм слави», й «архівні типи» збереження пам'яті (як «скринька» чи «жорсткий ящик») частково використовують і природно сформовану (*vis*), і штучно (*ars*) організовану пам'ять, що також треба враховувати при дослідженні проблеми культурної пам'яті. Так, частина нашої пам'яті може систематично «вибудовуватися» як накопичувач знання, інша ж частина, яка скеровує наше чуттєве сприйняття та біографічний досвід, залишається, за твердженням фахівців, невпорядкованою, навіть хаотичною: на противагу тренуваних (заснованих на мнемотехніці) пам'яті, яку психологи відносять до «семантичної пам'яті», «пам'ять про досвід» (або «епізодична пам'ять») залишається несистематичною, переривчастою [1, 170] – ця дискретність якраз і лягає у підмурівок творення художнього образу, зчаста розбиваючи канон його психологічної структурованості й формуючи канон оновлений [Див.: 6]. Навчання пам'яті, що триває протягом усього життя, і є будівельним майданчиком для формування «ковчега» [1, 127]. Власне, сама «арса» («скриня») – а в нашому контексті канон – розгортає дискурс не тільки «навчання пам'яті», а більше – її закріплення, відбору, перманентної ревізії.

За такими ознаками можна кваліфікувати як «офіційний канон», що має досвід систематизації пам'яті, так і канон «приватизований», який уособлює епізодичну пам'ять про власний досвід читання й інтерпретації, забарвлену емоційним сприйняттям, і також виконує роль накопичувача, резервуара пам'яті (уособленням якого і є, зокрема, авторські антології), однак роль певною мірою суб'єктивовану. Тож *канон* – це офіційна пам'ять, різновид функціональної пам'яті, наділеної трьома можливостями: легітимізацією, делегітимізацією й відмежуванням. У каноні «працюють» усі три можливості: він легітимізує «вузький коридор вибору», делегітимізує все, що поза ним (канonom) і відмежовує ці два пласти, творячи «профілювання ідентичності» [1,

150], зокрема ідеологічної, естетичної – домінантних для поняття канону. Таке профілювання ідентичності здійснюється, відповідно, через стиль: Г.Блум наголошує на необхідності «великого стилю», необхідного для «досягнення канонічності», оскільки, на його переконання, «заражає наступників – саме стиль, а канонічне – упізнається за широтою цього зараження» [2, 596]. Метафора «жорсткого ящика» уособлює легітимізацію часто не першорядних явищ, делегітимізацію канонічних і зворотне відмежування, внаслідок чого твориться інший профіль (*versus*-профіль) ідентичності (цією функцією наділена, зокрема «Плерома»). У ланцюжку метафор пам'яті, розгорнутому А.Ассман, існує ще й метафора Бодлерового *chiffonnier* як продукту сучасного великого міста, що має «відходи» (те, що вже не входить до актуальних потреб суспільства, фактично сміттєзвалище) [1, 401-402], актуалізована в літературознавчому дискурсі (під впливом творчості Бодлера) В.Беньяміном. Бодлер уписує *шифон'єр* у тип колекціонера (на підставі функцій відбору, сортування, впорядкування), що корелює з тим, як сучасна критика вписує масову літературу в тип міської культури (своєрідний *квазіканон*). Розглянуті метафори просторової пам'яті, які лише дотично належать до сфери формування *канону*, мають своє продовження, форми якого пов'язують простір «не з можливостями збереження й упорядкування, а з недоступністю й відсутністю» [1, 172]: як-то воскова дошка, Платонів образ анамнези, дзеркало, Августинів образ шлунка тощо [1, 176-178], стихій природи – води й вогню, а також опозиційні пари замерзання/відтавання, сну/пробудження і т. д. «Моделі пам'яті», орієнтовані на час, акцентують увагу на «перервності часу, вони наполягають на пріоритетності забуття й необраховуваності спогаду» [1, 188]. Як шлях у глибину минулого, актуалізують також метафори палімпсестів та археології – ці метафори вводять до площини просторової пам'яті категорію глибини. Тож оскільки канон передбачає наявність інтерпретатора як «аніматора минулого» (А.Ассман), це споріднює філолога з археологом: «Філолог перетворюється на співника археолога: обидва усвідомлюють себе супротивниками часу й віртуозами спогаду, обидва виліковують рани монументів і текстів, які пережили свій час» [1, 183]. Зрештою, тому археологія пам'яті – сфера дослідження багатьох наукових дисциплін, об'єднаних своєю герменевтикою пам'яті (філософія, культурологія, соціологія та ін.).

У каноні також сконцентровані провідні в метафориці пам'яті метафори письма й сліду (перемодифікованого в світло- або тінюписьмо фотографії), на образ яких орієнтуються ті, що перебувають між просторовими й часовими метафорами пам'яті. Вони особливо важливі в світлі новітніх трансформацій форм письма, що, безперечно, позначається на специфікації канону. Ревізуючи ХХ ст., дослідники вирізняють три загальні для всіх стадій розвитку мистецтва закономірності: 1) нагромадження скарбів художньої культури; 2) принцип канонів; 3) зростання швидкості. При цьому підкреслюється, що ХХ ст. максимально розвинуло й зрештою вичерпало «цей принцип руху через створення й руйнування «канонів»» – тож швидкість «руху культури» стала безпрецедентною стосовно минулих епох» [8, 53]: йдеться про ІТ-технології,

які поставили сучасну людину перед неможливістю орієнтуватися в культурному просторі по-старому, що й породило постмодернізм як «максимальне втілення і фінальну точку старого типу художнього розвитку» [8, 53]. Відповідної кризи зазнало й формування канонічних форм: на доведення цього Я.Шередко вдається до такого прикладу: у свідомості сучасної людини немає «непробитих меж» між бароко і рококо, між реалізмом і романтизмом. Адже зазнала якісних змін сама швидкість: вона «перестала бути величиною, що характеризує зміну одного *канону* іншим», а трансформувалася в показник, що описує обмін культурно значимої інформації між ними. Якщо на початку ХХ ст. значення цього показника росло (швидкість збільшувалася), то до кінця століття воно втратило сенс, оскільки швидкісність змінилася миттєвістю. Природа стосунків між територіями колишніх канонів набула характеру «мережевої зв'язності – коли з будь-якого елемента культурного простору можливий доступ до іншого і до всіх відразу» [8, 54].

Така реальність, змодельована зміною у двох вимірах – парадигмальному (на рівні зміни світогляду) й технократичному (що являє собою технічні можливості інформаційного суспільства) [8, 54], безперечно, ставить науковців перед новими проблемами дослідження, обсяг і глибину яких – із огляду на швидкість розвитку сучасних інформаційних технологій – поки що важко передбачити, оскільки разом із електронно-цифровим письмом розчиняється й мінімалізується його метафорика. Адже провідні метафори письма (слід, знак утраченої присутності тощо) розчиняються у знаках цифрового письма, відповідно, й спроможності уяви різко зменшуються. Власне, питання щодо перспектив культурних інтерпретацій (зокрема й канонів) можна сформулювати так, як формулює це А.Ассман: чи є цифрове письмо все ще засобом пам'яті або ж радше засобом забуття? [1, 430 ].

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті/Аляйда Ассман; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 440 с. (Серія «Зміна парадигми; Вип. 15»); 2. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох/ Гарольд Блум; Пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа. – К.: Факт, 2007. – 720 с. (Сер. «Висока полиця»); 3. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія /Едвард Касперський// Література. Теорія. Методологія. Упорядкування і наукова редакція Данути Уліцької. – К.: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. С. 9-37; 4. Панов А. Литературно-исторический сюжет как форма художественной памяти/Александр Панов//Память и текст: Когнитивные и культурологические аспекты/Memory and text: Cognitive and Cultural Aspects: Instytut badań literackich Polskiej Akademii nauk – Институт за литература България Академия на науките – Редактори Тереса Добжиньска, Рая Кунчева. – Издателски центр Боян Пенев, 2005. – С. 203-216; 5. Стародубцева Л. Мнемозина и Лета. Память и забвение в истории культуры [Монографія]/ Стародубцева Л.В. – Х.: ХГАК, 2003. – 696 с.; 6. Тарнашинська Л. Психологічна структурованість канону художнього образу (деякі аспекти теоретичних засад)/Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології: [монографія] / Людмила Тарнашинська. – К.: ВД «КМ Академія», 2008. – С. 56-70; 7. Трубина Е. Память коллективная/ Трубина Е. Г. // Современный философский словарь / [под общ. ред. В. Е. Кемерова]. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 506-512; 8. Шередко Я. Законы художественного процесса/ Шередко Я.Н. // Теоретико-литературные итоги XX века. – Т. 1: Литературное произведение и художественный процесс/ Редкол.: Ю. Б. Боров (отв. ред.), С. Г. Бочаров и др. – М.; Наука, 2003. – С. 51-54.



*Ольга Харлан,  
д-р філол. н., проф.,  
Бердянський державний  
педагогічний університет*

## **«ГЕОПОЕТИКА» ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТЕРМІН**

У статті проаналізовано шляхи формування в сучасному літературознавстві термін «геопоетика». Визначено час появи терміну, окреслено його різні трактування. З'ясовано важливі складові геопоетичних досліджень, їх напрями і різновиди.

*Ключові слова:* геопоетика, культурна географія, художня топографія, топографічний поворот, геокритика.

В статье проанализированы пути формирования в современном литературоведении термин «геопозитика». Определено время появления термина, обозначены его различные трактовки. Выяснено важные составляющие геопозитических исследований, их направления и разновидности.

*Ключевые слова:* геопозитика, культурная география, художественная топография, топографический поворот, геокритика.

There are analyzes the ways of formation a modern literary term «geopoetics» in the article. The article defines the time of term appearance and outlines its various interpretations, found out important components of geopoetics studies, their directions and variations.

*Key words:* geopoetics, cultural geography, art topography, topographic turning, geocriticism.

Термін «геопоетика» все більше входить у літературознавчий обіг. Не так давно вчені відзначали його незвичність та новизну [7; 12], а в сучасних українських наукових і публіцистичних виданнях його зустрічаємо все частіше. Можна назвати публікації В.Романишин [7], О.Шаблія [10], І.Бондаря-Терещенка [3], Т.Шевченко [11], цикл Ю.Андруховича «Геопоетика» з книги «Диявол ховається в сирі» [2, 140–236]. Стаття є спробою проаналізувати й узагальнити наявні на сьогодні погляди щодо терміну «геопоетика» та визначити перспективи розвитку літературознавчих досліджень, виконаних із залученням термінологічного апарату. Праці В.Абашева [1], М.Домбровського [12], Е.Рибіцької [6], В.Романишин [7] певною мірою визначають найбільш важливі та актуальні напрями досліджень.

Якщо йти в хронологічному порядку, то запровадив і проанонсував термін «геопоетика» Кеннет Вайт (нар. 1936 р.), уродженець м. Глазго, який із середини 1960-их рр. переїхав до Франції, де заснував Інститут геопоетики. Його важливі праці «Альбатрсова скала: вступ до геопоетики» (1994), «Парадоксальна стратегія: досвід культурного спротиву» (1998) та ін. Мислитель визначив явище геопоетики як «вивчення інтелектуальних і чуттєвих зв'язків між людиною й Землею з метою створення гармонійного культурного простору» [9], а у творі «Дикі лебеді» [8] з оригінальним жанровим визначенням «подорож-хоку» пропонує алегоричне трактування цього поняття. К.Вайт звертається до праці Бюффона «Природнича історія» (у 36 томах, написана між 1749 та 1789 рр.), в якій учений, поряд з багатьма

іншими птахами, говорить про лебедя, використовуючи легенди, міфи, історичні факти про цього птаха, звертається до лінгвістичних «подорожей», фіксує його назви різними мовами, до літературних творів, де лебідь описується як красивий, розумний і сильний. Бюффон робить висновок, на чому К.Вайт наголошує, що цей гордий і красивий птах втілює водночас і політичну модель, адже він живе в мирі з Природою, «ніби Король дарує свою прихильність численним племенам водоплавних птахів, які всі, здається, підкоряються його законам; втім, він – лише перший серед рівних в тихій республіці», громадяни якої не бояться свого правителя, а він просить «лише спокою і свободи» [8]. Саме такий опис живої істоти для Вайта є найбільш цінним і правдивим, тому що, йдучи за природничою філософією XVIII ст., тут поєднується поезія, наука, філософія, а також проявляється глобальне зацікавлення світом і такі ж спроби «знайти науковий і поетичний код до його сприйняття і розуміння» [8]. Мислитель підкреслює марність знайти глобальну відповідь, але формулює розуміння світу як виникнення «поля взаємозв'язків», яке може виникнути, як і люди, які намагатимуться відчутти згустки цього поля. «Люди, які вміють літати і яким небайдужі дикі лебеді» [8]. І вже у «Вступі до геопоетики» зробив висновок, що «геопоетика прагне радикально переосмислити взаємини “людина – світ” з перспективи істинних культурних змін» [16, 18].

Подібної думки дотримується і Юрій Андрухович, для якого геопоетика – універсальний культурний проект, творча стратегія, повернення до цілісного поетичного сприйняття світу. У однойменному циклі зі збірки «Диявол ховається в сирі» («Впритул до недосяжного») автор протиставляє поняття «геопоетика» і «геополітика», акцентуючи на тому, що геополітика – це «махінації з територіями, ментальностями, культурами», а геопоетика – «досяжність недосяжного», «вибух людського і поетичного», від якого «геополітична система дає збій» [2, 236]. Цікаво, що «найбільшим геопоетом нашого часу» Андрухович називає Івана Павла II, бо «він причетний до начудовіших чудес останньої чверті століття і передусім у тій частині світу, з якої походив сам – рухомої й непевної субстанції «між Росією і Заходом», що її досі називають Центрально-Східною Європою. Що це було: енергетика віри, сила молитви, перехід метафори в метафізику?» [2, 236]. За слово «геопоетика» Ю.Андрухович висловлює подяку поету Ігорю Сіду, який першим провів у 1996 р. конференцію з геопоетики у Москві, а також є упорядником антології «Введение в геопоетику. Одиночные экспедиции в океане смыслов» [4].

Інший погляд на поняття «геопоетика» – філологічний, літературознавчий. Загалом, учені вважають геопоетику – окремим розділом поетики, предметом якого є «як образи географічного простору в індивідуальній творчості, так і локальні тексти (або надтексти), які формуються в національній культурі як результат освоєння окремих місць, регіонів географічного простору і концептуалізації їх образів» [1, 18]. Е.Рибіцька називає звернення до геопоетичних студій – топографічним поворотом у літературознавчих дослідженнях [6]. Акцентуючи на проблемі термінології

(просторовий поворот (spatial turn) чи топографічний (topographical turn)), схиляється до думки, що більш точним є другий термін, бо «топографічний поворот має виразно більший і привабливіший семантичний потенціал, особливо для літературних досліджень. Етимологічно топографія як *topos graphos* – опис простору – має солідніше узasadнення на ґрунті літературознавства, не лише з огляду на багату і тривалу традицію риторичну. Бо у краєвиді сучасного мислення топографія спів-грає з переконанням про літературне і культурне витворення простору» [6, 338]. Водночас, наближеними поняттями вона фіксує наступні: гетеротопія, топотропографія, топонімія, топологія, атопія, утопія, дистопія, атопічний суб'єкт, атопізація. Дослідниця окреслює царини літературознавчих студій, до яких веде топографічний поворот. Серед найбільш поширених вона називає новий регіоналізм; тематичну спаціологію (термін А.Лефевра, під яким він розуміє «єдину теорію простору»), що проявляється в дослідженні топіки дому, саду, гір, лісу, пустелі тощо; важливим є те, що інтерпретується простір у різних перспективах – гендерній, постколоніальній, етнічній, а також імагологічній (на чому наголошує і М.Домбровський [12]). Привабливість аналізу з використанням просторових категорій Е.Рибіцька демонструє на прикладі досліджень Еви Лукашик [14], перелічуючи запропонований дослідницею просторовий понятійний інструментарій: територія, кордон, маршрут, номадизм, діаспора, «міфічна географія» тощо.

Важливим питанням геопоетики є також проблема співвідношення простору (місця) і літератури, власне письменника, адже кожен письменник пов'язаний з тим чи іншим місцем своїм народженням, перебуванням, зверненням до подій, що там відбувалися. Дослідники пропонують такі відношення аналізувати за допомогою терміну рефракція, взятого з оптики: література в такому випадку стає призмою, що перетворює загальні місця на літературні. Польська авторка зауважує, що відношення можна розглядати крізь призму географії літературних середовищ, коли не людина «олітературює» місце, а місце сприяє розвитку письменницького таланту і середовища.

Окремим напрямом можна вважати урбаністичні студії, що «стосуються специфіки теперішньої культурної ситуації давніх колоніальних метрополій і особливо Лондона» [6, 340]. Визначаються різноманітні дислокації, зокрема етнічні, національні, релігійні, статеві і культурні. Місто – представник метрополії стає місцем, у якому формується новий простір культурної гібридизації, а процес руйнування початкової опозиції (метрополія – колонія) супроводжується появою нової: центр – передмістя. Давня метрополія, таким чином, «стає територією агону-змагання, конфлікту, насильства на етнічно-релігійному ґрунті» [6, 341]. Таким чином, витворюється нова літературознавча термінологія, що включає категорії колоніальної та постколоніальної культури.

Ще одним напрямом, пов'язаним з топографічним поворотом, є екокритичні дослідження. На сьогодні в українському літературознавстві вже появились видання, зроблені в цьому контексті [5], і цінним є те, що вони

зроблені також з використанням традиційного термінологічного арсеналу, особливо того, що стосується репрезентації природи в літературі.

Найбільш значимим наслідком топографічного повороту можна назвати зміну відношень між літературознавством і географією. Культурна (гуманістична) географія розвинулася в 1970-х рр. і акцентувала на антропологічному вимірі. Взаємозв'язок географічних і літературознавчих досліджень (як і белетристики загалом) простежується у зворотних напрямках. Як письменники і літературознавці часто прив'язують свої праці до конкретного географічного місця і простору, так і вчені-географи вдаються до текстів філологів через бажання надати індивідуального відчитання і бачення природних ландшафтів. Як приклад наводиться книжка Беати Тарновської «Поетична географія у повоєнній творчості Чеслава Мілоша» [15], у якій авторка поетичні описи різних краєвидів (американських, французьких тощо) трактує через географічну і метафізичну призму, оприявнюючи конкретне місце і символічне Місце.

Ландшафти можуть вважатися носіями відомостей і спогадів [13]. Існує зв'язок між територією і подіями, що на ній відбувалися, і про які пам'ятають нащадки. Події, важливі з погляду національної ідентичності, фіксуються як через місця (гори, ріки, ліси тощо), так і через їх назви. Для геопоетики аспекти поетичної пам'яті географічного простору визначають висвітлення топографії як кодування пам'яті, як площини, на яку проектуються події, що пов'язані з національною та політичною ідентичністю.

Е.Рибіцька звертає увагу на різне трактування поняття «літературна географія» сучасним літературознавством: це може бути галузь науки, яка досліджує активність літературного життя в тому чи іншому регіоні (так зване літературне краєзнавство); важливою є співдія корпусу текстів, що репрезентують певне географічне місце, із цими місцями; розміщення літератури у глобальних концептах тощо. Загалом дослідниця визначає такі тенденції сучасного мислення про простір після топографічного повороту: «хізматичне розуміння відносин між простором з одного боку і мовою, літературою і культурою – з іншого; не есенціальне, а динамічне розуміння простору як конфігурації перемінних або транзитного простору, не-місця; поєднання просторовості із темпоральністю; повернення категорії місця за чим йде акцентування локальних і регіональних, а також і інших (статевих, етнічних, класових, культурних) параметрів дослідника, письменника чи художніх практик, а також пов'язана із цим проблематизація опозиції локальне – глобальне; особливе зацікавлення гібридними просторами, гетеротопіями і пограниччями; пересунення перспективи від онтології до ідеології, від *mimesis* до прагматики влади над простором, від універсальної міфологізації до символічного насилля, від поезики простору до політики місця; переконання, що література перформативно прикликає, творить і надає значень простору» [6, 348].

Геопоетика як міждисциплінарне поле на межі культурної (образної) географії і літератури веде до проблемних питань, актуальних як для світового, так і для українського літературознавства. Серед них – питання регіоналізму,

що включає не тільки ностальгичний варіант «малих батьківщин», а й проект, у якому зосереджене розуміння гомогенної національної культури і критичного (відкритого) регіоналізму, новий погляд на локальні нарації; для національного літературознавства важливим є відчитання багатьох іноземних джерел про історичну топографію України (особливо з погляду сучасних подій); питання співвідношення між суб'єктом і місцем (не-місцем), введення в гуманітарний простір homo geographicus, а також колективної, локальної, регіональної, космополітичної ідентичностей.

1. *Абашев В.В.* Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики: учеб. пособие / В. В. Абашев; Перм. гос. нац. иссл. ун-т. – Пермь, 2012. – 140 с; 2. *Андрухович Ю.* Геопоэтика // Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі. Вибрані спроби 1999 – 2005. – К. : Критика, 2007. – С. 141–236; 3. *Бондар-Терещенко І.Є.* Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Бондар-Терещенко І.Є. – К., 2006. – 22 с; 4. *Введение в геопоэтику.* Одиночные экспедиции в океане смыслов: Антология. – М.: Арт-Хаус Медиа, 2013. – 386 с; 5. *Горболіс Л.М.* Екокритичні виміри української літератури: доцільність прийнятність застосування (на прикладі «Лісової пісні» Лесі Українки) / Л.М. Горболіс // Філологічні трактати. – 2011. – Т. 3. – № 3. – С. 5–10; 6. *Рибіцька Е.* Від поетики простору до політики місця. Топографічний поворот у літературних дослідженнях : пер. з польськ. Д. Вирський / Ельжбета Рибіцька // Ейдос. – 2013. – № 7. – С. 337–353; 7. *Романишин В.* Геопоэтика як літературна топографія та теоретична рефлексія над літературним часопростором / Віра Романишин // Проблеми гуманітарних наук : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / Ред. кол. Т.Біленко (головний редактор), М.Федурко, Я.Яремко та ін. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2011. – Випуск двадцять восьмий. Філологія. – С. 241–252; 8. *Уайт К.* Дикі лебеді. Путешествие-хокку / пер. с фр. Василий Голованов [Електронний ресурс] / Кеннет Уайт // Дружба народов. – 2009. – № 4. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/4/ke30.html>; 9. *Уайт К.* Странствующий дух. Эссе / пер. с англ. Гелены Гриневой [Електронний ресурс] / Кеннет Уайт // Новая юность. – 1997. – № 5–6. – Режим доступу: [http://magazines.russ.ru/nov\\_yun/1997/5-6/white.html](http://magazines.russ.ru/nov_yun/1997/5-6/white.html); 10. *Шаблій О.* До основ геопоетики (на основі текстів Тараса Шевченка) / Олег Шаблій // Часопис соціально-економічної географії. – 2014. – Вип. 17 (2). – С. 10–17; 11. *Шевченко Т.* Образ «своєї території» як концептуальний засіб вираження авторського світобачення в есеїстиці Ю. Андруховича / Тетяна Шевченко // Проблеми сучасного літературознавства : Збірник наукових праць / Відп. ред. Є. М. Черноіваненко. — Одеса : Астропринт, 2011. — Вип. 15. — С. 273–289; 12. *Dąbrowski M.* Geopoetyka jako principium comparationis w badaniach kulturowych / Mieczysław Dąbrowski // Rocznik Komparatystyczny. – 2012 (3). – Szczecin: Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Szczecińskiego, 2012. – S. 9–28; 13. *Geopoetiken.* Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. – Berlin: Kadmos, 2010. – 303 S; 14. *Łukaszyk E.* Terytorium a świat. Wyobrażeniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności / Ewa Łukaszyk. – Kraków : Uniwersytet Jagielloński, 2003. – 290 s; 15. *Tarnowska B.* Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza / Beata Tarnowska. – Olsztyn : Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1996. – 172 s; 16. *White K.* Wstęp do geopoetyki / przeł. K. Brakoniecki / White Kenneth. // Gazeta literacka “Migotania przejaśnienia”. – Nr. 4. (29). – 2010. – S. 18–19.

## **ПРИНЦИПИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ВІРШОВИХ ТВОРІВ У КИЇВСЬКІЙ ПОЕТИЦІ 1637 РОКУ**

У статті аналізується поділ віршових творів у київській поетиці 1637 р. Встановлено чотири ступені (чотири рівні) ієрархії, однак автор поетики використав лише два терміни для їх позначення – «genus» [рід] і «species» [вид]. У курсі виділено дев'ять родів поезії, які творять перший рівень ієрархії. Вони мають від одного ступеня поділу (приміром, епопея далі не ділиться) до чотирьох (наприклад, епіграма – хитромудрий вірш – акровірш – телевірш). Припускаємо, що, починаючи з другого рівня, той чи інший вірш міг виступати видовим поняттям щодо вищого рівня і родовим – щодо нижчого. У системі, яку творять рівні ієрархії у київській поетиці 1637 р., найбільше уваги приділено епіграмі. Вона має чотири індивідуальні основи (критерії) поділу, у той час як усі інші вірші – три (тематика, форма, стиль).

*Ключові слова:* поетика, рід, вид, епіграма, ієрархія, поезія.

В статье анализируется разделение стихотворных произведений в киевской поэтике 1637 г. Установлено четыре степени (четыре уровня) иерархии, однако автор поэтики использовал только два термина для их обозначения – «genus» [род] и «species» [вид]. В курсе выделено девять родов поэзии, которые творят первый уровень иерархии. Они имеют от одной степени разделения (например, эпоса дальше не делится) до четырех (например, эпиграмма – хитроумный стих – акростих – телестих). Предполагаем, что, начиная со второго уровня, то или иное стихотворение является видовым понятием по отношению к высшему уровню и родовым – по отношению к низшему. В системе, которую образуют уровни иерархии в киевской поэтике 1637 г., больше всего внимания уделено эпиграмме. Она имеет четыре индивидуальные основания (критерии) разделения, в то время как все другие стихи – три (тематика, форма, стиль).

*Ключевые слова:* поэтика, род, вид, эпиграмма, иерархия, поэзия.

The article analyzes the division of poetic works in Kiev poetics of the year 1637. Four hierarchy degrees (four levels) were determined, but the author of the poetics used only two terms to designate them – «genus» and «species». The first level of the hierarchy consists of nine genera. They are either not longer divided (for example, epic) or are divided until four time (e.g. epigram – curious verse – acrostichon – telestichon). From the second level, the same poem could be considered like a species concept concerning a higher level of the hierarchy and like a generic concept for lower one. In the system, which is created by the hierarchy levels in Kyiv poetics of the year 1637, the most attention was paid to the epigram. The epigram has four individual basis (criteria) for its division, while all other poems – three only (subject, form and style).

*Key words:* poetic, genus, species, epigram, determined, poetry.

*Филология есть «строгая» наука  
С. Аверінцев*

Із потребою систематизувати літературний матеріал стикався кожний автор давнього вітчизняного курсу поетики як підручника з теорії віршування – треба було якимсь чином згрупувати тексти. Зробити це було непросто.

Жанрове розмаїття поезії чи не в усі часи не хотіло «вкладатися» у струнку теорію, навпаки, уперто прагнуло з неї вирватися. Проте складність предмету дослідження не означає, що від вивчення української барокової генології треба відмовитися. Вважаємо, що саме в ній криється коріння деяких дискусійних питань сучасного літературознавства. Доцільно взяти до уваги всі збережені вітчизняні поетики (близько чотирьох десятків) і розглянути систематизацію літературного матеріалу у кожному трактаті. Розпочати варто з найдавнішого збереженого підручника з теорії поезії – трактату 1637 р. «*Liber artis poeticae*» [Книга поетичного мистецтва], який перекладено українською мовою<sup>15</sup> і нещодавно детально описано [3].

Уже на початку курсу його анонімний автор звертає увагу на розмаїття віршів, що пояснює особистими літературними смаками поетів: «Сталося так, що оскільки кожний відтворює дії у відповідності зі своєю природною схильністю і [своїм] характером, то [поетичне] мистецтво різноманітне і різнобічне. Бо згідно з природнім потягом одні бралися охочіше за трагічне, другі – за комічне, треті – за що-небудь інше, і таким чином з'явилося у різних поетів стільки родів і видів»<sup>16</sup>. У трактаті зазначається: «Щодо поділу творів поезії, то він може бути проведений на підставі різних міркувань. Бо ж поезія ділиться на основі манери, або стилю, або за критерієм форми, або, нарешті, за критерієм матерії» [2, 127]<sup>17</sup>. Автор поетики розпочинає з першої основи поділу (*ratio*) – з особливостей стилю (*stylus*): «Одні поетичні твори пишуться в низькому стилі, як видно у надмогильних написах. Інші у високому і квітчастому стилі, як, наприклад, «Енеїда» Вергілія чи «Фіваїда» [Стація – О.Ц.]. Нарешті, такі твори, як послання, оди, елегії, епіграми, пишуться в середньому стилі. Друга основа поділу – форма, або, інакше кажучи, композиція. Справа в тому, що в одних творах виклад будується послідовно, без перебоїв та відступів, без діалогів дійових осіб; тільки сам поет веде розповідь, як це має місце у Лукреція або у Марона в трьох книгах його «Георгік». Такі поетичні твори звуться описовими. В інших творах поет мовчить, а мову ведуть дійові особи, як це буває в еклогах, комедіях, трагедіях. Цей рід називається активним. У деяких із них мову ведуть і поет, і персонажі. У такій формі, як відомо, написано «Енеїду» [...] Третя основа поділу ґрунтується на особливостях матерії, і оскільки матерія різноманітна, остільки різноманітні й назви поетичних творів. Так, одні твори називають пастораліями, інші – буколіками, георгіками»<sup>18</sup> [2, 127–128]. Звернімо увагу: три основи

<sup>15</sup> Цей труд звершив відомий дослідник давньої літератури В.І. Крекотень 1981 р. Він же – автор вступної статті історико-літературного характеру, в якій простежує літературну долю курсу [2].

<sup>16</sup> Тут і далі переклад В.І. Крекотня, подекуди – за нашою редакцією. В оригіналі: «Ita factum est ut cum quisque pro sua natura et moribus actiones imitaretur, diversa quoque et disparata ars fieret, nam alii ad tragica, alii ad comica et ad diversi generis trahente natura magis trahebantur inde? tot genera et species variorum natae poematum» [6, арк. 3].

<sup>17</sup> «Quoad divisionem attinet, ea secundum diversas considerationes institui potest. Aut enim dividitur poësis ratione characteris aut styli, aut ratione formae, aut denique ratione materiae» [6, 4]. Тут і далі подається аркуш рукопису.

<sup>18</sup> «[...] Alia siquidem scribuntur stylo humili qualem in elogiis videre est, alia sublimi et florido quo Verg. Aeneis et Thebais sentis conscripta; alia demum mediocri quo epistolae, odae, elegiae, epigrammata constant. Secundo ratione

поділу поетичних творів (стиль, форма, матерія) не подаються як взаємодоповнюючі – береться або одна, або друга, або третя. А як на практиці?

Проаналізуємо визначення епопеї, або героїчної поезії (*aeropaëiae seu poematis heroici*) у київській поетиці 1637 р.: «Епопея – це поезія, яка гекзаметром наслідує видатні чини видатних [мужів – *О.Ц.*] через оповідь. Вірші таким чином відрізняються від інших родів поезії» [2, 128]<sup>19</sup>. На основі чого зроблена дефініція? «Видатні чини славетних героїв» можна звести до матерії (тематики) як основи поділу поетичних творів, «оповідь» – до форми як другої основи. Стиль як основа поділу поезії у визначенні епосу не згадується. Диференціальною ознакою визнано віршовий розмір, який відносився до форми як основи поділу, але чомусь при її обговоренні не згадувався. Необхідність використати на практиці дві основи поділу попри декларовану одну («або..., або..., або...») пояснюємо тим, що видатні чини славетних відтворює не лише епопея, а й, наприклад, трагедія. У свою чергу гекзаметр – віршовий розмір не лише епосу, а й буколіки (починаючи з Феокріта), сатири і послання (починаючи з Горация). Тобто, ні перша, ні друга ознаки поділу не самодостатні. Згадка про гекзаметр була незайва ще й тому, що основну увагу в розділі автор поетики приділяє гекзаметрові, подаючи правила його творення в окремому (єдиному) параграфі «Правила, що стосуються краси гексаметра»<sup>20</sup>. Як бачимо, мовлячи про епопею, автор поетики 1637 р. оперує поняттям «genus» [рід].

У визначенні комедії у IV розділі київської поетики 1637 р., на наш погляд, домінує форма: «Комедія – поетичний твір драматичного характеру, який у дотепній та жартівливій формі зображає суспільні й приватні дії [людей] з метою напучення їх щодо правил життя» [2, 131]<sup>21</sup>. У дефініції трагедії у V розділі головне – матерія (тематика) та мовно-стилістичні особливості: «Трагедія – поетичний твір, який демонструє приклади з життя видатних людей, котрі зазнають нещастя [...]. Що необхідно для трагедії? По-перше, треба насамперед вибрати вагому тему з такою матерією, в якій є щось жорстоке й негідне, здатне викликати жах і співчуття. Це – основна ознака трагедії, за якою її пізнають. По-друге, треба створити характери величні, беззастережно покірні несталій долі, до смерті, і здатні стримувати ридання. По-третє, мова в трагедії має бути піднесена, складатися з добірних слів, які

---

*formae, seu constitutionis ipsius dividuntur, in quibusdam enim continua textur historia nullo interrumpente, nec personis interpellantibus, sed solo narrationem prosequente. Poëta ut a Lucretio factum et a Marone in tribus georgicis libris dicunturque talia poëmata expositiva in quibusdam tacente poëta personae introductae loquuntur, ut fit in eclogis, comoediis, tragoediis, hoc genus activum vocatur [...]. Tertio divisio desumitur a materia, quae cum sit varia, varia quoque nomina inducuntur poematis et sic quaedam dicuntur pastoralia, quaedam bucolica, georgica et pro variatione videlicet subjecta materiae circa quam vates versatur» [6, 4v].*

<sup>19</sup> «Aeropaëia est poësis carmine hexametro illustres illustrium actiones per narrationem imitans. Carmina itaque a reliquis poëseos generibus distinguitur» [6, 4v]. У латинському тексті не узгоджено підмет і присудок останнього речення, тому при перекладі можливі варіанти: «Carmen [...] distinguitur» (вірш відрізняється) або «Carmina [...] distinguuntur» (вірші відрізняються).

<sup>20</sup> «Paragraphus I. Leges ad elegantiam hexametri» [6, 5–5v].

<sup>21</sup> «Comoedia est poësis drammatica, quae ob docendam vitae consuetudinem, civiles et privatas actiones non sine leporibus et facetiis imitatur» [6, 5v].



звучать урочисто і вагомо [...]. По-четверте, трагедія має бути пройнята найбурхливішими пристрастями [...]» [2, 132]<sup>22</sup>. Буколічну поезію визначають тематика і віршовий розмір – гекзаметр: «Вона являє собою зображення подій сільського життя, тому що з овечок і лісів бере і теми, і персонажі [...]. Загалом буколіки пишуть гекзаметрами» [2, 133]<sup>23</sup>. Чи не найголовніше для елегії – стиль: «Елегія – поетичний твір, винайдений насамперед для погребових та жалобних плачів [...]. Стиль хай буде чистий, спокійний, неквапливий, ніжний у вираженні почуттів, здатний справляти враження і якнайменше затемнений та утруднений вишуканими сентенціями. Цій поезії властиві щедрі виявлення співчуття, скарги, вигуки, звертання тощо» [2, 133]<sup>24</sup>. У розділі VII йдеться про ліричну поезію, яку називається родом поетичного мистецтва<sup>25</sup>. Звертається увага на багатство та лаконічність форм («зобов'язує поета зваблювати людей різноманітністю і лаконічністю віршиків» [2, 134])<sup>26</sup>, серед яких – ода, власне ліричний вірш і гімн. Багато уваги приділяється тематиці: «Матерією ліричної поезії є похвали героям, перемоги бійців навкулачки та вершників у скачках; любов, бенкети, сварки, викриття, прагнення, молитви, заохочення до шляхетних насолод; схвалення тверезості, справедливості, вірності, стриманості, дотримання обрядів, прославлення релігії, інших чеснот, місцевостей тощо» [2, 134]<sup>27</sup>. Не забуто і стиль: «Стиль же має бути блискучий, майстерно оброблений, квітчастий, солодкозвучний, точний, здатний давати насолоду своєю лаконічністю» [2, 135]<sup>28</sup>. Таким чином, для характеристики ліричної поезії автор кийвської поетики 1637 р. використав усі задекларовані ним основи (критерії): форму, тематику (предмет, матерію) і стиль. Між ямбічною і сатиричною поезією (Розділ VIII) автор поетики фактично не бачить різниці, бо обидві виникли для виправлення вад, для викриття поганих норівів. Їх дефініція із зазначених вище трьох критеріїв робиться на основі лише тематики: «За матерію і для ямбічної, і для сатиричної поезії служать вади, злочини, ганебні вчинки і погані звичаї, загалом усе невідповідне або чуже доброчесності, гідності, шляхетності» [2, 135]<sup>29</sup>. Щоправда, «виправлення вад», «викриття поганих норівів» можна умовно назвати цільовою установкою, про що згадаємо нижче при дефініції епіграми. Її визначення (Розділ IX) дається

<sup>22</sup> «Tragoedia est poësis virorum illustrium peragentes personas exprimens calamitates ... Quid ad tragoediam requiratur? Primo ante omnia materia eligenda est gravior, et in? ea sunt cujus modi res in quibus insit quaedam atrocitas et indignitas unde terror et commiseratio quae est nota peculiaris tragoediae qua cognoscitur. Secundo personae eligendae graviores et ad luctum funera fletus et magis compositae. Tertio oratio requiritur sublimior, quae verbis electis sublimiter sonantibus [...]. Quarto affectus vehementiores [...]» [6, 6v].

<sup>23</sup> «Est rusticarum actionum imitatio, argumenta cum et personas sumit ab agnis et silvis [...]. Carmine hexametro communiter scribuntur» [6, 6v].

<sup>24</sup> «Elegia est poesis funebribus et luctuosis lamentationibus potissimum inventa [...]. Elocutio sit tarda?, lenis, morata, tenera, affectibus referta, pathetica et sententiis minime exquisitis? offuscata atque impedita. Huc valent frequentes commiserationes, conquestiones, exclamationes, apostrophae etc.» [6, 6v].

<sup>25</sup> «Genus hoc poeseos» [6, 7].

<sup>26</sup> «Totam se ad deleniendas hominum mentes varietate versiculorum, brevitate eorundem [...]» [6, 7].

<sup>27</sup> «Materia huius poeseos est heroum laudes, victoriae pugilum equitumque, amores, convivia, insectationes, vota, preces, exhortationes ad voluptates honestas, commendatio sobrietatis, iustitiae, fidei, continentiae, parsimoniae, religionis ceterumque virtutum, locorum laudes [...]» [6, 7v].

<sup>28</sup> «Stylus autem debet esse candidus, politus, floridus, numerosus, accuratus, brevitate gaudet» [6, 7v].

<sup>29</sup> «Utriusque poesis materia sunt vitia, scelera, flagitiva?, mali mores denique» [6, 7v].

через форму («Епіграма – короткий вірш, який або просто розглядає якийсь предмет, особу, вчинок, або щось виводить із попереднього» [2, 135]<sup>30</sup>), однак автор поетики цим не обмежується. Уже у назві розділу «De epigrammate eiusque speciebus» [Про епіграму та її види] декларується майбутня класифікація епіграм. У трактаті вказується, що поділ епіграми робиться з різних боків<sup>31</sup>. Епіграми діляться на види за чотирма основами, дві з яких, на нашу думку, враховують специфіку форми (перша і четверта), а дві інші (друга і третя) – змісту:

| Ratio [основа]                                                                 | Species [види]                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Простота/<br>Складність                                                        | – Simplex [Проста] (зображуються без зіставлення);<br>– compositum [складна] (щось виводить із попереднього).                                                                                                           |
| Causa [цільова установка] – tria genera causarum [три роди цільових установок] | – Epidictum seu demonstrativum [показова] (міститься тільки похвала);<br>– deliberativum [дорадча];<br>– iudiciale [епіграми-присуди], в яких щось або хтось звинувачуються, осуджується.                               |
| Tria genera roematum [три роди поетичних творів]                               | – висловлюють хвалу славетним мужам, містам, рікам тощо (близькі до епопеї);<br>– збуджують співчуття до всього великого і значного (близькі до трагедії);<br>– містять у собі жарти, дотепи тощо (близькі до комедії). |
| Forma [форма]                                                                  | – Solus poeta dicit [веде мову тільки поет];<br>– res introducuntur [вводиться предмет];<br>– mixta [змішана].                                                                                                          |

У поетиці 1637 р. виділяються види (species) епіграм з огляду на форму (емблеми<sup>32</sup>, символи, загадки<sup>33</sup>, логогрифи<sup>34</sup>, відлуння<sup>35</sup>, анаграми<sup>36</sup>, хитромудрі

<sup>30</sup> «Epigramma est quoddam breve poema cum simplici cuiuspiam rei vel personae vel facti indagazione aut ex praepositis aliqui deducens» [6, 8].

<sup>31</sup> «Multifariam dividitur» [6, 8].

<sup>32</sup> «Я визначаю емблему як таку епіграму, котра містить символи, уподібнення і зображення предметів, які мають метонімічне значення» [2, 137–138].

<sup>33</sup> «Загадка – хитромудре висловлювання, що виявляє ознаки предметів у прихованому вигляді; дуже затемнена алегорія, що потребує розшифрування» [2, 141].

<sup>34</sup> «Логогриф має місце тоді, коли в одному і тому ж слові, якщо читати його навпаки, або розділяти його на склади, або вносити в нього ті чи інші вставки, виявляється багато значень» [2, 142–143].

<sup>35</sup> «Вірш, в якому [...] наприкінці або в середині рядка ставиться слово, подібне до останнього чи його кінцівки» [2, 144].

<sup>36</sup> «Анаграма – це вислів, прозовий або віршований, який утворюють, грайливо переставляючи літери у слові чи сентенції, внаслідок чого виникає новий зміст» [2, 145].

вірші) або функціональне призначення (епітафія<sup>37</sup>, епіцедія<sup>38</sup>, ненія<sup>39</sup>, написи на колосах, пірамідах, обелісках і знаменах<sup>40</sup>).

Систему поетичних творів ми бачимо в такому вигляді:

Перший рівень ієрархії – дев'ять родів поезії: 1. Епопея (героїчний вірш); 2. Комедія; 3. Трагедокомедія; 4. Трагедія; 5. Буколічна поезія; 6. Елегія; 7. Лірична поезія; 8. Ямбічна (сатирична) поезія; 9. Епіграми. Як відомо, Аристотель поділяв художні твори на епос, лірику і драму, Цицерон виділяв чотири літературних роди (елегійний, ліричний, трагічний і комічний), а Горацій – шість (героїчний, ліричний, елегійний, комічний, трагічний, буколічний). Другий рівень ієрархії мали лише лірична поезія (поділялася на оду, ліричний вірш і гімн як завіршовану хвалу Богу) та епіграма (поділялася на емблему, символ, загадку, логогриф, відлуння, анаграму, епітафію, епіцедію, ненію, написи та хитромудрі вірші. Третій рівень ієрархії мали такі види епіграми: емблема (поділялася на міфологічну або історичну<sup>41</sup>, фізичну<sup>42</sup>, моральну<sup>43</sup> та теологічну<sup>44</sup>) символи (Піфагорові<sup>45</sup> та єгипетські<sup>46</sup>), загадка (власне загадка<sup>47</sup> і гриф, тобто загадка у слові<sup>48</sup>), епітафія як якась віршова епіграма (поділялася на монолог самого поета, коли через прозопопею вводяться різні персонажі, змішаний тип<sup>49</sup>), написи (на колосах, пірамідах, обелісках та знаменах), хитромудрі вірші (узгоджений, ретроградий, акровірш, співвідносний, протейський, фігури з віршів). На четвертий рівень ієрархії натрапляємо у грифів (бувають музичні<sup>50</sup>, астрономічні<sup>51</sup>, з грецької літери<sup>52</sup>), у ретроградного вірша, якого ще називали рачий, антистрофічний, вірш-перевертень (при зворотному читанні: – не міняється розмір і зберігається зміст; – розмір змінюється; – зміст змінюється на протилежний; – останнє слово стає подібне до першого, передостаннє – до другого тощо) та у акровірша (поділявся на власне акровірш, мезовірш і телевірш).

Попри те, що у київській поетиці 1637 року фіксується чотириступеневий (чотиричленний) поділ віршових творів, термінів для позначення різних видів

<sup>37</sup> «Епітафія – епіграматичний вірш, призначений для вміщення на могилі покійного [...]. Виголошувалися над могилою і могли щорічно повторюватися» [2, 146].

<sup>38</sup> «Епіцедії звичайно зачитувалися до поховання тіла покійного [...], їхнє призначення – збуджувати скорботу» [2, 146].

<sup>39</sup> «Ненії – пісні, які виконувалися хором у супроводі гри на флейті під час кремації та поховання, [...] мали ушляхляти покійного і збуджувати у присутніх жалі з приводу його скону» [2, 146–147].

<sup>40</sup> «Колос, піраміда, обеліск [як різновиди віршів] як різновиди віршів творяться з однієї і тієї ж матерії і мають майже однакову форму» [2, 148].

<sup>41</sup> «Втілює в собі реальну або видуману подію в минулому» [2, 138].

<sup>42</sup> «Розкриває природні властивості й причини речей» [2, 138].

<sup>43</sup> «Змістом якої є людська поведінка» [2, 138].

<sup>44</sup> «Охоплює божі і ті людські справи, які мають стосуватися богопізнання» [2, 139].

<sup>45</sup> «Ушляхлені афоризми, втілені у метафоричні висловлювання» [2, 139].

<sup>46</sup> «Вирізьблені знаки або малюнки, створені єгиптянами для таємних священнодійств» [2, 139].

<sup>47</sup> «Коли предметам, що їх треба розгадати, надаються невластиві їм назви» [2, 141].

<sup>48</sup> «Коли предмети, що їх треба розгадати, затемнюються парафразами слова і його літер» [2, 141].

<sup>49</sup> «Поєднання монологу і розмови» [2, 148].

<sup>50</sup> «Записуються нотами» [2, 142].

<sup>51</sup> «Замість слів небесні явища і знаки» [2, 142].

<sup>52</sup> «Грифи, де використовуються грецькі літери» [2, 142].

ієрархії лише два – genus [рід] і species [вид]. Більше того, вони не однозначні, на них натрапляємо також у контексті віршових розмірів (Sectio III. De variis carminum generibus [Підрозділ III. Про різні роди віршів] Арк. 16 зв.: Другий рід (genus) віршового розміру – дактиль [...] має багато видів (species). У поетиці 1637 р. немає пояснення, як розуміли genus [рід] і species [вид] київські дидакаси. На міркування з цього приводу натрапляємо у сучасній цьому курсу риториці Йосипа Кононовича-Горбацького «Могилянський оратор» (1636), де у першому трактаті «Про силу оратора» параграф 16 називається «Про рід і форму» [1, 61]. Вказується, що «тут рід береться в риторичному, а не в філософському розумінні»<sup>53</sup> і трактується трояко: по-перше, як основа, від якої якась велика кількість бере своє походження (лехіти від Леха); по-друге, як сама кількість (лехіти відважні, отже, і Лех, розуміється, був таким); по-третє [рід уважають] ще й тим, що містить у собі багато видів – наприклад, [у понятті] «птахи» містяться орел, сокіл, горобець і т.д. Автор риторики 1636 р. посилається на Цицерона (Топіка, VII 31), який вважав родом найменування або вислів, що містить у собі багато видових відмінностей<sup>54</sup>. Йосип Кононович-Горбацький пояснює: «Наприклад, «тварина» стосується розумних [істот], якою є людина, і нерозумних, якою є бик. Кінь, людина, осел відрізняються саме видом одне від одного, а щодо роду, то збігаються, бо всі вони є тваринами. Зверни ж увагу, що, на думку риторів, у цьому місці є те, від чого можна утворювати аргумент, ідучи до нижчих, що охоплюють ще нижчі, хоч ці нижчі щодо виду не мають різниці. Тому ось у риторів цей аргумент є поганим: Петро говорить, отже, й людина говорить. Тут «Петро», на думку Цицерона та інших, вид, а «людина» – рід. Форма інакше називається видом<sup>55</sup>. Вона, – як подають ритори, – це поняття, відмінність якого треба відносити до роду. Яка-будь форма має певну свою відмінність і підлягає родові. Вона властиво вказує на одиничні та неподільні [речі], як, наприклад, «людина» вказує на Іону, Степана, Грицька і т.д. Вона іноді виступає предикатом для [речей], різних щодо виду, як, наприклад, «чеснота» – це вид стосовно поняття «якість» і рівночасно є родовим поняттям, бо до нього входять розсудливість, справедливість і т.д.» [1, 61]. Вважаємо, що так само, як творець риторики «Могилянський оратор» (1636), розумів рід і вид також автор київської поетики 1637 р.

Отже, якщо з позицій Йосипа Кононовича-Горбацького поглянемо на систематизацію поетичних творів у «Liber artis poëticae» [Книга поетичного мистецтва], то у випадку, наприклад, чотиричленного поділу «епіграма – загадка – гриф – музичний гриф» епіграма – рід щодо загадки, загадка – вид щодо епіграми і рівночасно рід щодо грифа, гриф – вид щодо загадки і рівночасно рід щодо музичного грифа, музичний гриф – вид. Якби загадка не

<sup>53</sup> «Rhetorice non dialectice» [7, 76]. Існувало й третє розуміння роду – граматичне (чоловічий рід, жіночий і середній). Про це пише, наприклад, чернігівська риторика «Alphabetum oratorium» [Ораторський алфавіт] (1750/1751 н. р.) [5, арк. 42 (35)] у розділі «H. Ad genus et speciem [До роду і виду]. §1. Quid sit genus et species et quo modo ab illis ratiocinandum est nobis? [Що таке рід і вид і яким чином нам треба правильно їх визначати?]. 1. Hoc nomen genus sumitur grammaticaliter pro genere masculino, faeminino et neutrum» [Ця назва – рід – граматично береться замість роду чоловічого, жіночого і середнього].

<sup>54</sup> «Pro eo quod sub se multas species continet» [7, 142].

<sup>55</sup> Про те, що значення слів «species» і «forma» однакове, писав Цицерон у «Топіці» (VII 30).

ділилася, вона була б тільки видом епіграми. Таким чином, поділ поетичної творчості у київській поетиці 1637 р. – від одного рівня ієрархії (приміром, епопея далі не ділиться) до чотирьох (наприклад, епіграма – хитромудрий вірш – акровірш – телевірш). Автор поетики використовував два терміни для позначення різних рівнів ієрархії – «genus» [рід] і «species» [вид]. У курсі виділено дев'ять родів поезії, які творять перший рівень ієрархії. Припускаємо, що починаючи з другого рівня, той чи інший вірш виступав видовим поняттям щодо вищого рівня і родовим – щодо нижчого. Найбільше уваги приділено епіграмі внаслідок її популярності в добу бароко. Вона має чотири індивідуальні основи (критерії) поділу, в той час як усі інші вірші – три (тематика, форма, стиль).

1. *Кононович-Горбацький Йосип*. Могилянський Оратор / Йосип Кононович-Горбацький; [пер. з лат. В.П. Маслюк]. – К.: Медієвіст, 2014. – 152 с.; 2. *Крекотень В.І.* Київська поетика 1637 р. / В.І.Крекотень // Літературна спадщина Київської Русі й українська література XVI–XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 118–154; 3. *Циганок О.М.* «Liber artis poeticae [...]» [Книга про поетичне мистецтво] (1637): матеріали для опису та перипетії дослідження / О.М.Циганок // Мандрівець. – 2014. – № 4. – С. 56–59; 4. *Циганок О.М.* Опис курсу риторики Чернігівського колегіуму «Alphabetum oratorium [...]» [Ораторський алфавіт...] (1750/1751 н. р.) / О.М.Циганок // Сіверянський літопис. – 2014. – № 5. – С. 24–28; 5. *ALPHABETUM ORATORIUM...* – ІР НБУВ, фонд 312, шифр 695/486 С, арк. 1–123; 6. *Liber artis poeticae [...] Anno Domini 1637.* – ІР НБУВ, ф. 312, шифр 735 (442) – С, арк. 1–17; 7. *Orator Mohileanus Marci Tulli Ciceronis apparatissimis Partitionibus excultus [...] sub reverendissimo patre Josapho Kononovio rhetorices professore anno 1636 mensis Aprilis die 27.* – ІР НБУВ, ф. 30, № 109, арк. 1–301.

*Валентина Школа,  
к. філол. н., доц.,  
Бердянський державний  
педагогічний університет*

## КАЗКОВІ МОТИВИ ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША

Автором статті розглядається проблема трансформації казкового дискурсу в творах українського драматурга. Виявлені казкові елементи в п'єсах драматурга, розглянуті шляхи їх трансформації.

*Ключові слова:* література, фольклор, драма, казка, мотиви, традиція.

Автором статьи рассматривается проблема трансформации сказочного дискурса в произведениях украинского драматурга. Обнаружены сказочные элементы в пьесах драматурга, рассмотрены пути их трансформации.

*Ключевые слова:* литература, фольклор, драма, сказка, мотивы, традиция.

It is considered interpretation of the elements of folk origin plots in dramas of Mykola Kulish. Researcher analyses plays of dramatis, in which are elements of fairy tales. The features of writer's transformation of folk origin plots are traced.

*Key words:* literature, folklor, drama, fairy tale, motives, tradition.

Хронологічно творчість Миколи Куліша (1892-1937) вкладається в десятиліття: 1924 – постановка «97» і 1934 – робота над п'єсою «Такі», текст якої загинув у застінках КДБ. На сьогодні маємо дванадцять багатоактних, кілька одноактних п'єс М.Куліша, задум твору про козака Мамая, як і багатьох інших, залишився нереалізованим. До творчості Миколи Куліша зверталися Ярослав Голобородько, Володимир Панченко, Володимир Працьовитий, Тетяна Свербілова, Мар'яна Шаповал та інші літературознавці. У полі їхніх розвідок – ідейно-художність творів митця, вплив фольклору на його п'єси ще не був предметом досліджень. Метою цієї статті є дослідження проблеми трансформації Кулішем казкового дискурсу, виявлення казкових елементів у його творах, з'ясування шляхів їх трансформації.

У художню тканину своїх творів М.Куліш часто вводить казкові структури. Серед них переважає модель, означена дослідниками як «добування об'єкта, якого бракує» [7, 1980]. У п'єсах «97», «Комуна в степах», «Зона», «Закут», «Народний Малахій» ця структура включає посланців, на яких покладена місія дістати потрібний об'єкт. У «97» (1924) таким об'єктом виступає хліб, за яким у чужий для них локус міста частина селян відправляють свого делегата Сергія Смика. Чарівним засобом, який має допомогти делегованому, виступають конфісковані церковні цінності. Розведені по різні бки барикад персонажі твору демонструють різну тактику боротьби з голодом. Представники найбідніших верств слобідки, керуючись партійними директивами (у лютому 1922 року був виданий декрет про вилучення церковних цінностей), прагнуть повернути хоча б частину вивезеного раніше зерна, обмінявши його на церковні речі. Їхні противники реквізицію церковних скарбів трактують як одну з низки подібних:

*Гомін. Хліб заграбували...*

– Худобу забрали...

– Овець, вороного коня...

– Качок, гусей, рядна, а тепер і святиню беруть...

–Та що ж це робиться? [10, 76; далі посилання на це видання].

Про перебування Смика у місті нічого не повідомляється, очевидно, йому велося там нелегко, адже повертається він у село вже тоді, коли майже всі селяни, які відсилали його до міста, не дочекавшись на хліб, померли від голоду. Таким чином, свою місію посланець, який хоч і повернувся з хлібом, не виконав.

У «Комуні в степах» (1925) ця схема подвоюється. Вона близька до міфологічної, де пари персонажів повторюють ту саму ситуацію, один і той самий тип стосунків на різних рівнях [11, 228]. У М. Куліша її реалізують представники протиборчих таборів, які відсилають у місто своїх представників з метою дозволити – в одному випадку чи заборонити – в іншому організацію колективу. Топос міста подається як простір, у якому виборюється право на подальше існування. Посланці переборюють низку перешкод: «Я туди, я сюди, не виходить діло» [112], – свідчить один; масштаби пережитого іншим передано через образ зношених чобіт. Пройшовши випробування, делегати отримують нагороду від чарівника, роль якого виконує секретар – в одному

випадку, голова виконкому – в іншому, котрі й розв'язують їхні проблеми. Посланців можна інтерпретувати як архаїчних комічних слуг (макаронічна лексика характеризує мову одного з них, із іншим пов'язані гумористичні сценки). Виконавши поставлене завдання, посланці повертаються у свій локус. Коли в «Комуні в степах» про перебування селянських представників у чужому для них просторі тільки розповідається, в «Зоні» (1926) та «Закуті» (1929) їхня місія стає предметом зображення. Невиконання завданням загрожує селянським обранцям покаранням:

*Клим. Бо, їй-бо, вб'ють [309].*

Автор показує ходіння делегатів по установах і квартирах чиновників з метою отримати дозвіл на використання матеріалу для будівництва школи. У «Зоні» цей процес, незважаючи на те, що посланець залучається підтримкою помічників (безробітного робітника і чиновника-партійця), безкінечний і безрезультатний. Отже, на відміну від позитивного вирішення проблеми, що спостерігаємо у казках, авторський твір завершується поразкою скривдженого. Його струджені ноги, його старання не принесли сподіваного результату. Гостроту сатири у «Зоні» драматург прагнув пом'якшити казковим фіналом (близький до завершення п'єси «97»): не діставши дозвіл на використання матеріалів для будівництва школи, селяни отримують трактори. Їх сприймають як засіб, що допоможе побороти зону – «Бюрократичного слона, що топче стопудовими ногами ниву революції, трощить гарячу думку, жує і ковтає всяку надію...» [329]. Тобто, вирішення конфлікту приходить ззовні (як і в «97», «Комуні в степах»), проводиться думка, що міщанство і бюрократизм можуть бути переборені технічним прогресом: «як заводів набудуємо» [342].

Пізніше, у «Народному Малахаєві» автор повністю заперечить цю тезу, довівши, що технічні досягнення не здатні змінити природу людини, вдосконалити її. У переробленому із «Зони» «Закуті» казковість посилена: крім неблаганного чиновника (злотворця), на шляху героя зустрічається добротворець, який пожалів його, бо, за словами помічника героя, «Третій рік б'є ноги! Якби ви бачили, які у села ноги...» [371], і пообіцяв посприяти у вирішенні проблеми. У фіналі він повідомляє, що «Діло закрутилося» [390].

Головний персонаж «Патетичної сонати» (1929) – Поет, який подібно до казкового персонажа, має виконати завдання: освідчитися дівчині у коханні. На тяжкість цієї місії вказують 130 невідправлених листів до коханої. Натомість його кохана перейнята проблемою відродження української держави. Її помічником був батько, який виконував роль зв'язківця. Автор, залучаючи поетику фольклору, використовує прийом повтору: одна й та сама ситуація повторюється з іншими персонажами. Так, дає доручення зв'язківцеві Марина: «Штаб. Пероцькому Андре!...» (*Рве написане*). Ні, ти краще (*батькові*) так перекажи» [205]. Посилає свого зв'язкового Югу й Гамар – командир повстанців: «Ревштабові...» (*Подумавши, рве написане*). Ні, ти краще так перекажи» [204]. Своїм помічником Марина обирає також українця Ілька. Двічі повторюється ситуація зустрічі-діалогу юнака й дівчини. Двічі Марина апелює до Поета. І коли перший раз Поет її почув і виконав прохання, то остання їхня

зустріч характеризується повним комунікативним розривом. Ількові й Марині критики слушно ставили на карб «їхню трагічну сліпоту власного гріха, помилку розсудку» [6, 213]. Неможливість діалогу викликана тим, що співбесідники не налаштовані вислухати один одного, тому говорять кожен про своє: вона – про кохання, він – про обов'язок (інверсований повтор вихідної ситуації, коли він освідчувався їй у коханні, вона ж відмовлялася від особистого на користь громадському). Тепер дівчина звертається до романтика: «І нарешті ви примчали...» [254], а їй відповідає реаліст: «Я прийшов» [255]. Цим посилюється динамізм твору, адже поле художньої напруги утворюється взаємними притяганням і відштовхуванням персонажів [8, 60]. Саме в Ількові Марина бачить чарівного помічника. Але українець, який міг би стати батьком її сина, у той час, коли на нього чекали «біля Софійського собору», боровся за чужі цінності: «Ви за Китай-город воювали, кажуть» [256] (Китай-город – один із районів Москви). Національні інтереси він приніс у жертву класовим.

У «Маклені Грасі» (1932) мешканці багатоповерхового будинку мають виконати завдання, суть якого полягає у знаходженні коштів для поліпшення свого становища. Для цього, на відміну від вертепних дійових осіб, які стало перебували у своєму локусі, персонажі М. Куліша, подібно до казкових героїв, мусять покинути власний простір. Жилець верхнього поверху в пошуках коштів спускається на поверх нижче, погоджуючись на мезальянс; за грішми він спускається й у підвал свого будинку. Мешканець першого поверху, прагнучи хоч по смерті піднятися на омріяний балкон – стати власником фабрики, має залучитися допомогою помічника, але і той, кого він обрав (Граса), і та, яка запропонувала свої послуги (Маклена), не сприяють реалізації його намірів. Жителька підвалу вирушає в чужий локус за засобами для існування: їжею та коштами для оплати за помешкання. Ці прагнення залишилися нереалізовані, бо ціною, яку вона має за це заплатити є її гідність.

У п'єсі «Вічний бунт» (1932) наявна трансформація казкової схеми: головному герою дається доручення, він вирушає у чужий простір, і не виконавши поставлене перед ним завдання, повертається. У творі ця казкова схема подвоюється: із певним завданням протагоніста посилають у різні локуси (на завод, у село). На заводі він має зібрати з робітників позику, на селі – забрати хліб у селян (ця його місія нагадує похід за хлібом Дударя – головного персонажа «Диктатури» Івана Микитенка). Обидва його походи завершуються поразкою: недобір займу і хліба, при тім наголошується на тому, що інші цю місію виконали. Причину «поразки» героя його опоненти називають: «заперечення, по суті, самої ідеї зустрічного плану, протиставлення бойовій методі, нашій ударності й соцзмаганню якогось твого ритму, що дає на практиці одні лише недобори [...]» [436]. Дисонанс визначає звучання переважної більшості сцен п'єси, де подано образ героя, який крок за кроком розчаровується у дійсності, що виявилася кардинально відмінною від очікуваної.

Події п'єси «Прощай, село» (1933) оприявлюють поглинання села Хаосом, на це вказує й її заголовок. Композиційна модель п'єси близька до казкової – виконання протагоністом своєї місії: робітник прибув у село, щоб



сприяти його колективізації. Ім'я героя – Марко – несе семантичне навантаження, породжує асоціації з фольклорним Марком Проклятим. Також у твір вводиться архетипний «вічний» сюжет повернення додому (десять років тому герой покинув свій локус і вирушив у місто). На мотиві блудного сина у тексті акцентовано тричі. М. Куліш переосмислює традиційний мотив: відповідно до законів новоствореного суспільства, син-робітник повертається до батька-селянина не грішником, який розкаюється, а господарем становища. У місті протагоніст перебув своєрідну ініціацію: змінив одну віру на іншу: християнство на марксизм, змінив соціальний статус: селянин став робітником. Тепер, подібно до казкового героя, озброєний новими знаннями, повертається додому, щоб повідати односельчанам нову істину. Прибулець із столиці, з центру сприймається селянами як носій повного знання, новітній Месія. У людей є надія, що «Марко про щось друге людям роз'яснить, що середняки колективізації не підпадають і суцільну він припинить» [154]. Марко – «з двадцятип'ятитисячників, комуніст» [154]. Його слова і вчинки сприймаються як ритуальні дії жреця – носія таємної місії, таємного знання. Одночасно на нього покладається місія пророка, який через залучення селян до колгоспу має вивести їх із сьогодишньої темноти (яку Марко вбачав у відсутності годинника та умивальника) до світлого майбутнього:

*Марко.* [...] приїхав, щоб допомогти вам обхазяйнуватися, обколективізуватися, словом, вибитися на кращу, на соціалістичну путь [154].

Цю утопію в Країні Рад прагнули реалізувати на практиці. Ідеальна візія майбутнього в цей період подібна до утопічних схем середньовіччя, які «виявляються позбавленими ідеї автономної людської свідомості і у своїй основі детермінуються архаїчними міфами та ритуально-містичними умовами /.../» [1, 6]. Відбувався процес транскультурації класичних міфологем Золотого віку, Земного раю, Аркадії, Міста Божого, Едему. Таким раєм «вибраним» персонажам п'єси «Прощай, село» бачився колгосп. Посланець іншого простору сумлінно виконав поставлене перед ним завдання, змусивши людей добровільно чи примусово залишити рідні оселі.

У «Народному Малахієві» (1927) казкова модель «добування об'єкта, якого бракує» подана, за класифікацією Б.Кербеліте, як «прагнення до цілісної сім'ї» [7, 62]: за втікачем у чужий простір столиці героїня відправляє дочку і кума. Після перейдених випробувань посланці (хто швидше, хто пізніше) переконуються, що їхня місія потерпіла фіаско.

Модель «прагнення до цілісної сім'ї» розробляється у «Мині Мазайлі» (1928). У цьому творі вона подана у двох варіантах. В одному випадку посланниця отримує завдання: використавши свої чари, завоювати юнака, але врешті-решт завойованою виявилася вона сама. В іншому варіанті ця модель інверсується: не відсилають із завданням, а викликають до себе з проханням про допомогу. Чужий для нього простір імперсько налаштований прибулець трактує як свій, він не сприймає україномовної вівіски «Харків» на залізничному вокзалі: «Нащо, питаюсь, навіщо ви нам іспортілі город?» [125].

Його навальні дії, в яких поєдналися шантаж, погрози, обіцянки, принесли жадані результати.

У «Патетичній сонаті» й «Маклені Грасі» розробляється інша казкова модель, окреслена фольклористами: герой відмовляється від однієї мети і переймається досягненням іншої [7, 52]. Ілько з «Патетичної сонати» змінив свої національні переконання на інтернаціональні (такого ж результату, але вже несвідомо, досяг Мокій із «Мини Мазайла»), головна героїня «Маклени Граси» залишила опіку над родиною, обравши шлях революційної боротьби.

Головна казкова модель, що розробляється в «Мині Мазайлі» – прагнення посісти вище становище в суспільстві. Для цього герой, як і казковий персонаж, вирушає з дому. Він відправляється в чужий для нього простір загсу, щоб отримати дозвіл на зміну українського прapадівського прізвища, яке він вважав причиною свого життєвого неуспіху. У сакральному локусі державної установи, де проходить обряд, ініційованого цікавить особа жреця, який може здійснити чи заборонити цю трансформацію: «а що, як там сидить не службовець, а українець [...] а що, сидить такий, що не тільки прізвище, всю Україну змінив би ? А що, як і такий, що що' йому, до твого прізвища – до себе він байдужий під час служби, себто сидить, нічого не бачить і себе не поміча? А що, як такий, думалось, що почне з діда-прадіда ? [...] Там сидів... (*Випив води*). Од усіх вищезгаданих середній [...] Спитав сухо, якимсь арифметичним голосом: «Вам чого?» [98-99]. І хоча неофіту тричі ставиться питання, на фальшивість обряду посвячення, який ініційований сприймає як дійсний, вказує десакралізована фігура ініціанта – «арифметично середній» та тембр його голосу – «арифметичний». Реакція ініційованого, який вважав себе уже посвяченим («тричі звертався я до загсу, тричі, тричі допитував...»[101]), передана використанням сакральної лексики: «Вра! Вдарило, задзвонило, як на великдень...» [100]. Але він не зміг вірно проінтерпретувати одержану інформацію, тому потерпів поразку.

Казковий мотив «біда і протидія» (В. Пропп) – панівний у п'єсах «Отак загинув Гуска» (1925) і «Хулій Хурина» (1926). Персонажі цих творів мають розгадати загадки. «У чарівних казках загадки межують з важкими завданнями, оскільки самі завдання – це фактично загадки, що їх має відгадати чи виконати герой»[4, 52]. У «Отак загинув Гуска» розробляється казкова ситуація: чужинець (таким для нової влади був Гуска) підлягав випробуванню загадкою. Неспроможність неофіта довести свою належність до даного культурного коду в системі архаїчного мислення («свій» – «чужий») мала коштувати йому життя [5, 209]). Герой М. Куліша не зміг виконати завдання: відповісти на поставлене запитання. Лідія Дунаєвська наголошувала: «Метафоричні питання нерідко ідентичні загадкам і фактично виконують їх роль у зображенні розуму, винахідливості, кмітливості персонажа» [4, 52]. Протагоніст М. Куліша піддався випробуванню загадкою, яка будучи генетично зумовленою ритуалом жертвопринесення як складовою частиною обрядової дії, часто мала «фатальний» характер, «бо від відповіді на неї залежала доля і навіть життя

того, кого запитували» [5, 210]. Комізм ситуації полягає в тому, що персонаж М.Куліша не зміг назвати поіменно своїх дочок):

*Гуска/.../Отак і я пригадував, на пальцях рахував... І не пригадав. (Велезначно). Звернули-с увагу-с! /.../»* [206].

Тому по поверненні він чекає на репресії. У п'єсі, відповідно до казкового канону, розгортається мотив погоні, переслідування, щоправда, це відбувається в уяві протагоніста. Причиною можливого обшуку Гуска вважає ту, що чекаючи, «поки мине революція» [229], родина приховала дещо з атрибутів колишнього життя: «Електричні дзвонки казав у куми сховати, так в капусту заквасила, срібні ложки теж – а тепер бійся! Свиню Маргариту казав заколоти, дак ні, – у старий льох закопай, а вона ще чуткіше там хрокає! Гардероб на горищі! Ковбаси смердять! А там же і його величества портрет захований, га?» [217]. Тобто, всі вертикальні рівні будинку: горище, кімнати, заповнені речами, які несуть на собі знак минулого життя й відповідають уявленням про ідеальну річ. Головному героєві твору Куліша притаманне властиве мелодраматичним персонажам параноїдальне бачення світу [2,189]. Параноїдальні настрої породжені як неприйняттям нової системи буття: «Спасіть мене од цього неспокою, від снів зло поганих, од революції спасіть!..» [231], так і переживанням за втратою колишнього (атмосфери, середовища, взаємин, ситуацій, вражень): «У нього забрано найцінніше – службу й побут, відшліфовані, усталені, підняті на рівень ритуалу», – слушно вказує Євгенія Гай [3, 44]. Герой переживає постійне відчуття переслідування представниками нової влади. Загнаність цього персонажа передає одна із його реплік:

*Гуска. Я ж мишка, сіренька мишка. А життя – це кіт. Чотири коти по кутках. Коли ж прийде амністія? Куди мені сховатися?..* [231].

Небажання ініціюватися – залучатися до соціуму – зумовлює його вчинки, інверсовані діям ініційованого: ховається в закритому просторі дому. Дім з його атрибутами та цінностями виступає як захист і опора. Він, маючи ознаки справжнього оберегу: спокій, музика, свята, – створює ілюзію стабільності. Тому герой, який протистоїть Хаосу теперішнього світу, прагне хоча б в рідних стінах зберегти залишки колишнього упорядкованого гармонійного життя і спогади про нього. Відгадування загадки виявляло неспроможність героя комедійки (авторське визначення) «Хулій Хурина» довести відповідність статусу, який посідає. У фольклорі «випробовування» загадкою відбувалося в перехідні періоди життя людини: перед царюванням, напередодні одруження, під час сватання, при досягненні зрілості, вирушенні в дорогу, відходом у потойбічне життя [5, 209]. На відміну від фольклорного тексту, де випробуванню загадкою підлягає чужинець, у творі драматурга чужинець подає запитання. Переможений герой М. Куліша отримує завдання, яке неможливо виконати через відсутність об'єкту: «... Знайти могилу, уквітчати квіточками, піском посипати...» [267].

Містифікація псевдокореспондента щодо могили літературного персонажа зав'язує основні події цього твору. До пошуку неіснуючого поховання залучено масу осіб (Божий передає свою місію помічникам). Для

виконання важкого завдання помічник, подібно до казкового героя, вирушає в інший локус (на відміну від чужого простору казок, у творі драматурга – це контора комгоспу, церковна сторожка, кладовище). При цьому, як і в фольклорних текстах, ситуація й у конторі, й у сторожці повторюється: «зарившись у книгах, сидить архівник» [268], «Леп, Авива й три святителі перегортають папери і шукають» [276]. Підтасувавши об'єктивні дані, про розв'язання важкого завдання звітують дійові особи п'єси, на яких покладена функція помічників.

Отже, у п'єсах М.Куліша наявні моделі, які мають казкову генезу. Більшість творів побудовані на основі казкової структури: персонажі мають виконати завдання: здобути потрібний об'єкт, для цього залучаються допомогою помічників, яких відправляють у чужий локус. Така модель є визначальною у «Зоні», «Закуті», «Прощай, село», «Вічному бунті», у двох варіантах вона подана у «Комуні в степах» та «Мині Мазайлі»; прокреслена у «97» (лінія Сергія Смика), «Патетичній сонаті» (лінія Андре), наявна у «Народному Малахаєві» (лінія Любуні), «Хулії Хурині».

Головні герої «Патетичної сонати» і «Маклени Граси», відмовляючись від попередньої, переймаються новою метою. Зав'язкою сюжету п'єс «Отак загину Гуска», «Хулій Хурина» є загадка, у основі якої – метафоричне запитання. Герої Миколи Куліша, подібно до казкових персонажів, виконують важке завдання. Але, на відміну від казки, дійсність, яку відтворював автор, була трагічною, тому казкового завершення подій у творах драматурга не передбачено.

1. *Бабич С.* Міфологізація структури: «Тренос...» Мелетія Смотрицького у контексті барокового моделювання ідеального світу (спроба реконструкції) / Сергій Бабич // Актуальні проблеми слов'янської філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Випуск УІІІ. – Рівне: РДГУ, 2000. – С.49-67. 2. *Бентли Э.* Жизнь драмы. Пер с англ. / Эрик Бентли. – М.: Искусство, 1978. – 368 с. 3. *Гай С.* Біблійний текст у драматургії Миколи Куліша / Євгенія Гай // Слово і час – 2008. – № 7. – С.43–51. 4. *Дунаєвська Л.Ф.* Українська народна казка / Л.Ф.Дунаєвська. – К.: Вища школа, 1987. – 128 с. 5. *Євсєєв Ф.* Загадка / Федір Євсєєв // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.209-210. 6. *Залеська-Онишкевич Л.* Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса М.Л. Залеська-Онишкевич. – Л.: Літопис, 2009. – 472 с. 7. *Кербелите Б.П.* Методика описания структур и смысла сказки и некоторые ее возможности / Б.П.Кербелите // Типология и взаимосвязифольклора народов СССР. Поэтика и стилистика. – М.: Наука, 1980. – С. 48-100. 8. *Костелянец Б.О.* Драма и действие. Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И.Максимова / Б.О.Костелянец. – М.: Совпадение, 2007. – 503 с. 9. *Куліш М.* Твори: В двох т. – К.: Дніпро, 1990 / Микола Куліш. – Т. 1: П'єси/ Упор. Л.С. Танюка. – с. 10. *Куліш М.* Твори: В двох т. – К.: Дніпро, 1990 / Микола Куліш. – Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Упор. Л.С. Танюк. – 879 с. 11. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в трех томах / Ю.М.Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – 480 с.

## **ПРИРОДА ЛЮДСЬКОГО У НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНІЙ НОВЕЛІ С. ЛУК'ЯНЕНКА «"Л" – ОЗНАЧАЄ ЛЮДИ»**

У статті розглянута новела Сергія Лук'яненка «"Л" – означає люди». Проаналізовано поетологічний та антропологічний плани твору.

*Ключові слова:* Сергій Лук'яненко, «"Л" – означає люди», наукова фантастика, біопанк, людина.

В статье рассмотрена новелла Сергея Лукьяненко «"Л" – значит люди». Проанализирован поэтологический и антропологический план произведения.

*Ключевые слова:* Сергей Лукьяненко, «"Л" – значит люди», научная фантастика, биопанк, человек.

The article considers the short story by Sergei Lukyanenko «"H" – mean humans». There are poetic and anthropological aspects of the short story analyzed in the work.

*Key words:* Sergei Lukyanenko, «"H" – mean humans», Science Fiction, biopank, human.

Наукова фантастика – різновид фантастичної літератури, заснований на припущенні раціонального характеру, за яким надзвичайне у творі моделюється відповідно до законів природи, за допомогою наукових відкриттів або технічних винаходів, які не суперечать природничо-науковим поглядам, прийнятим на час написання науково-фантастичного тексту. Поетика фантастичного створюється заснована на емпіричному досвіді, що стає причиною своєрідного подвоєння реальності. Дійсність не обов'язково показана в тексті, але завжди відіграє роль точки відліку. Вона може бути присутньою приховано, залишаючись за межами фактичного тексту, але не поза межами проекції тексту в сприйнятті читача. Існують «алгоритми», за допомогою яких твориться фантастична образність, а разом з нею унікальний ідейно-тематичний план фантастичних творів. До таких алгоритмів, зокрема, можна віднести аглютинацію, типізацію, гіперболізацію, схематизацію, літоту тощо[8]. В основі усіх цих способів – усвідомлення реальності. Як автор у своїй творчості, так і читач у рецепції спираються на природознавчі, суспільствознавчі, етичні, естетичні, релігійні, міфологічні та ін. уявлення про реальний світ. Тому загальнопоширена думка, що фантастична література «відірвана» від реальності – хибна. Навпаки, вона постійно аналізує та осмислює реальність, заглиблена у неї, промовляючи до читача особливим метафоричним та інакомовним чином.

У літературі ХХ – початку ХХІ ст. наріжним каменем для фантастичної літератури стала тема людини. Загалом можна стверджувати, що тема людини особлива для літератури. У ній «в один вузол зведені як проблеми теоретико-пізнавального, соціально-політичного, філософсько-культурного, так і філософсько-антропологічного характеру» [1]. Та у фантастичній літературі

вона набула особливої актуальності, адже, як відзначає Анатолій Нямцу, фантастика «прагне специфічними засобами відповісти на глобальні онтологічні питання» [8, 417]. З огляду на актуальність осмислення людини у творах сучасної науково-фантастичної літератури було обрано об'єкт дослідження – новелу С.Лук'яненка «"Л" – означає люди». Предмет визначає зображення людини в *ідейно-тематичних та етико-естетичних* координатах.

Сергій Лук'яненко – один з найвідоміших російських фантастів. За освітою – лікар-психіатр, закінчив Алма-Атинський державний медичний інститут. Перше оповідання письменника («Порушення») було опубліковане в журналі «Зоря» у 1987 році. З того часу з під його пера вийшло багато творів, серед яких найвідомішим став цикл «Нічний дозор». С.Лук'яненко лауреат численних премій, серед яких «Аеліта», «Зоряний міст», «EuroCon», «Corgine» тощо. У січні 2010 року журнал «Експерт» склав рейтинг десяти найкращих російських письменників, у якому С.Лук'яненко розділив із Олександром Кабаковим і Борисом Акуніним 5–7-е місця.

Новела «"Л" – означає люди» вперше опублікована в 1991 р. журналом «Фантакрим MEGA» і з того часу неодноразово перевидавалась. У 1994 р. твір вперше надруковано у антології («Лорд з планети Земля»), а у 1999 р. назва твору винесена у заголовок чергової збірки малої прози автора. Також новела опублікована у збірках «Лицарі Сорока островів» (1997 р.), «Поводир звідси» (2006 р.), «Дострибнути до зірок» (2008 р.), «Нова, нова казка» (2010 р.). У статті ми користуємось текстом, викладеним на офіційному сайті письменника (Сергій Лук'яненко. Офіційна сторінка. – Режим доступу: <http://rusf.ru/lukian/>).

Перед тим, як переходити до аналізу, розглянемо фабулу тексту. Історія подана від нейтрального оповідача. Дія розгортається у далекому майбутньому. Людство колонізувало численні планети, проте зустрічаються й такі світи, на яких людям, хай і озброєним найсучаснішими технологіями, вкрай важно. У цих випадках на допомогу гарнізону відправляють *грімів*, або, як їх називають інші косморозвідники, *імітаторів*. Це люди, тіло яких перетворено на складу біологічну машину, здатну адаптуватися до найнебезпечніших довколишніх умов. Такою негостинною виявилась планета *Терфан*, куди прибуває грім *Інгвар Вістін*, аби унебезпечити експедицію від загадкового звіра, Орга, який нищить апаратуру. Відразу по прибутті на планету тіло Інгвара, цілком людське у звичайних умовах, починає трансформуватись, адаптуючись до складних природних умов. У колег з місцевої станції косморозвідник викликає відразу, хоча вони самі його викликали.

Ця антипатія спричинена не чудернацьким зовнішнім виглядом гріма, який у трансформованому стані справді викликає подив. У експедиціях екіпаж набачився усіляких чуднот, але його членів нервує сам факт того, що людина здатна таких радикальних фізичних змін, те, що Інгвар – людина, яка біологічно *не зовсім* людина. Вогонь неприязні розпалюється також низьким рівнем моралі на станції. Побут тут схожий швидше на джунглі, ніж на колектив. Бійки, погрози зброєю, не кажучи вже про суперечки, – звичне діло.

Зрештою у ході трансформації Інгвар перетворюється на звіра, фізично ідентичного тому, що нападає на станцію. Грім знаходить Орга і з'ясовує, що це розумна, хоч і низько розвинута істота. Орг мститься за свою сім'ю, випадково знищену вихлопом корабельного двигуна планетольота при приземленні експедиції на планету. Під час встановлення контакту під'їжджає броньовик зі Станції. Пілоти запускають ракети, не хвилюючись, що поряд зі звіром знаходиться їх колега *грім*. « – А де ви бачите імітатора? Там, над урвищем, два звіра», – говорить водій всюдихода. Антипатія екіпажу станції до гріма настільки сильна, а їх мораль настільки деградована, що Інгвара прирікають на смерть фактично без роздумів, якщо разом з ним загине звір.

Втім, розвідник виживає і повертається на Станцію. Він не прагне помсти і навіть пробачає начальника станції Роальда, який ще раз намагається його вбити, аби замести сліди:

«– Мені дуже шкода, – стиха вимовив Роальд. Під дотиком його пальця клацнув запобіжник бластера.

– Я сподіваюся, що ви не зробите найбільшої помилки у своєму житті, Роальде, – цілком людським голосом сказав Інгвар.

– Що ти маєш на увазі?

– З моменту загальної тривоги все, що відбувається на Станції, починає фіксуватися телекамерами внутрішнього спостереження. Стерти їх запис неможливо. Якщо ви натиснете курок, Роальде, то я, звичайно, загину, але ви отримаєте довічний термін на каторжній планеті. Я не випадково обрав майже людську форму...

– Люди вкриті шкірою... а не панциром.

– Дрібниці, Роальде, дрібниці. Впізнати в мені імітатора Вістіна буде зовсім не важко. Натискайте на гачок – і освоюйте професію шахтаря на уранових копальнях.

– Ваша взяла, – тихо сказав Роальд. – Що ви хочете? Розрахуватися зі мною?

– Ні, Роальде, – серйозно сказав Інгвар. – Я хочу свою кімнату – людську кімнату. І дванадцять годин, аби завершити трансформацію і стати людиною. Мені набридла ваша планета, а ще більше – ваша Станція» [7].

Та на станції Інгвар так і не зміг перетворитися на людину. Зовні його тіло стає людським, проте під шкірою виникла невразлива броня. Це й не дивно – персонал духовно перестав бути людьми. У спільноті, де людське життя нічого не варте, організм розвідника вибрав найоптимальнішу будову (що, до речі, врятувало чоловіка від ще однієї спроби його застрелити). Інгвар покидає станцію, змушений шукати інші, нелегальні, колонії на планеті, де сподівається зустріти справжніх людей, а не озброєних людиноподібних звірів. У багрянотому павутинні джунглів він бачить своїм надлюдським зором біле полум'я любові, риси справжніх людей.

Як бачимо, головною у новелі стала тема зміни людини. З неї постає основна проблема твору: коли людина перестає бути людиною? Наскільки потрібно змінитись (і яким чином), щоб втратити людське єство? Сергій

Лук'яненко дає конкретну відповідь: фізичні зміни не важливі, адже визначальною є душа. А от понівечена душа здатна легко перетворити будь-кого на монстра. Автор твору зазначає, що йому «важко згадати, що послужило поштовхом до написання «"Л" – означає люди» [...] Напевно що ж не суперечка, що саме визначає людину – тіло або душа. На це питання я дав собі відповідь давним-давно і без усякої фантастики. Ще Віктор Гюго в «Соборі Паризької Богоматері» казав про це, загалом. Радше мене хвилювало найпростіше та вічне питання фантастики – «якими ми станемо». Що зробить із собою людина, щоб вижити в чужому світі. Які сліди ми залишимо «на запорошених стежинах далеких планет» – від рубчастих підошов броньованих скафандрів чи від босих ніг... нехай навіть не зовсім людських» [6]. Тобто визначальним для новели став футурологічний аспект наукової фантастики. Твору С.Лук'яненка властиві стислість, нейтральний стиль викладу, гострий сюжет та несподівана розв'язка, центральною темою стала трансформація людини. Виходячи з цього, ми визначаємо «"Л" – означає люди» як науково-фантастичну новелу, написану в руслі напрямку *біопанк*.

Біопанк переймається осмисленням, враховуючи можливість майбутнього втручання в її гени. Він став відповіддю культури на глибоке як ніколи вторгнення науки у людську природу. Численні автори прогнозують зміни у біології людини, зокрема використання генів тварин для надання людині нових здібностей, поліпшення здоров'я тощо, та намагаються осмислити ці зміни, адже, як відзначає філософ М.Кожевнікова, «використання гена в якості головного та відносно нового критерію людського не виправдовує себе у випадку гібридів людини і тваринного, що викликає побоювання з приводу невідмітності та «втрати» або «забруднення» людських генів, які сприймаються як певна цінність» [5].

Тема новели С.Лук'яненка вельми актуальна. Людина у літературі «фокусує в собі всі області, що охоплюються філософським мисленням: і проблему буття, і проблему свідомості, і пізнання (теоретичного і практичного), і сферу релігії, історії, етики, політики, психології, культури та багато іншого [...] співвідноситься з принципами гуманізму, місцем людини в космосі, з виявленням специфічних антропологічних властивостей, з проблемою аналізу лінгвістичного досвіду, комунікації, виховання» [1]. Не дивно, що зміна людини привернула увагу Сергія Лук'яненка, у фантастиці часто шукають відповідей на питання, яких зазвичай мало торкається художня література, – від фантастики чекають нових ідей, гіпотез про будову світу, про майбутнє людства і т. ін. Так, А.Громова відзначає, що на читацьких конференціях фантастам ставлять зовсім не ті питання, які звикли чути письменники на зустрічах з читачами, їх рідше запитують про творчі плани, улюблених героїв і їх прототипи, а частіше про те, що думають письменники стосовно можливості безсмертя, чи буде побудована «машина, здатна мислити», і коли це станеться і т.д. [2]. За останні століття науково-технічний та культурний прогрес докорінно змінили суспільство, способи і форми взаємодії у ньому, трансформували норми поведінки, спілкування, діяльності



тощо. Наприкінці XX століття назріло ще одне зрушення у структурі суспільства, викликане можливістю людини втручатися у природу власного тіла. Перспектива такого втручання не просто наслідок цікавості вчених, хоча цікавість, звісно, завжди є одним із визначальних рушіїв наукових досліджень. Сучасні вчені (антропологи, біологи, фізики та ін.) доходять висновку, що людству не судилося залишитись у теперішньому стані. Радикальні зміни у зовнішньому середовищі, серед яких посилення жорсткого космічного випромінювання через ослаблення озонового шару, зміна радіоактивного фону, хімічного складу їжі та повітря, шкідливі мутації, як спонтанні, так і вимушені, тобто викликані негативними зовнішніми умовами тощо призведуть або до загибелі нашого біологічного виду, або до еволюції та формування нового, відмінного від нинішнього *Homo sapiens* [3]. На такому фоні втручання у природу людського тіла – один з найменш травматичних та найгуманніших шляхів збереження людства, вважають філософи. Тож не дивно, що, цитуючи члена-кореспондента РАН Б.Г.Юдіна, «на самому початку XXI століття різко та доволі несподівано загострився інтерес до такої, здавалося б, абсолютно антикварної теми, як природа людини» [12]. Наукова фантастика, у свою чергу, виконуючи футурологічну функцію, намагається заглянути вперед, шляхом екстраполяції та моделювання передбачити та описати ймовірне майбутнє.

Тематика оповідання включає у себе не тільки наукову фантастику. Без сумніву, науково-фантастичною є така другорядна тема новели як колонізація далеких планет. Але співіснування людини і природи, конфлікти у ізольованих групах, халатність начальства, моральна деградація, егоїзм – теми абсолютно не фантастичні та актуальні у сучасному суспільстві. У межах проблематики автор ставить питання про взаємовідносини у рамках системи «свій-чужий», ксенофобію, невдячність. У новелі С.Лук'яненка композиційна домінанта – образ гріма (імітатора) Інгвара Вістіна. Він – біологічно змінена людина, з організмом, модифікованим для виживання. За звичайних умов Інгвар просто людина: «Дві руки, дві ноги, засмагла шкіра, коротка стрижка... Все як годиться. [...] Виблискувала срібляста нашивка на рукаві куртки: "Інгвар Вістін, 37 років. Космофлот. ГРІМ"» [7]. Але за необхідності організм чоловіка проходить метаморфозу, його тіло набуває найбільш пристосованої для конкретної ситуації форми. В образі Інгвара реалізовано один із найдавніших літературних мотивів – *мотив перевертня*.. Ідея перетворення людини на іншу істоту зустрічається у різних культурах. У слов'янських легендах і казках зустрічаємо перетворення на жабу («Царівна-жаба»), на сокола («Фініст ясен сокіл») тощо, у Японії це лисиця Кіцуне, у кельтів Шелкі, жінки-тюлені, в Ісландії – Ульв, що перетворювався на вовка («Сага про Егіла»). Перетворення на вовка – чи не найпопулярніший серед мотивів перевертня у Європі. Лише у XX столітті, добі превалювання рацію, перевертня почали розглядати як істоту, що здатна чинити добро і схожа на людей. Так реалізується цей мотив й у новелі «"Л" – означає люди». Однак тут, на нашу думку, знаходить втілення ще один мотив, а саме *мотив химери*. Химера – чудовисько з грецької міфології з головою і шиєю лева, тулубом кози, хвостом у вигляді змії. Але у

сучасній науці під химерою (ще один варіант назви – «мозаїка») розуміють організми, які мають клітини чи органи інших біологічних видів. Так химерами будуть пацієнти ксенотрансплантації і тварини, яким імплантують людські гени. Мотив химери досить часто можна зустріти у сучасній літературі – це Поліграф Поліграфович Шариков з «Собачого серця» Михайла Булгакова, ніндзя-черепашки з коміксу Кевіна Істмена і Пітера Лерда тощо. У кінцівці новели знайшов втілення мотив *перетворювальної сили любові*, відтворений С.Лук'яненком у дусі наукової фантастики.

Важливою для розуміння новели є її назва: «"Л" – означає люди». Як відзначає В.Тюпа, «заголовок художнього тексту (як і епіграф, якщо такий є) являє собою один із найістотніших елементів композиції зі своєю поетикою [...] це ім'я твору [...] маніфестація його сутності» [10, 9]. Референтна інтенція заголовка, тобто співвіднесеність з художнім світом новели, на перший погляд очевидна. «Л» – аббревіатура: «позначення Станції, єдиний у всьому космосі знак. «Л» означає: Люди». Та, на нашу думку, треба враховувати, що одним із центральних мотивів у творі С.Лук'яненка є любов. Виходячи з цього, «Л» у заголовку можна розуміти і як «люди», і як «любов». Тобто маємо справу зі своєрідним «мерехтінням значень», що підкреслює нероздільність любові та людського єства. Цікаві соціоніми, які автор використав на позначення професії Інгвара Вістіна. Це «грим» та «імітатор», семантичні авторсько-індивідуальні неологізми. Російською «грим» – слово на позначення мистецтва зміни зовнішності актора, а також фарби, які використовуються для гримування; історія гриму сягає народних обрядів та ігор, які вимагали від учасників зміни зовнішності. «Імітатор» – людина, яка майстерно відтворює щось, або майстерно когось наслідує. У новелі «грим» використовується як номенклатурне позначення, це аббревіатура, що означає «Група імітації», елітний підрозділ космофлоту. «Імітатор» – назва, що виступає у ролі просторіччя, слова, яке характеризується зниженням естетичного й етичного рівня, його вживанням автор підкреслює низьку моральність членів експедиційного корпусу. Важливою є семантика цих соціонімів. У обох словах превалює сема маскування, а не перетворення, як це мало б витікати з мотиву перевертня. Обравши ці два неологізми, С.Лук'яненко вказує, що трансформація зовнішності його головного персонажа – це *лише камуфляж*, який не змінює суті розвідника. Автор підкреслює, що Інгвар – не перевертень, а лише людина у своєрідній масці, або радше робочому костюмі абсолютно нового й інноваційного рівня, який злився зі своїм власником. Таким чином, у образі Інгвара реалізується ще один мотив – мотив *маски*. Те, що для створення соціонімів «грим» та «імітатор» С.Лук'яненко використав переосмислення загальноживаних слів підкреслює сему маски. Маскування для того, аби вижити у складних умовах, – не наукова фантастика, а частина звичного і на сьогодні світоустрою. Так, розвідник маскується, аби вижити у стані ворога, перейшовши до нової школи, підліток намагається злитись з групою і для цього поводить себе і говорить, як прийнято у класі тощо.

На думку Вяч. Іванова, маска – «один із важливих елементів усіх відомих науці суспільств і традицій. [...] Здатність до виготовлення і використання маски чи її аналогів може бути визнаною однією із універсальних людських властивостей» [4, 333]. Тобто маска не лише здобуток культури, а й органічний прояв буття людини і соціуму. Маска допомагає створювати свого роду вихід на інший світ. Змінюючись, Інгвар бачить навколишнє по-іншому: «Яскраві лампи на стелі коридору були майже невидимі. Зате в стінах проступила пронизливо-синя мерехтлива павутина: кабелі та проводи, лінії енергоживлення та зв'язку. Він починав бачити в нелюдському спектрі». Але інакше грім сприймає не лише матеріальні аспекти. Перетворення допомагає йому «поспілкуватись» з Оргом і зрозуміти, що істота не заслуговує на ставлення, яке виявляють до нього мешканці станції.

Цікава композиція новели. Вона тяжіє до кільця: дія починається зі станції, де герой засинає та перетворюється на монструозну істоту, і у локусі цієї ж станції дія йде до закінчення. Інгвар засинає знову, намагаючись стати людиною, але не може: атмосфера ненависті не дозволяє організму це зробити. Кільце змикається, грім потрапив у пастку. Але у самій кінцівці Інгвар виривається за межі Станції. Залишивши її позаду, грім своїм нелюдським зором, здатним сприймати емоції, бачить на горизонті біле полум'я любові, чесноти і здібності справжніх людей. Кільце розривається, грім мчить на полум'я. Композицію новели увиразнює хронотоп. У центрі – локус станції. За маскою високотехнологічної бази, змальованої у дусі твердої наукової фантастики, ховається демонічне за своєю суттю місце. Насилля стало тут звичним ділом, а мешканців сповнює ненависть, яку Інгвар зміненими органами чуття сприймає як пронизуючий холод. Станція не має назви, її так і називають «Станція», що дивно. Втім, якщо уважно вчитатись у текст, знаходимо цьому пояснення. Грім, який бачив, мабуть, сотні планет та поселень, проникливо підмітив, що мешканці Станції не здані на творчість. Вище було сказано, що станція по суті – демонічне місце. А сутність диявола – зло, він не здатний до творення, лише до руйнування. Перебування експедиції на планеті почалося зі знищення сім'ї Орга, низько розвинутих, але цілком розумних істот, що уже наклало на людей печатку зла.

Цікаві метафори, які С.Лук'яненко використав для зображення ненависті та любові. На протиставленні цих образів збудовано образний світ новели. Любов зображено як полум'я, причому важливі його характеристики. Цей вогонь не гарячий, не обпікаючий, а білий і чистий. Наприкінці новели грім біжить на світло: любов виступає у якості маяка чи дороговказного вогню, розширюючи тим самим метафору. Любов – це світло, яке веде нас вірним шляхом, шляхом до спасіння від зла і темряви. Концептуальна метафора «любов-вогонь» розповсюджена у багатьох культурах. С. Лук'яненко вводить її у контекст науково-фантастичного твору, засобами фантастики втілюючи як частину матеріального світу системи художніх образів новели.

Образ ненависті теж знаходить вельми цікаву реалізацію. Ненависть – антонімічне поняття стосовно любові, у образному світі твору ці поняття

втілюються у антинонімічному ряді. Якщо любов – це полум'я, образ, у якому превалюють семи тепла та світла, ненависть грім відчуває як пронизуючий холод, щось абсолютно протилежне вогню. Цікаво, що любов видима проникливими очима гріма, а ненависть він може тільки відчувати. Цим підкреслено лицемірну природу ненависті: вона здатна приховуватися; людина, перейнята цим почуттям, може поводити себе привітно і доброзичливо, а у відповідальний момент вдарити у спину, як це сталося з Інгваром, якого з легкістю прирекли на смерть.

У творі можна виділити чотири типи образів. Центральним образом, уособленням людяності, саможертви і подвижництва є *Інгвар*. Він – хоробра, сильна людина, яка присвятила своє життя допомозі іншим. Це образ героя, що ризикує життям за ради людства. Його біологічне єство, яке з такою ксенофобською відразою не сприймається мешканцями станції на Терфані – добровільна жертва, принесена заради допомоги іншим. Холодний прийом, який Інгвар отримав на планеті, не виняток: «Мене викликають в ті світи, де люди не витримують. Ваша планета не перша, істерикою мене теж не здивуєш». Реакція мешканців станції для нього очікувана. Гріми розуміють, як до них ставляться. Тобто їх професія – це усвідомлена жертвовність. Інгвар виявляє милосердя не лише стосовно людей, він вирішує на завдавати шкоди і Оргу. «Я не можу тебе вбити, – якимось надто вже спокійно подумав Інгвар. – Ти винен не більше, ніж ми... Та й необхідності у твоїй смерті немає. Паралізуючий розряд – потім загрузити тебе до вантажного відсіку катера і перевезти на інший материк. Туди, де немає і не буде людей – планета не підлягає колонізації. Живи – і не здригайся від нестерпного холоду людської ненависті» [7]. В образі Інгвара визначальними рисами є мудрість, проникливість, терпеливість і милосердя. Це обумовлено художнім світом новели. Як відзначає один із персонажів, у минулі часи «боялися повернення на Землю імітаторів, які стали чудовиськами. Тоді думали, що під впливом постійних змін тіло здатне змінити і свідомість. Стати нелюдським, ворожим людям» [7]. Цілком ймовірно, що аби цього уникнути, в гріми беруть лише психологічно витривалих людей, у яких високо розвинуті морально-етичні норми. Інгвару протиставлені *мешканці станції*, які втілюють деградацію чи не всіх людських чеснот. В них втілено риси підступності, жорстокості та зрадливості. Якщо Інгвар може слугувати прикладом людських чеснот, то експедиційний корпус на Терфані – зразок їх деградації. Перший епізод, де автор показує буденне життя станції, вражає: «Сніданок почався як звичайно: з лайки чергових, які змінювались. За ніч була перевитрата енергії, та ще й хтось зламав автоматику шлюзу. Потім, як ланцюгова реакція, лайка перекинулася на вчених. Вирішували, кому йти на зовнішні точки – заповнені приладами куполи, що оперізують Станцію. [...] Роальд – тимчасовий начальник Станції – не втручався в те, що відбувається, до останнього. Але коли біолог, з багряним від ненависті обличчям, почав підводитися з-за столу, йому довелося діяти. [...] Персонал Станції розважався – спостерігав, як Роальд наводить порядок. Біолог, вже не червоний, а зблідлий від болю, валявся на дивані в

кутку їдальні. Роальд, з алго-пістолетом у руці, тряс за комір іншого учасника конфлікту – ботаніка Ясінськи» [7]. Члени екіпажу не бачать власних вад, проте в них домінує негативна установка щодо чужинців. Інгвар, чужинець і грім, уособив у собі предмет їх ірраціонального страху та ненависті: «Роальд мовчки дивився на джунглі. Десь там поневірявся зараз імітатор. Виродок, монстр, створений земної наукою. Тільки люди, які роками живуть поза освоєними світами, тільки ті, хто повною мірою усвідомили всю цінність, всю нікчемність людського життя, здатні зрозуміти і все боягузтво людини, що давно перестала бути людиною. Роальд завжди ставився до імітаторів з огидливим презирством. Але зараз від одного з них залежала доля Станції, доля наукової експедиції на планету. А ще – кар'єра самого Роальда...» [7].

Але не лише атрофованою мораллю, вказує автор, мешканці станції відрізняються від нормальних людей. Їх деградація торкнулась також їх способу мислення. Озлоблені та агресивні, вони не здатні на творчість. Показовим є ойконім, який використовують на позначення поселення: «Станція». Звіра, що нападає на поселення, охрестили «Оргом» – це фактично якийсь рик, а не ім'я, що теж характеризує фантазію членів експедиції найгіршим чином. Інгвар підмічає цю особливість їх мислення:

«На стіні висвітився об'ємний кольоровий план. У центрі його червоною іскоркою виблискувала крихітна буква "Л". Позначення Станції, єдиний у всьому космосі знак. "Л" означає: Люди.

– Більшість нападів сталося на північному та північно-східному напрямках від Станції, в старому руслі Багряної річки...

– Вона дійсно багряна?

– Так... – Роальд із нерозумінням дивився на імітатора. – Вода в ній несе велику кількість темно-червоного мулу... Хіба це важливо? Назви давала картографічна група першої експедиції.

– Я так і подумав. Навряд чи ваш персонал здатний на такі назви. Продовжуйте, командир» [7].

Третій тип образів складають, умовно кажучи, *«справжні» люди*. Вони творчі та здатні любити. Це не озлоблені, підступні та жорстокі мешканці станції, а справжні Люди, з великої літери, як це винесено у заголовок. С.Лук'яненко проводить чітку демаркаційну лінію між ними та членами експедиції. І хоча людей, так би мовити, духовно, а не тілесно Інгвар так і не зустрів, іманентно вони в цій історії є, залишаючись за межами локусу станції, але не художнього світу новели. У творі вони є лише імпліцитно; так, на полум'я людської любові крізь інопланетні джунглі мчить у кінці новели грім:

«Здійняв голову, вдивляючись у щось, видиме лише йому одному, щось, що має привести його до мети.

Любов?..

... Біле полум'я, невідчутне і примарне, здіймалось на горизонті, затуляючи собою зірки» [7].

Четвертий тип образів – *природа*. На перший погляд вона нейтральна. Звісно, Терфан – дике і агресивне місце, це властиво дикій природі в принципі.

Пейзаж планети типово фантастичний. Непролазні джунглі «ламаних, схожих на хворий ревматизмом бамбук» [7], вкритих голками напівживих дерев. Дерева сліdkують за неочікуваними гостями безліччю чорних фоточутливих клітин, які слугують їм очима. Джунглі підступили до станції впритул, «лише в п'яти метрах від купола, там, де починалася дія поля пригнічення, дерева не росли. Тут вони утворювали непрохідну стіну: сотні, тисячі сплечених стовбурів із настовбурченими голками» [7]. Втім, аби зрозуміти до кінця суть природи Терфана, треба подивитись на неї очима Інгвара. Коли Інгвар адаптується до планети, він набуває здатності відчувати емоції, які тут панують. Це ненависть, вона сповнює джунглі, «біологічну мережу, в якій було місце і напівживим деревам, і напіврослинним організмам, що виконували на цій планеті роль птахів» [7]. Кожна жива істота на планеті випромінює ненависть. Фактично, топос планети – це інфернальне місце, справжнім осердям демонічності якого стала експедиційна станція. Не можна вважати, мабуть, що члени експедиції всі без винятку були черствими та злобливими людьми. Такими, з рештою, їх зробило місце, якому вони виявились не здатними протистояти. Тобто планета метафорично втілює в собі негативні умови, що змінюють людину і духовно перетворюють її на звіра.

Тут знову стає у нагоді вжита автором метафора «полум'я-любові». Як пронизливим поривам холодного вітру неважко згасити полум'я, так і складні умови здатні перетворити людину на звіра. Єдиним шляхом боротьби із цим є любов, дороговказний вогонь у багряних нетрях, що випромінюють ненависть, як її зобразив С.Лук'яненко. Любов необхідно культивувати, оберігати і цінити, аби вона не згасла під поривами ненависті. Назва планети, з коренем «тер» (від лат. «terra» – земля), а також відсутність конкретної дати, коли відбуваються дії, вказує на абстрактність хронотопу. Хронотоп підкреслює, що засилля зла і протистояння йому – не справа конкретної ситуації, а те, з чим людина зустрічається повсякчасно. Важливою художньою деталлю є те, як мешканці Станції та Інгвар поводять себе з довколишньою природою. Їх дії прямо протилежні, в чому також виявляється різниця їх характерів. Дослідники зі станції не задумуючись нищать природу. Показова сцена, де броньований всюдихід «виповз зі джунглів, немов гігантська комаха, що прорвалася крізь павутину. Обірвані стебла в'юнків судорожно звивалися на слизькій керамічній броні, обвуглюючись під високовольтними розрядами захисної системи. Титанові траки перемелювали в бруд необережну лісову дрібноту» [7]. На Інгвара дерева теж спробували напасти, але зрозумівши, що з цього нічого не вийде, спокійно пропустили: «гілки сусідніх дерев піднялися вгору, притискаючись до стовбурів. Інгвар, нарощуючи швидкість, мчав, як по тунелю» [7]. До пари такому пейзажу і загадковий звір Орг, що живе серед нетрів і нападає на людей: вкритий сріблястою лускою, з пащею, всіяною іклами. Він також охоплений ненавистю, але його почуття мають під собою ґрунт – мешканці станції вбили всю його сім'ю. Та він не є зосередженням ненависті, як інша природа Терфана або люди експедиційного корпусу. Не зустрівши агресії від Інгвара, Орг, немов грайливий пес, бігає з ним навипередки.

Варто звернути увагу і на колористику твору. Любов втілена у білому – кольорі чистоти, досконалості та спокою. Природі Терфану, що втілює інфернальне начало, властива більшою мірою багряна барва, що асоціюється з кольором крові («Багряна ріка», «багряна павутина джунглів», «багрянний вогник Малої зірки» – одне із сонць, що освітлює планету [7]) та чорна, що пов'язується з негативом і темними силами (чорні фоточутливі клітини дерев, що слідкують за Інгваром [7]). Луска Орга, як і у Інгвара, коли грім пройшов через метаморфозу, срібляста. Сріблястим виявився також броньований пласт, який виник у Інгвара під шкірою, коли він спробував на Станції перетворитись на людину. Це колір відбиття, віддзеркалення та стійкості. Справді, Орг виявляє агресію лише тому, що постраждала його сім'я, Інгвар поводить себе різко лише у межових ситуаціях (але навіть у таких випадках він діє вельми стримано). Як бачимо, колористиці новели властивий глибинно-вмотивований психологічний підтекст, що створює особливий психологічний та естетичний план художнього простору.

Новела С.Лук'яненка цікава як у поетологічному, так і філософсько-антропологічному плані. Автор торкається важливої та актуальної сьогодні теми людини. Образний світ новели побудований на метафоричному протиставленні любові та ненависті, моральних чеснот та деградації. У руслі біопанку осмислюються перспективи трансформації людського тіла. С.Лук'яненко робить висновок, що визначальною у людині є душа, а не тіло. В образі головного героя грима Інгвара Вістіна знаходять втілення мотив химери (у сучасній науці під химерою розуміють організми, які мають клітини чи органи інших біологічних видів) та перевертня. Та все ж Інгвар є уособленням людяності, його здатність до метаморфоз – науково-фантастична реалізація мотиву подвижництва та саможертви. Планета, де відбувається дія, інфернальне, по суті, місце. У її колористиці превалюють багрянний та червоний кольори, а кожна жива істота, навіть рослини, випромінюють ненависть. Любов показано як дороговказний вогонь, як силу, що здатна протистояти ненависті.

1.Алейник Р.М. Образ человека в философской постмодернистской литературе: автореф. дисс... д-ра филол. наук: 09.00.13 [Электронный источник] / Р.М. Алейник. – М. 2007. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/>. 2.Громова А.Г. Золушка. [Электронный источник] / А.Г. Громова. Литературная газета. – 1964. – 1 февр. – С. 2-3. – Режим доступа: <http://www.fandom.ru/>. 3.Ерофеева В.А. Тело человека и проблема биотехнологий. [Электронный источник] / В.А. Ерофеева – Режим доступа: <http://www.km.ru/>. 4.Иванов Вяч.Вс. Маска как элемент культуры / Вяч.Вс. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М.: Языки славянских культур, 2007. – Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – С. 333 – 344. 5.Кожевникова М. Проблемы природы человека в контексте развития биотехнологии: дис... канд. философ. наук: 09.00.08 [Электронный источник] / М. Кожевникова – М., 2013. – 140 с. – Режим доступа: <http://iph.ras.ru/>. 6.Лукьяненко С.В. Проводник отсюда: сборник / С.В. Лукьяненко. – М.: АСТ: Хранитель, 2007. – 944 с. – Режим доступа: <http://best-lib.net/>. 7.Лукьяненко С. "Л" – значит люди [Электронный источник] / С. Лукьяненко. – Режим доступа: <http://rusf.ru/lukian/>. 8.Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : [Монография] / А. Нямцу. – Черновцы: "Рута", 2007. – 520 с. 9.Павлова І.В. Лінгвокогнітивна експлікація фантастичного образу в російському

художньому тексті (на матеріалі творів О.Р.Беляєва): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.02 / І.В. Павлова. – К., 2007. – 19 с. 10.Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / А.О. Ткаченко. – К.: Київський університет, 2003. – 448 с. 11.Тюпа В.И. Произведения и его имя: заглавие / В.И. Тюпа // Литературный текст: проблемы и методы исследования. - Москва; Тверь, 2000. - 6. - С. 9-18. 12.Юдин Б.Г. О человеке, его природе и его будущем [Электронный источник] / Б.Г. Юдин. // Вопросы философии. – 2004. – №2. – Режим доступа: <http://antropolog.ru/>